

# LA NOVELA HISTÓRICA: LOS MUNDOS POSIBLES Y LA FICCIÓN LITERARIA

Gustavo Camacho Guzmán

COLECCIÓN CILAMPA







**LA NOVELA HISTÓRICA:**  
**LOS MUNDOS POSIBLES Y LA FICCIÓN LITERARIA**



COLECCIÓN CILAMPA

**LA NOVELA HISTÓRICA:**  
**LOS MUNDOS POSIBLES Y LA FICCIÓN LITERARIA**

Gustavo Camacho Guzmán



**EDICIONES**

ESCUELA DE LITERATURA  
Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

CR863.44

C172n Camacho Guzmán, Gustavo, autor

La novela histórica : los mundos posibles y la ficción literaria / Gustavo Camacho Guzmán. -- Primera edición. -- Heredia, Costa Rica. -- Ediciones Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Universidad Nacional, 2024.

1 recurso en línea (84 páginas); archivo de texto, pdf. -- (Colección CILAMPA)

ISBN 978-9930-9833-2-4

1. NOVELA COSTARRICENSE. 2. LITERATURA COSTARRICENSE..  
3. NOVELA HISTÓRICA



COLECCIÓN CILAMPA

*La novela histórica: los mundos posibles y la ficción literaria*

© Gustavo Camacho Guzmán

Primera edición, 2024

ISBN: 978-9930-9833-2-4

© Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional, Costa Rica

Teléfono: (506) 2562-4067

Portal electrónico: <http://www.literatura.una.ac.cr/>

Heredia, Costa Rica

Corrección filológica: *Sherry E. Gapper, Carlos Francisco Monge y Francisco Vargas Gómez*

Diseño preliminar: *Comisión Editorial de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje*, con la colaboración de *Marta Lucía Gómez*

Diseño definitivo: *Daniela Hernández*

Diagramación: *Francisco Vargas Gómez*

Control de calidad: *Sherry E. Gapper, Carlos Francisco Monge y Francisco Vargas Gómez*

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados.

Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional, Costa Rica (Heredia, Costa Rica).

# ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR .....	11
I. CONSIDEREMOS.....	13
1. Literatura e ideología.....	15
2. Sobre la novela histórica.....	17
3. La representación y la literatura .....	29
4. Los mundos posibles: mímesis y antimímesis .....	30
5. La novela histórica en Hispanoamérica.....	37
6. La ironía y el humor .....	41
II. UN CASO DE ESTUDIO .....	45
7. <i>El crimen de Alberto Lobo</i> .....	47
8. Representación retórica y estilística ante referentes históricos o extratextuales.....	50
9. Crimen, sátira e ironía .....	69
A MANERA DE EPÍLOGO .....	75
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	79



*La curiosidad de alguien que es un poco diletante,  
aunque con formación.*

ADAM ZAGAJEWSKI



# NOTA PRELIMINAR

La primera parte de este breve libro, el profesor Gustavo Camacho Guzmán la dedica a algunos de los problemas fundamentales, desde la perspectiva teórica, a propósito de los debates sobre la noción de novela histórica. Las discusiones giran en torno a media docena de aspectos: sobre las premisas y alcances de la referencialidad de la ficción literaria, sobre los procesos discursivos que establecen afinidades o distancias entre ficción e historia, sobre ese discurso como género literario sumado a los de la tradición retórica, sobre las diversas modalidades y direcciones que la noción y su práctica se manifiestan en las literaturas regionales o nacionales, sobre el papel que procura el ejercicio literario mismo de la novela histórica en su respectivo contexto; en suma, sobre la condición misma de la institución literaria.

Nuestro autor atiende las voces de pensadores, críticos literarios, teorizadores y escritores; de la academia europea Althusser, Bessière, Carr, Cross, Doležel, García Gual, Grützmacher, Harshaw, Lukács, Schoentjes; del ámbito hispanoamericano, cita a Aínsa, a Durán Luzio, a Guardia, a Jitrik, a Márquez Rodríguez, a Méndez de Penedo, a los que suma las contribuciones desde la academia costarricense de Acevedo Mojica, Chacón, Montero, Pérez, Ramírez, Salas y Zavala.

La campaña que se emprende en este nuevo título que ofrece la *Colección CILAMPA* se sitúa en un conjunto de problemas de mayor calado: los estudios contemporáneos sobre la literatura de Costa Rica desde aproximaciones que abarquen, a su vez, dos grandes orientaciones de trabajo: (1) la relectura, desde el pensamiento teórico y crítico actual, de obras relativamente añejas, que en su momento fueron objeto de exagerada ponderación o de escarnio (la novela *El crimen de Alberto Lobo* es muestra de alguno de estos extremos); (2) la factura con que la crítica contemporánea podría revisar la constitución del canon literario nacional; el extendido (el consolidado) y el que está en plena etapa de formación. Es decir, las relaciones entre la literatura costarricense «clásica» (o de un pasado relativamente ya lejano) y la contemporánea, correspondiente a los últimos cuarenta o cincuenta años.

En la segunda parte del tomo Camacho Guzmán se detiene en una de las manifestaciones más llamativas de la novela histórica, pasada por alto durante muchos años, no obstante su singularidad tanto literaria como política: la breve novela *El crimen de Alberto Lobo*. Su autor la firmó —quizá con entendible precaución en esos años— como Lorenzo Jiménez. En modesta edición y en

la ya conocida imprenta Trejos, de San José, la publicó Gonzalo Chacón Trejos en 1928, su primera obra de índole literaria.

Para Camacho Guzmán es «una novela difícil de clasificar dentro de los cánones de la novela histórica, puesto que acude a la ironía y al humor para desacreditar el discurso del Estado y de la historia nacionales, cuando por la fecha de publicación se trata de un texto más cercano a la novela histórica tradicional». El objetivo que se plantea es reconocer, describir e interpretar una obra que ficcionaliza «el problema de la representación literaria que recibe la historia, en este caso, la historia costarricense». Para ello, hace un detenido recuento del contexto histórico-político cuando los acontecimientos llevaron a un golpe de Estado contra el presidente González Flores y sus consecuencias: los hermanos Tinoco en el poder y su posterior derrumbe, incluidos un asesinato (Joaquín, el del ministro de Guerra) y el forzado exilio del presidente (Federico). En seguida, se describen e reinterpretan los procedimientos, recursos temáticos, configuración de los personajes y otros aspectos de la ficción narrativa, que Camacho Guzmán integra entre los *mundos posibles* y *la ficción literaria*, tal el título general de su estudio.

LOS EDITORES  
Diciembre de 2024

# I. CONSIDEREMOS



## 1. LITERATURA E IDEOLOGÍA

En su aproximación a la literatura, la sociocrítica se encarga de estudiar las relaciones entre el arte y la sociedad. De acuerdo con Edmond Cros, esta manera de llevar a cabo los estudios literarios se diferencia de la sociología ya que el interés de la sociocrítica es la interioridad del texto, sus «redes de sentido», su organización así como «el encuentro que haya en ellos de saberes y de discursos heterogéneos» (1993: 166). Así, los estudios sociocríticos se encargan de establecer la sociología de los géneros literarios: Cros apunta que existen correlatos entre la «evolución de las estructuras sociales y el surgimiento de los géneros literarios». Según su criterio, la novela corresponde a la última rama de la épica, a una «epopeya de un mundo sin dioses», cuyo espíritu persigue escudriñar la psicología de los personajes, pues sus protagonistas, sus héroes, están en búsqueda permanente. Este principio concuerda con la idea del héroe problemático, del ser idealista que vive en un mundo degradado (1993: 151).

Uno de los principales postulados de la sociocrítica afirma que la literatura se encuentra enlazada de manera muy estrecha con la ideología, en razón de que el texto cuenta con dos grandes mediaciones: una institucional y otra lingüística. En cuanto a la primera, el carácter literario de un texto se determina a partir de lo que determina un conjunto de instituciones, en términos de la teoría, aparatos ideológicos del Estado (en adelante AIE). Ellos son, a nivel institucional, quienes dictaminan qué es literatura y qué no lo es. Los AIE existen porque el poder del Estado se manifiesta a través de «instituciones especializadas que no suponen coerciones aparentes», en otras palabras, actúan por medios sutiles y no recurren a la fuerza. Esta es la razón por la cual, la literatura de cierta época, «en cuanto práctica ideológica, debe relacionarse con el A.I.E. dominante» (Cros, 1986: 47). Entre los AIE más comunes se encuentran la academia, el sistema escolar y las dependencias gubernamentales encargadas de la cultura. Según Cros, el estatuto de lo literario es una forma institucionalizada debido a que se trata de un «*hablar* ficticio y específico» (1993: 157), que posee características socialmente aceptadas como literarias<sup>1</sup>. En tal sentido, la literatura debe entenderse como «el resultado de una serie de selecciones operadas por diversos filtros sociales, económicos y culturales» (Cros, 1986: 42)<sup>2</sup>.

En cuanto a la mediación lingüística, un importante planteo supone que la literatura es un sistema modelizante de carácter secundario debido a que,

1 Cros apunta: «El campo social de la literatura cuenta con instituciones que le son propias y con prácticas discursivas también propias de ella» (1993: 157).

2 Esto se relaciona con la idea de la formación discursiva y la forma ideológica, que será abordada más adelante.

aparte de las macro y microsemióticas (equiparables a las clásicas nociones de lengua y habla), la literatura es «irreductible a ningún discurso», puesto que se caracteriza por su carácter ficticio y, además, específico. Ambos rasgos están determinados por decisión externa al propio texto, puesto que el carácter ficticio y específico de la narración están ligados a un AIE dominante en un momento concreto (Cros, 1993: 162-163).

En *Literatura, ideología y sociedad*, Cros aborda con detalle la idea de la literatura como sistema secundario. Explica que las lenguas naturales constituyen macrosemióticas que se pueden dividir en infinidad de microsemióticas, consistentes en discursos específicos, todos ellos asociados a un sujeto transindividual. En otros términos, las lenguas se utilizan a través de discursos (estos se pueden identificar con la clásica definición de *habla* propuesta por Saussure, o de *género discursivo*, planteada por Bajtin) que son propios de grupos: hay un discurso propio de personas que conforman un conjunto uniforme, un sujeto colectivo, como es el caso de los estudiantes, de los juristas y de los médicos, entre otros. A tales discursos, a estas microsemióticas, se opone la literatura, en razón de que es un lenguaje *construido*, sujeto a reglas formales, que está relacionado con un AIE (1986: 51-56). Sobre la naturaleza del discurso, debe mencionarse que este se inscribe dentro de una *formación discursiva*, entendida como una «unidad abstracta constituida por las reglas de formación de los objetos», cuya característica es la uniformidad (1986: 54, 58). Así pues, la formación discursiva se relaciona con las reglas que rigen el discurso, es lo que debe y lo que puede decirse, y está determinada por las coyunturas sociales: es lo que una sociedad considera que debe callarse y lo que es necesario que se sepa por parte de la comunidad<sup>3</sup>.

## 1.1. EL TEXTO SEGÚN LA SOCIOCRTICA

Para la sociocrítica, el texto literario es un producto: el resultado de una serie de «fenómenos de conciencia», que a la vez constituye un *hecho sociodeológico* (Cros, 1983: 93). Reconocer que la literatura es un hecho social, que obedece a las características propias de un conjunto determinado, implica aceptar que la naturaleza del signo lingüístico es, por antonomasia, de carácter social. Este planteamiento se fundamenta en que un signo solo es utilizado por quienes pertenecen a una misma comunidad, por cuantos comparten el código en que ese signo se inscribe, en oreas palabras, el signo «traza [...] las marcas de un cierto tipo de socialidad» (Cros, 1986: 94). Tal hecho permite afirmar que el texto también es social porque selecciona sus signos entre expresiones

3 El concepto de *formación discursiva* se encuentra estrechamente vinculado al de *formación social*. Este último fenómeno corresponde a un complejo de estructuras económicas, que resulta de los medios de producción de la sociedad (Cros, 1986: 61).

empleadas por sujetos colectivos, que son transindividuales —de ahí que el texto no posea un discurso puro, ni sea posible hallar un discurso de este tipo— (Cros, 1986: 95-96)<sup>4</sup>.

Sobre la conformación del texto, la escuela sociocrítica afirma que está constituido por un *fenotexto*, que se identifica con la parte externa y que se puede leer, y un *genotexto*, de carácter subyacente. El segundo —el genotexto— es abstracto, consiste en «latencias semánticas de un mismo enunciado» y es un producto ideológico (Cros, 1986: 129-120), es decir, es el nivel en que se pone de manifiesto cómo la ideología y la sociedad influyen en el texto literario. Por su parte, el fenotexto es «una de las posibles relaciones de la lengua»; es creado por el *genotexto* a partir del discurso y de las convenciones vigentes en un momento determinado<sup>5</sup>.

De manera adicional, dentro del *fenotexto*, es decir, dentro del texto literario como tal, es necesario distinguir la fábula del relato (la fábula del sujeto) (Cros, 1986: 142). Tal distinción se debe a que la *fábula* se entiende como el material narrado, la historia que se cuenta, y el *relato* es el cómo se cuenta esa historia, la manera como se organiza ese material narrado. Valga aclarar que para la sociocrítica, la fábula es un producto del relato: el texto *produce* un relato, pero no lo reproduce (Cros, 1986: 145).

## 2. SOBRE LA NOVELA HISTÓRICA

Cuando se tratan las formas de escritura literaria, algunos autores opinan que campos ajenos a la literatura (como, por ejemplo, la historia), en ocasiones, emplean recursos retóricos y estilísticos propios de la literatura. En tal sentido, Chacón afirma que la historia y la ficción poseen en común el carácter narrativo, debido a que ambas cuentan una serie de acontecimientos. De tal planteamiento surge la idea de que la historia es narrativa y, por causa de esta característica, tanto la novela como la historia son dos subgéneros de una misma estructura. La única diferencia, de acuerdo con Chacón, radica en la forma en que se clasifican, se reciben y circulan ambas formas de relatar (2006: 227).

Con respecto a las relaciones y similitudes entre la historia y la literatura, para Carr «la historia consiste en un cuerpo de hechos verificados», hallados

4 Esta noción concuerda con la concepción del texto como un preconstituido, un *ya dicho* por un grupo: escribir implica una manera de adscribirse a un sujeto colectivo (Cros, 1986: 101).

5 Genotexto y fenotexto crean un sistema semiótico, en el que el texto, el resultado de ambos, es un signo. Como tal, la literatura posee un significante (entendido con la parte que porta la significación) y un significado (cuya estructura consiste en cadenas de significaciones); los dos componentes del signo son autónomos y dependientes a la vez (Cros, 1986: 131).

en archivos y documentos, así como pueden hallarse pescados en una pescadería: «el historiador los reúne, los lleva a casa, donde los guisa y los sirve como a él más le apetece» (1979: 12). En otras palabras, el historiador decide según sus propios intereses, lleva a cabo una «selección y una determinación previas» del tipo de hechos que tratará en su historia (Carr, 1979: 18).

Esta concepción del fenómeno propuesta por Carr se opone a la creencia de que los textos históricos presentan un corpus de acontecimientos reales y objetivos y, en suma, de que la historia es una ciencia objetiva e independiente de cualquier interpretación (1979: 16). El autor refuta así la idea de la veracidad indiscutible de los documentos y de los hechos, propia del siglo XIX:

no hay documento que pueda decirnos acerca de un particular más de lo que opinaba de él su autor, lo que opinaba que había acontecido, lo que en su opinión tenía que ocurrir u ocurriría, o acaso tan sólo lo que quería que los demás creyesen que él pensaba, o incluso solamente lo que él mismo creyó pensar (Carr, 1979: 22).

Esta es la razón por la cual Carr afirma que la historia la elaboran los mismos historiadores. Saramago expone una visión similar al sostener que la historia es ficción gracias a las similitudes entre ambas formas de escritura (1996: 612) y que el «historiador, en la realidad, no se limitará a *escribir* historia. *Hará* historia» (1996: 613; los destacados aparecen en el original). La concepción de que la historia es una ficción se debe a los procesos que, según Saramago, conlleva la escritura, entre los que se encuentran la selección y la organización de los hechos que serán narrados: así, como el novelista hace ficción, el historiador hace la historia (1996: 613). De ahí que afirme que

existe una crisis de la historia tan grave que amenaza matarla, o la ha matado ya [...] me pregunto si tal crisis no será causa directa, aunque no única, del resurgimiento [...] de aquello que a lo que, a mi ver erradamente, continuamos llamando novela histórica (Saramago, 1996: 614).

El pensador portugués acopla la historia y la literatura de tal forma que llega a proponer la existencia de dos narradores distintos: por una parte, el riguroso, apegado a la fidelidad de los hechos y, por otra, el narrador que imagina, para el cual el hecho atestiguado es un simple soporte o referencia (Saramago, 1996: 617). Si se sigue este razonamiento, se concluye que el discurso histórico *también* cuenta con un narrador y, por lo tanto, es una forma de fabulación, aunque a cada instante se recurra a las fuentes o a la autoridad misma de los hechos, pues el libro de historia, en cuanto tal, debe referir solamente la realidad.

La razón por la cual ambas, la literatura y la historia, tienden a confundirse formalmente, explica Todorov, obedece a aspectos culturales. En términos generales, se resulta usual considerar los libros como si fueran verdaderos, sin distinguir entre los de ficción y los que no son de ficción; tal equiparación

se debe, de acuerdo con Todorov, a que se aprecia, no lo que se dice en ellos, sino el cómo se dice: se valora que los textos presenten los acontecimientos *como si fueran reales*; en otras palabras, lo que se estima de la lectura es la *veridicción* más que la verdad real en sí misma (1993: 119)<sup>6</sup>. A pesar de esta asimilación de los hechos a la realidad, tanto el historiador como el novelista se hallan sujetos a distintas reglas, pues mientras el historiador debe referir únicamente lo que ha acontecido y es comprobable, el novelista puede acceder a una «verdad superior» debido a que no se encuentra atado a la verdad factual (Todorov, 1993: 120).

A partir de las diferencias entre el discurso del historiador y el del literato, Todorov postula que existen dos tipos de verdades, más que una única realidad: la *verdad-adecuación*, caracterizada por el *todo o nada*, es decir, por el apego absoluto —a ello se atiene el historiador— y la *verdad-revelación*, determinada por *el más y el menos*, propia del creador de ficciones. En este segundo tipo tienen cabida las conjeturas o suposiciones sin que se pueda acusar como mentiroso a quien las plantea, puesto que su competencia no se limita a determinar si en el texto hay más o menos verdad (Todorov, 1993: 122)<sup>7</sup>.

Danilo Pérez acentúa la similitud existente entre historia y ficción. Debido a que ambas formas discursivas contienen relatos, la historia puede ser entendida como una serie de acciones contadas o narradas, tal como ocurre en una novela o cuento. La distinción entre ambos discursos se encuentra, de acuerdo con Pérez, en cómo se estructure la serie de hechos: si se los organiza como si fueran historia o si se los organiza como si fueran un relato ficticio (2003: 124).

El estudio paradigmático acerca de la novela histórica lo llevó a cabo Georg Lukács. El pensador húngaro propone que el género de la novela histórica surgió tras la Revolución Francesa y la posterior caída de Napoleón, pues fueron estos hechos los que determinaron la estética de Walter Scott (1966: 25), padre de la novela histórica. Ulloa Saavedra (2004: 16-18) coincide con Lukács al considerar que la novela histórica surgió en Europa a principios del siglo XIX, aunque contó con los antecedentes de la novela escrita durante los dos siglos anteriores. La diferencia entre los textos del XIX y los escritos entre los siglos XVII y XVIII se encuentra en el tratamiento otorgado a los hechos reales, pues en las novelas anteriores a 1800 lo histórico ocupaba un lugar marginal, al

6 El planteamiento de Todorov concuerda con las ideas de Barthes y el efecto de realidad, propuesto por este: las acciones narradas parecen reales a los ojos de los lectores (véase Roland Barthes, «El efecto de realidad». En: *Lo verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972).

7 Sobre la verdad-revelación, Todorov explica: «las respuestas [de la verdad-revelación] tan sólo pueden contener más o menos verdad, ya que pretenden revelar la naturaleza de un fenómeno, y no establecer unos hechos» (1993: 122).

concedérsele gran importancia a la época en la que se escribía, al presente del autor<sup>8</sup>.

Al referirse a la conformación de esta forma de escritura, García Gual afirma que la novela histórica es un «género bastardo y ambiguo», debido a la combinación de dos formas de escritura aparentemente opuestas: las características de ambigüedad y bastardía se explican por la combinación, en un mismo texto, de la rigurosidad histórica con la imaginación, propia del quehacer literario (2002: 11). Este intelectual sostiene, al igual que Lukács y Ulloa, que el género nació durante el Romanticismo, y que su principal cultivador fue Walter Scott. No obstante, agrega que el florecimiento de la ficción de tema histórico corresponde, por lo general, con «la configuración de una conciencia nacional» (García Gual, 2002: 11). Como ejemplo de la relación entre la identidad de la nación y la novela histórica, el autor cita los *Episodios Nacionales*, de Benito Pérez Galdós (García Gual, 2002: 13)<sup>9</sup>.

García Gual comenta que la ficción histórica «toma como argumento sucesos y personas que pertenecen a una época distante» (2002: 15). Aparte de esta distancia temporal entre los hechos y la escritura, el autor opina que los temas de estas narraciones toman en cuenta la vida privada para llamar la atención sobre cómo esta también se encuentra sometida al devenir histórico (2002: 17). Incluso, este afán por prestarle atención a lo privado obedece a la idea de presentar «otra visión de los hechos históricos» al darle la palabra a los seres marginados o ignorados por la historia oficial (2002: 19). Distingue dos partes en toda novela histórica: un componente basado en la realidad documentada y otra sección creada por la imaginación; en otras palabras, un conjunto de elementos del texto es tomado de la realidad conocida, mientras que lo demás —y más importante— procede de la imaginación del autor. De esta manera, el verdadero trabajo artístico se encuentra en la conjugación de lo real y lo imaginado (2002: 23). Gual considera que la novela histórica es uno de los géneros más conservadores, pues se funda en un esquema repetido. El atractivo de la ficción histórica no estriba en su variabilidad o novedad formal, sino en la capacidad de conjeturar sobre las zonas oscuras del pasado (2002: 25)<sup>10</sup>.

8 Carlos Rama (1975) es de una opinión similar, pues plantea que la novela histórica, como tal, surge con Chateaubriand, pero de forma especial con Walter Scott y su texto *Ivanhoe* (1820).

9 La idea de que el nacimiento de la novela histórica corresponde con el código estético romántico es la opinión más extendida entre los estudiosos, aunque hay intelectuales, como Julián González Zúñiga, que consideran que los orígenes de la novela histórica se hallan dentro de la estética realista (1997: 86).

10 La característica de fabular únicamente en las partes desconocidas del pasado es propia de la novela histórica tradicional, pues para la nueva novela histórica, es válido fabular sobre lo ya conocido por el saber del pasado.

## 2.1. ORIGEN, RASGOS Y TIPOS

En *Historia e imaginación literaria; las posibilidades de un género*, Noé Jítrik concibe la novela histórica a partir de la distinción entre *especie* y *género*. De esta forma, le concede implícitamente a la novela histórica, no una independencia con respecto a las demás novelas, sino que se la homologa, por ofrecer un ejemplo, con la narración novelesca de tipo fantástico; ambas, novela histórica y fantástica, son *especies* de un mismo género. Sobre el carácter de la ficción inspirada en lo real, sostiene que su origen se remonta, por una parte, a la filosofía historicista, propia de los finales del siglo XVIII y, por otra, al hecho de entender la ficción como una manera de dar forma a lo verosímil (Jítrik, 1995: 10). De esta manera, la novela histórica se define como la unión entre lo verdadero y lo falso, entre la historia y la invención. Concebir el fenómeno de ese modo implica la ruptura de los «límites semánticos» entre lo real y lo irreal. Esto se debe a que «la verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa» (Jítrik, 1995: 11). A partir de la *explicación* del pretérito, la historia se entiende como la «reunión orgánica del pasado» que la novela busca comprender e interpretar desde el presente de la escritura. Tal forma de abordar lo pretérito obedece, en palabras del autor, a una «espacialización del pasado». Puesto que la escritura asigna espacios, sobre todo a las imágenes, la novela histórica «espacializa el tiempo de los hechos referidos, pero trata mediante la ficción de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa» (Jítrik, 1995: 14).

En cuanto a las razones por las que aparece esta forma de escritura, Jítrik sostiene que surge cuando las estructuras sociales cambian de forma radical. Así, la novela histórica puede ofrecer respuestas a la búsqueda de una identidad, como ocurre en el caso de la patria en crisis, un periodo en que las instituciones se muestran ineficaces o asediadas por el proceder militar (Jítrik, 1995: 17). Si como plantea Jítrik (1995: 20), la novela histórica constituye una forma de solventar las crisis, tanto identitarias como sociopolíticas, sería más fácil explicar la rápida difusión que experimentó el género en América Latina, en especial, durante los periodos de intensa modernización. La novela histórica cuenta con una rica tradición en nuestro continente, que inició con la publicación de *Xicoténcal*, o *Xicoténcatl* (México, 1826). Esta variante narrativa ha sido un valioso instrumento de recuperación de la memoria, análisis del pasado y debate político, aun cuando no se refiere a los hechos ni personajes como lo haría la historiografía formal.

Al referirse a los orígenes de la novela histórica, el autor señala tres antecedentes concretos: el teatro de Shakespeare, el Enciclopedismo francés y el Siglo de Oro español. Con respecto al primero, el autor explica que el teatro isabelino, y de manera particular, el drama de Shakespeare aborda los elementos históricos como una manera de advertir sobre el futuro (Jítrik, 1995:

25), de ahí que los grandes textos del dramaturgo inglés hayan sido tragedias pues pretendía explicar, o incluso mostrar, la génesis de un hecho inmodificable. Esta característica pasa luego a la novela de tema histórico. Un segundo elemento compartido entre ambas formas de escritura es la existencia de un protagonista trágico, pues «se parte del conocimiento de su destino» (Jítrik, 1995: 25). Jítrik agrega que toda novela histórica que cuente cómo se llega a un final, es decir, que parte del conocimiento previo del resultado de los acontecimientos, es *genética* por naturaleza. En síntesis, toda novela sobre el pasado constituye un texto de carácter genético, puesto que explica las causas de una circunstancia determinada.

Con respecto al Enciclopedismo francés, el autor indica que la Ilustración se interesó intelectualmente por la alteridad, y que su conocimiento procedía de lo escrito: «la curiosidad enciclopedista se nutre en lo escriturario de documentos cuyo valor reside [...] en la información que contienen» (Jítrik, 1995: 28). Parte de la escritura de una novela histórica responde a un proceso de documentación y de selección de datos, fechas y personas para, a partir de ahí, crear acontecimientos verosímiles, aunque no del todo veraces. El antecedente del Siglo de Oro se explica porque, de acuerdo con Jítrik, en la estética española de este periodo, se observa una serie de «alusiones políticas, ya sea de adhesiones o de ataques, vinculadas [...] a conflictos también inmediatos» (Jítrik, 1995: 29). A modo de ejemplo, se menciona el texto dramático *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. A la vez que aparece un aspecto político en los textos del Siglo de Oro español, se puede hallar una tendencia hacia los temas mitológicos<sup>11</sup>; el autor sostiene que esto también responde a una conciencia sobre lo histórico, de esta manera, el Siglo de Oro vuelve sobre su pasado para mostrar dos posibles facetas: la política inmediata y la cultura clásica (Jítrik, 1995: 29).

En el contexto americano, una de las causas del auge de este tipo de ficción se encuentra en los procesos independentistas, comprendidos entre 1810 y 1825. Una vez emancipados del imperio, los pueblos requerían afirmaciones y bases sobre las cuales fundar una identidad nacional; en parte, tal aspiración se lograba por medio del recuento del pasado (Jítrik, 1995: 37). Esta es la razón por la cual:

la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos ni por su procedencia mítica sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades (Jítrik, 1995: 41).

11 Como ejemplo de esta afirmación, recuérdese la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, así como las referencias clásicas que se pueden encontrar en las *Soledades*.

Vale decir, la novela histórica del continente busca preguntarse qué se es como nación frente a las potencias extranjeras y a los pueblos colonizadores; de esta manera, no extraña que la novela histórica hispanoamericana haya estado, a lo largo de poco más de dos siglos, relacionada con los procesos de formación, reformulación y disolución de las identidades nacionales.

Al abordar los rasgos de los personajes característicos de la novela histórica, Jítrik arguye que la estética europea propone héroes procedentes del pueblo, es decir, modelos o arquetipos humanos. Caso distinto en Hispanoamérica, en el que las novelas históricas presentan al hombre mitificado por la posteridad, una figura problemática que incita discusiones en torno a determinadas visiones del pasado nacional (Jítrik, 1995: 45)<sup>12</sup>.

En cuanto al discurso de la novela histórica, se compone de dos partes bien diferenciadas: el *referente*, entendido como «algo que existe previa y autónomamente fuera» (Jítrik, 1995: 54-55), y el *referido*, es decir, lo que se construye a partir de ciertas reglas preestablecidas, en una palabra, el texto<sup>13</sup>. Ambos, referente y referido, deben pasar por un proceso de *construcción*, en el cual el referente, es decir, el corpus de hechos y acciones pretéritas se modifica con el fin de «consagrarlo como tal» (Jítrik, 1995: 53). El proceso a partir del cual se construye el texto de la novela histórica se denomina, para Jítrik, la *representación*. Este aspecto consiste en un modo de relacionar los elementos seleccionados para conformar el texto, tal modo de crear siempre implica un plan, una intención ideológica implícita o explícita (Jítrik, 1995: 56). La *representación* es, para el autor, el resultado de la codificación de los distintos elementos (en este caso, se trataría de acciones y hechos acaecidos en un pasado próximo o lejano al autor) por medio de mecanismos propios de un código, que para el caso de la novela se trata de un *código estético* (Jítrik, 1995: 58). La *representación* es el cómo se organizan los elementos dentro de una novela para que su resultado sea un texto literario.

Al tratarse de la representación en la novela histórica, su objeto es figurar «un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido» (Jítrik, 1995: 59). En suma, la novela histórica representa la historia entendida como elaboración, como los otros discursos a los que refiere el texto novelesco y en los cuales se apoya para construir el universo ficcional. De esta manera, no extraña que la literatura de este tipo, en ocasiones, reescriba, reinterprete,

12 Se puede citar como ejemplo de esta idea *El general en su laberinto* (1989), de García Márquez.

13 Las reglas a partir de las cuales se construye un texto literario deben entenderse como las convenciones que cada género establece; así, la novela histórica debe conformarse a partir de los moldes ya establecidos para escribir una novela histórica.

reformule o desacralice el pasado: en tanto discurso, la historia puede manipularse o interpretarse como cualquier otra creación lingüística<sup>14</sup>.

Así, la representación literaria, y en especial, la representación propia de la novela histórica obedece a una intención fijada de antemano, sea de forma explícita o implícita. La finalidad de la novela histórica puede ser de distinto tipo: entre otras, puede existir una intención estética, política, ideológica o lúdica; pero en último término, su fin mayor se encuentra en el aspecto identitario. Jítrik sostiene que la novela de tema histórico es un intento de acercarse a una identidad específica, es una manera de tratar de comprender una colectividad, que por lo general, es de tipo nacional (Jítrik, 1995: 60).

Un aspecto relevante sobre la novela histórica es el contexto y su influencia en el acto de la escritura y en el tipo de novela que se produce. De acuerdo con Jítrik, la cercanía temporal entre los hechos y el escritor aligera al texto de la «pesadez histórica», pues es probable que se comparta el mismo contexto (Jítrik, 1995: 68); no sucede así con una novela en que el contexto de los hechos es muy distante, como sería el caso de una novela actual sobre la Colonia. Este juego de contextos origina al menos tres tipos distintos de novelas históricas: Jítrik explica que la *novela arqueológica* tiene lugar cuando el referente es muy lejano en el tiempo, y por tanto, el peso histórico es mucho; contraria a la arqueológica, en la *novela catártica* el alejamiento entre hechos y escritor es mínimo, en este caso, la novela busca analizar una situación cercana, su fin es comprender los acontecimientos recientes; como ejemplo de este tipo de escritura, Jítrik menciona las novelas de Mariano Azuela (1995: 69). Como último tipo, el autor considera la *novela funcional* o *sistemática* como un punto intermedio entre la lejanía y la cercanía entre quien escribe y los hechos que se ficcionalizan; la novela funcional implica llevar a cabo un análisis, efectuar el examen de un conflicto a partir de una perspectiva política o moral con el fin de completar un vacío intelectual, su objetivo es *rellenar* las partes oscuras de la historia para comprender mejor un periodo o una parte del pasado, tal es el caso de *Yo, el supremo* (Jítrik, 1995: 69-70).

La escritura de una novela histórica se lleva a cabo por medio de una serie de procesos de construcción. Jítrik sostiene que, en primer lugar, debe construirse el referente, las acciones que serán narradas, por medio de la intuición, la investigación y la selección de los hechos (1995: 74); por su naturaleza, esta labor es principalmente libresca: se busca la historia en los vestigios que haya dejado el pasado. Una vez constituido el *referente*, tiene lugar la construcción

14 Páginas más adelante, Jítrik afirma: «Se dijo ya que la historia que servía a la novela histórica era un saber discursivo; esto implica, ante todo, una mecánica de “traducción” que genera la propia historiografía, entendida como una organización con una finalidad específica: justificar o conservar un poder. Esta es la razón por la cual la historia es «un lugar de acuerdo social en relación con el poder» (1995: 82).

del *referido*, del texto literario. En su conformación, deben atenderse aspectos propios de la escritura, de forma principal, la lengua: debe tomarse en cuenta tanto la situación lingüística desde la que se escribe como la época que se pretende plasmar en el texto. De esta manera, es igualmente importante la posición del escritor frente al documento histórico, frente al pasado y la historia, y además, frente a la novela misma, es decir, el aspecto lingüístico está presente a lo largo de todo el proceso de escritura, está relacionado con el tipo de novela que se busca, con el estadio lingüístico del pasado y con el del presente (Jítrik, 1995: 77).

Un factor unido al aspecto lingüístico es la ideología. Al construir el *referido* se está tomando una posición ideológica que va a influir, al menos, en la elección del tipo de novela y en el tratamiento del pasado, así como en la escogencia de los distintos componentes del relato<sup>15</sup>. Así, el proceso de escritura debe resolver cómo distribuir a los protagonistas y a los personajes secundarios, en una palabra, a los actantes (Jítrik, 1995: 78). El texto debe elegir desde qué punto de vista se efectuará la narración. Esto implica decidir cuáles elementos serán mostrados y cuáles quedarán implícitos; implica escoger una estrategia narrativa: si se describe un episodio mediante un resumen o a través de la representación completa de la acción, si el narrador va a *acercarse* o va a *alejarse* de los discursos dominantes en la intelección histórica del pasado nacional (Jítrik, 1995: 80).

## 2.2. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

El género de la novela histórica experimentó un auge hacia el final del siglo xx. Entre los intelectuales que han estudiado el relato histórico de los últimos años, se destaca Fernando Aínsa. En su estudio, afirma que el desarrollo de la *nueva* narrativa histórica obedece a una corriente centrífuga, que busca el arraigo y la conformación de las identidades nacionales mediante la desmitificación, el anacronismo, la ironía, la parodia y lo grotesco (1991: 13), una tendencia opuesta a la estética tradicional de la novela histórica<sup>16</sup>. Afirma que antes del auge experimentado en las últimas décadas del xx, la novela histó-

15 El tratamiento del pasado está unido al aspecto ideológico, pues el escritor puede tratar el pasado de una manera solemne, y por tanto, sacralizada de la historia, o puede desmitificar el referente y tratarlo de forma satírica, burlesca, irónica, entre todas las posibilidades retóricas.

16 También para Chacón, la ficción escrita entre 1900 y 1950 obedece a «la gran Historia», pues otorga la versión oficial de los hechos y *reproduce* lo ya estipulado en cuanto a ellos (2006: 234). Zavala y Chacón afirman que esta estética lleva el adjetivo de *nueva* en contraposición con la novela histórica tradicional, la cual se encarga de ofrecer la versión canónica de los hechos, cuya aparición se inaugura con *El reino de este mundo* (1949) (2008: 4).

rica era un género caído en desuso, salvo por algunas excepciones como las novelas de Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias (1991: 14)<sup>17</sup>. Entre los escritores del *boom*, Aínsa sostiene que Carlos Fuentes «fue el primero en dismantelar de un modo programático y total la novela histórica tradicional» a partir de *Terra nostra* (1975). En cuanto a los recursos retóricos a los que Fuentes apela para acabar con la concepción tradicional del género, se mencionan la ironía, lo grotesco y el anacronismo, sumados a una «deformación y adulteración» de los hechos históricos, aunque no los llega a tornar irreconocibles (1991: 15-16).

Al reseñar las características de la nueva novela histórica, Aínsa explica que su objeto es «dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado», pero tal sentido se otorga por medio de un acto de *justicia*, debido a que la reescritura del pasado se lleva a cabo desde personajes ajenos a los grandes hechos: se convierte a los personajes marginados en héroes y protagonistas novelescos (1991: 18). Como otra característica de las novelas históricas contemporáneas, se cita la eliminación de la «distancia histórica» por medio de recursos retóricos, o bien, por la presentación de figuras míticas en un ámbito privado, fuera del pedestal en que se las ha puesto (1991: 19); en consecuencia, la *nueva novela histórica* desmitifica y degrada los mitos y epopeyas nacionales. Por oposición, la novela histórica tradicional se encarga de crear un mito o proporcionar una suerte de epopeya nacional desde la que se ensalza o se intenta conformar una identidad nacional a partir de un discurso serio, que no hace burla de sus personajes, puesto que busca *subirlos en un pedestal*.

Siempre entre los estudios referentes a la nueva novela histórica, Salas y Ramírez elaboran una síntesis de las ideas de Seymour Menton, María Cristina Pons y Noé Jitrik. Concuerdan con los postulados de Pons, al considerar que la novela histórica escrita a finales del siglo xx obedece a un sentimiento de desencanto, debido al fracaso de las manifestaciones revolucionarias de las décadas de 1950 y 1960. A la vez, rescatan la idea de Menton al diferenciar la novela histórica de la novela pseudohistórica, aunque tal clasificación parece arbitraria. De acuerdo con esta idea, la primera debe referir a un pasado que no haya sido experimentado por el autor, mientras que los acontecimientos novelados en un texto pseudohistórico suceden, en parte o por completo, en vida del autor.

Según Salas y Ramírez (2004: 3-4), Pons disiente con respecto a Menton al afirmar que no hay novela pseudohistórica, puesto que el texto, para considerarse como novela de tipo histórico, únicamente debe presentar marcas que remitan a hechos trascendentes que hayan influido en los periodos posteriores;

17 Es de notar que Aínsa no toma en cuenta las novelas de la Revolución Mexicana como históricas, a diferencia de los autores antes reseñados.

es decir, una novela cuyas marcas textuales y discursivas refieran a un golpe de Estado, sea de forma explícita o implícita, debe considerarse como histórica, sea que el autor haya visto de cerca el acontecimiento, sea que haya vivido sus consecuencias o que su única referencia al hecho se encuentre en los textos o en otras fuentes<sup>18</sup>. Al reseñar las ideas de Pons, los autores sostienen que hay dos maneras de enunciar los hechos pasados: desde la perspectiva de los vencedores o desde el punto de vista de quienes sufren las consecuencias de los hechos; tales personajes, por lo general, representan ciertas posiciones políticas e ideológicas. Esto permite conjeturar que la historia enunciada desde la posición de la élite, de los grandes hombres en el teatro de los acontecimientos, sea la historia oficial, en teoría, apegada a los hechos tal como fueron.

Entre los estudiosos que han reflexionado sobre la estética bajo análisis, la revisión que realiza Lukasz Grützmacher de los postulados de Menton sobre la novela histórica muestra que la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica son más parecidas de lo que se piensa, lo cual pone en duda la novedad de la segunda corriente. Esta similitud, de acuerdo con Grützmacher, es tal que no se puede diferenciar claramente una de la otra (2006: 146)<sup>19</sup>. Por otra parte, al revisar la propuesta de Aínsa, Grützmacher distingue entre novelas nuevas y tradicionales a partir de un criterio cronológico: la nueva novela se escribe desde los finales de la década de 1970, con el fin de reescribir y cuestionar «la versión estereotipada del pasado» (2006: 147-148) así como para desconstruir y degradar los mitos nacionales, los héroes nacionales y los valores sobre los que se asientan las nacionalidades, a partir de recursos como la ironía y el humor. A pesar de esto, el nuevo discurso no se limita a cuestionar, sino que insta una nueva historia, un pasado visto desde la periferia, opuesto al discurso del centro, propio del conquistador, y de la versión oficial.

En razón de sus propios intereses, la nueva novela histórica muestra dos tendencias: una *centrípeta* y otra *centrífuga*. La primera muestra un afán de reconstruir el pasado de manera coherente a partir de la voz del vencido, tal hecho permite relacionarla con la construcción de la identidad nacional, al buscar una identidad independiente para Hispanoamérica, alejada de las concepciones hegemónicas. La segunda propone la *reconstrucción* de cualquier discurso que trate sobre el pasado, de ahí que esta estética ridiculice y parodie los discursos serios y mezcle tiempos y espacios del pasado con los propios

18 Siempre como posibilidad de considerar una novela como pseudohistórica, Morales Muñoz (2011) considera que es irrelevante llevar a cabo esta distinción; la diferencia entre una novela de ese tipo y una histórica radicaría en la dependencia de las fuentes: cuanto más lejano sea el hecho, mayor es la dependencia del autor a las fuentes.

19 Como ejemplo, Menton postula la intertextualidad como característica de la nueva novela histórica. Al respecto, el autor comenta que todo texto de esta naturaleza, incluso los de la corriente tradicional, es intertextual por antonomasia, pues necesariamente se nutre de otros textos, de una fuente.

del presente. Debido a las dificultades para delimitar claramente cuáles textos pertenecen a una o a otra tendencia, Grützmacher plantea concebir a la narrativa histórica como un continuo en que la fuerza centrípeta corresponde con la novela histórica tradicional mientras que la fuerza centrífuga es propia de la estética posmoderna (2006: 149). Al analizar las inconveniencias de la utilización del adjetivo «nueva» para referirse a las novelas históricas de los últimos años, el autor propone el nombre de «metaficción historiográfica», propia de la tendencia centrífuga, puesto que el adjetivo citado puede remitir al *nouveau roman*, de mediados del siglo xx (2006: 150).

### 2.3. LO HISTÓRICO Y LO FICTICIO

Desde una perspectiva distinta a las anteriores, Zavala y Chacón analizan las relaciones entre lo histórico y lo ficticio. Ambos autores consideran que todo texto es, por su propia naturaleza, histórico debido a que es un producto de circunstancias exteriores a él (como instituciones, agentes y factores culturales, entre otros) y, a la vez, porque muestra discursos, fuerzas sociales e ideológicas predominantes en un instante determinado, sea de forma implícita o explícita.

En cuanto a las relaciones entre la historia y la ficción, los autores consideran que restringir tales nexos a la novela histórica es reducir el panorama, pues lo real no solo se manifiesta en la novela histórica. De ahí que el concepto incluye textos que reelaboren periodos históricos «a partir de una voluntad política y cultural de revisión de la historia oficial y sus versiones y sujetos privilegiados» sin que se atengan necesariamente a las reglas del género novelístico (Zavala y Chacón, 2010: 101). Esta concepción es el fundamento para que se considere como histórico cualquier texto que, sin importar técnicas o géneros, recree ambientes, vivencias y referencialidades de momentos o coyunturas específicos. Tal recreación puede llevarse a cabo a partir de datos, que en mayor o menor medida coincidan con los hechos constatables (Zavala y Chacón, 2010: 103). En cuanto a las similitudes y diferencias entre el campo histórico y el literario, los autores concuerdan con Michel de Certeau en que cualquier interpretación sobre la historia incorpora, de forma necesaria, un sistema de referencias en específico, esto es, una «filosofía implícita» determinada, la cual es parte de la subjetividad de quien elabore la interpretación. Este hecho, unido al carácter de historicidad que puede hallarse tanto en uno como en otro campo y a la semejanza de técnicas utilizadas al momento de escribir, permiten concluir que las diferencias entre historia y literatura son ambiguas y difusas (Zavala y Chacón, 2008: 5-6).

Con el fin de mostrar la complejidad del fenómeno —dentro del campo de la novela— los autores citan una corriente denominada por ellos como «literatura de apuntamiento histórico», la cual, si bien cuenta con referencias a sucesos pasados y personas, «no documenta hechos históricos específicos»

y ofrece, desde lo literario, una interpretación de los acontecimientos. En esta categoría podrían incluirse algunos casos de novelas testimoniales y de la «patria en crisis» (Zavala y Chacón, 2008: 6). De esta manera, debe reconocerse la existencia, no solo de la novela histórica, ya consagrada, sino también de otras variantes narrativas en que puede influir la historia, entre ellos, el ensayo, el cuento y la poesía históricos, aparte de la citada novela de apuntamiento histórico (Zavala y Chacón, 2008: 8).

### 3. LA REPRESENTACIÓN Y LA LITERATURA

Jean Bessière es un teórico de la literatura que se ha encargado de estudiar el fenómeno de la representación literaria y la mimesis del texto narrativo. Este intelectual considera que existen dos tipos fundamentales de representación: la representación del mundo y la del texto mismo. Esto implica entender a la narración como independiente del exterior, del mundo real, en virtud de que el principal postulado sobre la obra es que ella es «afirmación de ella misma y no del mundo» (1993: 356). Por ser un texto literario, el factor dominante de la obra artística es la función poética del lenguaje, tal como la define Jakobson, de manera que la referencialidad del texto se halla subordinada a la primera (Bessière, 1993: 357). El texto literario refiere, pero su referencia está sujeta a normas y códigos que pueden ser de carácter estético, normativo o de algún otro tipo (Bessière, 1993: 358). El texto literario es «una construcción semántica de un mundo» ordenado, es un sistema que por regla general debe ser incompleto. Por ello se sustituye la idea de la referencia por la relación que el texto crea con su exterior, que puede ser identificado con la realidad, la historia o el contexto en que se escribió la obra (Bessière, 1993: 363)<sup>20</sup>. En otras palabras: el texto literario no da cuenta de nada, sino que hace pasar por real su historia, lo que cuenta al lector, «que convencionalmente, [tal historia] puede ser tomada por real» (Bessière, 1993: 365). En consecuencia, si refiere a algo, es a sí mismo, es autorreferente. Este postulado concuerda con la idea de la verosimilitud de la narrativa y el *efecto de realidad*, descrito por Barthes<sup>21</sup>.

La idea de que la literatura imita o simula permite postular que el texto literario muestra algo identificable con la realidad, al tiempo que es autónomo con respecto a ella. Empero, debe tenerse en mente que el texto está fuera de las reglas que rigen los actos de habla de referenciación y de predicación, las relaciones de observación y de experiencia, las operaciones de objetivación, y,

20 Esta concepción de la literatura concuerda con la idea de los campos de referencia interno y externo, que serán explicados en el apartado siguiente.

21 Véase nota 10.

mediante su autorreferencialidad, la obra da en ella misma las reglas de producción de lo verdadero y de lo verosímil (Bessièrè, 1993: 367).

No hay representación de la realidad ni referencia a ella, sino que el texto refiere a un mundo cerrado, incompleto y *posible* dentro de las reglas que gobiernan el género literario y las reglas impuestas por la realidad interna de la narración.

Bessièrè concuerda con los postulados de la sociocrítica sobre la intersubjetividad del discurso y del lenguaje al afirmar que el lenguaje pertenece a un sujeto colectivo en virtud de que transmite información (es un código de comunicación), a la vez que se rige por una convención, un acuerdo entre los usuarios del código. Este hecho, al ser trasladado a la literatura —que si bien utiliza el lenguaje, y por tanto, cuenta con un código convencional de comunicación—, debe tratarse de forma distinta: el texto representa, pero lo representado es el texto mismo; esta es la razón por la cual la representación es autónoma y cerrada sobre sí.

A pesar de ser independiente —por causa del fenómeno representacional—, la literatura da cuenta del modo como la sociedad se simboliza a sí misma e interpreta cómo una cultura se concibe y se piensa: «la representación literaria es representación que una sociedad se da a sí misma —e implica el realismo— que es a la vez mostración de lo real y distancia con lo real» (Bessièrè, 1993: 370). Debe recalcarse que el texto es una construcción, una creación elaborada a partir del lenguaje, que obedece a reglas y convenciones, que da cuenta, no de la realidad externa a él, sino de su propio interior (un mundo cerrado, autónomo e incompleto, que obedece a sus propios principios y que crea su propia verosimilitud), de ahí que presente un mundo posible y verdadero dentro de sus propios límites y que, por su facultad de ser objeto cultural y estético, rinde cuenta de cómo la cultura que lo ha creado se considera, se concibe y se simboliza a sí misma.

## 4. LOS MUNDOS POSIBLES: MÍMESIS Y ANTIMÍMESIS

Aproximarse a la novela histórica con la idea de que copia o reelabora algo ya dado de antemano por la realidad factual implica entender la literatura como una construcción que solamente imita a la realidad; en otras palabras, implica aceptar la noción de la mimesis en el sentido tradicional. Sin embargo, el debate teórico posterior pone en entredicho esa postura: la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles trata sobre las posibles relaciones entre la historia y la literatura más allá de la simple imitación o de la mimesis, idea que, a criterio de Lubomir Doležel (1997a: 69), se encuentra en la cultura occi-

dental desde los escritos de Platón y Aristóteles, y ha perdurado en el tiempo<sup>22</sup>: Doležel busca superar la mimesis e intenta explicar la literatura con aspectos históricos o similares a la realidad como una forma literaria enteramente ficcional e independiente de las circunstancias de la realidad extratextual.

Para Doležel, la mimesis es funcional si un elemento ficcional en particular halla su correspondiente exacto con la realidad. La imposibilidad de hallar correspondencia concreta a todos los elementos ficcionales llevó a creer que estos referían a universales reales. En consecuencia, este método desglosa los particulares reales para hacerlos corresponder con los ficcionales<sup>23</sup>. A partir de las limitaciones derivadas de esta forma de análisis, propone una concepción crítica diferente: una semántica de los mundos posibles, de carácter antimimético (Doležel, 1997a: 77). Tal oposición a la comprensión tradicional de la mimesis se explica en que esta forma de análisis asocia las ficciones con un modelo de mundo único o, lo que es lo mismo, analiza las creaciones ficcionales a partir de su asociación con la realidad factual, mientras que Doležel propone múltiples realidades: una serie de mundos posibles. Tales realidades posibles manifiestan una peculiaridad que las caracteriza y diferencia: su capacidad de conformarse en «artefactos culturales», debido a que se encuentran en los textos literarios (Doležel, 1997a: 78). Por tanto, la idea de los mundos posibles plantea que la literatura, sea o no inspirada en la realidad factual, crea un mundo y una realidad independiente de la extratextual y, por ello, la literatura no debe entenderse como una simple imitación.

Según ello, no procede identificar a los individuos ficcionales con las personas o elementos reales que posean el mismo nombre; como consecuencia, tan ficticio es el Madrid presente en las novelas de Galdós como lo pueden ser Macondo o el País de las Maravillas. Para Doležel, la identificación con la realidad es imposible gracias a la frontera que divide el mundo real del presentado en los textos ficcionales (1997a: 80). Además de ser un estado de cosas posible, el mundo construido por una obra literaria es variado e ilimitado con respecto a la realidad, puesto que la ficción no está restringida a una simple *imitación*, sino que también crea nuevas realidades, tal es el caso de la

22 Incluso, a finales del siglo xx, se encuentran planteamientos que aceptan la idea del arte como imitación de lo externo: Doležel menciona que John G. Bellany, en *Robin Hood: una investigación histórica* (1985), identificó a ese personaje con un lacayo de Ricardo II llamado Robert Hode. De la misma manera, Albert Boime sostuvo que el cielo del cuadro *Noche estrellada*, de Van Gogh, correspondía con el firmamento de la noche del 19 de junio de 1889 (Doležel, 1997a: 70). Es decir, aún la cultura occidental acepta la idea de la imitación de la realidad realizada por el arte.

23 En otras palabras, para Doležel los críticos que trabajan de esta forma hacen corresponder el contexto en que se escribió la ficción en estudio con el contenido de ésta. Este proceder puede llevar a forzar el texto para encontrar los correlatos entre el texto y el contexto.

ciencia-ficción. Este hecho justifica que el autor intente explicar con un único modelo teórico los distintos tipos de ficción, sean realistas, de carácter histórico o completamente desapegados de la realidad<sup>24</sup>.

De tal manera, en la creación de los mundos posibles, el mundo real interviene únicamente con el aporte de estructuras o «anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico». Sin embargo, el material real (sean personas, acontecimientos o lugares, entre otros) debe transformarse en «posibles no reales» para que se incluya dentro de un mundo ficticio (Doležel, 1997a: 83). Esta transformación se debe a que el material real pasaría a formar parte, no ya de la realidad, sino de la ficción, de un espacio posible mas no realizado<sup>25</sup>.

Otro que se ha detenido a estudiar la relación entre lo real y lo ficcional es Thomas Pavel, para quien entre los mundos reales y los propios de la ficción hay una diferencia insalvable, puesto que los primeros son «completos y consistentes, mientras que los mundos ficticios son intrínsecamente incompletos e inconsistente» (1997: 171). Para la construcción de los mundos posibles de la literatura, Pavel considera el

conjunto de mecanismos, tanto estilísticos como semánticos, que proyectan a los individuos y a los acontecimientos en cierto tipo de perspectiva, los colocan a una distancia cómoda, los elevan a un plano superior, de tal manera que puedan ser contemplados y entendidos con facilidad [...] (1997: 175).

En otros términos, para crear un mundo ficcional es posible trasladar los elementos de la realidad factual a una paralela a esta, por medio de la *mitificación*. El ejemplo más evidente de este proceso consiste en la inclusión de personas reales en textos literarios, es decir, una novela histórica. Al abordar el nexo que existe entre la historia y la ficción, llama con ese nombre a una de las manifestaciones de la literatura en prosa, la cual se caracteriza por su carácter ideológico: la novela histórica, aunque de forma especial, durante el siglo XIX, manipulaba los hechos para ofrecer planteamientos ideológicos, de ahí su base real como mecanismo para legitimar la ficción. En virtud de lo anterior, Pavel concluye que la ficción debe entenderse como un fenómeno dinámico, condicionado por las situaciones históricas y culturales, que interactúa con la realidad extratextual así como con el mito y cuyas fronteras, que la separan de estos dos últimos campos, son de carácter flexible y accesible

---

24 Como característica adicional, Doležel explica que tales realidades son accesibles desde el mundo real a través de un canal semiótico, es decir, se accede a tales construcciones por medio de los textos literarios (1997a: 82).

25 Esta idea puede ilustrarse de forma clara con la novela histórica: el texto narra hechos ficticios y presenta personajes inspirados en personas y acontecimientos históricos pero su apego a lo real no es tan estricto como sí lo sería en un texto de carácter propiamente histórico.

desde diferentes partes (1997: 178-179), de ahí que en la literatura aparezcan elementos tanto míticos como reales<sup>26</sup>. Esta es la razón por la cual Marie-Laure Ryan afirma que una de las diferencias entre la historia y la ficción es que la segunda «explora los huecos informativos de nuestro conocimiento de la realidad rellenándolos con los hechos creíbles, aunque no comprobados, de los que el autor no se responsabiliza» (1997: 186). Por lo tanto, la credibilidad del autor no queda comprometida porque sus afirmaciones no puedan mantenerse en el mundo real, aunque sí sean verdaderas para el texto. Tal planteamiento concuerda con Harshaw, quien afirma que el autor no se compromete a decir la verdad cuando escribe.

A la luz de lo expuesto, la aproximación teórica sobre la novela histórica no puede ser en modo alguno tan simple para afirmar que la literatura copia o imita a la realidad, puesto que la idea de la mimesis —el arte y, en este caso, la literatura como imitación— es una posición teórica superada: si bien los textos literarios pueden contar con aspectos, personas y lugares propios de la realidad factual, como es el caso de la novela histórica, es claro que la construcción de ese mundo dentro de la literatura es independiente de la realidad externa al mismo texto. A ello se debe que la novela histórica no copie el pasado, sino que, a partir de él, crea un mundo posible y totalmente autónomo.

#### 4.1. OTROS RASGOS

Además de las características anteriores, otra cualidad de los mundos posibles de la literatura es el carácter de incompleción, debido a que algunas cuestiones, preguntas o conclusiones que se formulan sobre ellos no poseen respuesta o es imposible conocerlas. Para Doležel, los espacios vacíos forman parte del carácter estético propio de la literatura, debido a que «la distribución de los dominios llenos y vacíos se rige por principios estéticos, e. d., por el estilo de autor» (1997a: 85). A su vez, muchos de los mundos creados son semánticamente heterogéneos, un ejemplo de esta característica es el «dominio» actancial: si un texto presenta un único actante, el universo ficcional estaría conformado por las propiedades, relaciones, creencias y acciones de ese único personaje. Debido a que lo común en la narrativa es la diversidad de personajes, el mundo ficcional estaría conformado por la totalidad de las características de los actantes, en otros términos, se estaría frente a un mundo ficcional semánticamente complejo (Doležel, 1997a: 86). Tal complejidad implica que el sistema, el «constructo» presente en el texto sea estructuralmente autosufi-

26 A todo esto, es necesario aclarar que, si bien hay textos que funcionaron como sagrados dentro de culturas como la griega y latina, *Edipo Rey* o la *Iliada* pueden ser buenos ejemplos; el hecho de que tales relatos, en la actualidad, sean leídos como textos literarios obedece a razones históricas (Pavel, 1997: 176).

ciente (Doležel, 1997a: 87). Esta última cualidad se relaciona con otra de las características de los mundos posibles: son «constructos de actividad textual» (Doležel, 1997a: 87); no se los encuentra ni se los descubre, antes bien, son elaborados por las personas, a partir de sistemas semióticos, en distintos ámbitos culturales, además de la literatura, puesto que también se encuentran en la poesía, la música, la mitología, el cine, el teatro y las artes en general (Doležel, 1997a: 88). Por ello se los considera como artefactos culturales.

Con respecto a los mundos posibles creados por la literatura, es claro que su fuente por excelencia es el texto. Sobre este último, Doležel sostiene dos postulados básicos: en primer lugar, es el «mediador en la actividad constructiva del poeta» (1997a: 89)<sup>27</sup> y, en segundo lugar, el texto es el medio en el que se almacenan y transmiten los mundos posibles; así, el texto asegura la reconstrucción del mundo contenido en él por parte de un lector. No es extraño que Doležel defina al texto a partir del receptor y lo delimite como «una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido» (1997a: 89). Para el teórico checo, la construcción de los mundos posibles de la literatura se lleva a cabo, principalmente, a partir de lo que llama «fuerza de autentificación» (Doležel, 1997a: 90). La primera corresponde a la voz del narrador en tercera persona, que construye un mundo ficcional con sus afirmaciones. Las expresiones y afirmaciones que emita ese narrador, en virtud de su autoridad autentificadora, se consideran como verdaderas dentro del mundo ficticio, como un «existente ficcional» (Doležel, 1997a: 90-91). A manera de ilustración, puede proponerse la aventura de don Quijote con los molinos de viento: el lector, según analiza el propio Doležel (1997b: 104-106), afirma que el existente ficcional es el de los molinos y no el de los gigantes, pues el narrador ha expresado que había en el campo entre treinta o cuarenta molinos de viento; la voz de don Quijote no posee fuerza autentificadora debido a que es un personaje<sup>28</sup>.

Por su parte, Harshaw se refiere a la existencia de los mundos posibles desde una concepción distinta. De acuerdo con este teórico, en el caso de la literatura la construcción de ficciones se encuentra en relación de interdependencia con el lenguaje, pues este se encuentra incorporado a lo ficcional y la

27 En este caso, debe entenderse la palabra *poeta* en un sentido amplio: la persona que crea un mundo ficticio a partir de la imaginación poética, de la poiesis (Doležel, 1997a: 88).

28 La autoridad autentificadora de la voz del narrador dentro de la literatura permite asignar valores de verdad o de mentira a las frases presentes en textos de este tipo (Doležel, 1997b: 98); de aquí se desprende que las frases del narrador deben describir «un estado de cosas existente en el mundo ficcional del texto» (Doležel, 1997b: 99) para que sean verdaderas. De esta manera, decir que Emma y Charles Bovary son esposos es cierto dentro del mundo posible presentado en *Madame Bovary*.

ficción solo puede construirse a partir del lenguaje (1997: 123)<sup>29</sup>. A pesar de la relación entre el lenguaje y las construcciones ficcionales, sostiene que «para entender lo que una frase transmite, debemos considerar la “realidad” a la que se aplica, el ámbito de las cosas que puede incluir» (1997: 124-125). Con respecto a la ficcionalidad, Harshaw concuerda con Doležel al afirmar que no hay verdades o mentiras en la ficción, sino que las frases literarias deben leerse dentro de un *marco de referencia* específico. A manera de ilustración, Harshaw presenta la frase «está lloviendo afuera», en la cual el autor de una ficción no dice mentira alguna debido a que no es necesario que en el momento de la escritura esté, efectivamente, lloviendo (1997: 127).

Lo anterior obedece a que en la ficción existe una serie de marcos de referencia, entendidos como «cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales podemos hablar» (Harshaw, 1997: 128). Tales marcos se encuentran incluidos en un *campo de referencia*, en un «universo que contiene una multitud de *mrs* [marcos de referencia] entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos» (Harshaw, 1997: 129). De esta manera, el caso del periódico sería, según Harshaw, un ejemplo paradigmático: el marco de referencia sería cada una de las noticias que se encuentren en el diario, sean de deportes, política, economía o internacionales, entre otros; mientras que el conjunto de ellas forma el campo de referencia: la totalidad de hechos y acontecimientos reseñados<sup>30</sup>.

Para la literatura, la creación del campo de referencia es peculiar, puesto que el texto lo construye al tiempo que se refiere a él; es decir, la narración no se refiere a algo ya dado y establecido de antemano. Esto permite explicar la razón por la cual la veracidad del autor no puede estar en entredicho para con el mundo externo, pues al decir que llueve afuera, el narrador compromete su veracidad en el hecho de que está efectivamente lloviendo «*en el marco de referencia desde el cual está hablando*» (Harshaw, 1997: 130. Destacado en el original). Esto puede ser útil para la interpretación del texto, pues Harshaw explica:

En caso de que esté lloviendo afuera, si el marco de referencia está en los trópicos, podemos suponer que la lluvia es fuerte; si es durante un periodo de sequía, el enunciado transmitirá alivio y esperanza; si sabemos que no está lloviendo, podemos entenderlo como una expresión metafórica, etc. (1997: 132).

29 Harshaw entiende la ficción como «aquel lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real» (1997: 126). De ahí que afirme que el autor de un texto de carácter ficcional está libre de que sus afirmaciones sean verdaderas en el mundo real.

30 Harshaw agrega: «no los percibimos [a cada uno de los elementos de diario] como objetos aislados flotando en un vacío, sino como puntos de un vasto mapa, un Campo de Referencia, el cual muestra un ámbito y una coherencia hipotéticos (aunque difusos)» (1997: 129).

En cuanto a la naturaleza de los referentes que se encuentran en las ficciones, el autor sostiene que estos son exclusivos del campo de referencia interno y, por tanto, no existen fuera del texto, además de que no se puede saber de ellos más que la información proporcionada por los «datos verbales y no verbales relativos» a ellos (Harshaw, 1997: 131). Por tal razón hay cuestiones imposibles de dilucidar sobre los personajes, los acontecimientos y los demás elementos del texto y, por ende, no es posible llevar a cabo una asociación plausible entre lo textual y la realidad factual.

## 4.2. EL MUNDO INTERNO

Todo texto conforma un campo de referencia interno (en adelante *CRI*), definido como «toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas, diálogos, etc.» (Harshaw, 1997: 127). Un *CRI* porta el *modo de representación*, entendido como «el valor expresivo, simbólico o modélico de un texto literario frente al mundo externo y al autor» (Harshaw, 1997: 135). Sin embargo, la separación entre lo interno y lo externo al texto no es tajante: «Un rasgo esencial de los textos literarios es que algunos de sus significados pueden [...] estar relacionados con Campos externos al *CRI* y que existen de manera independiente» (Harshaw, 1997: 135). Al mismo tiempo, puede construirse a partir de una selección de los elementos del mundo real, valga acotar que tal selección no siempre es de carácter realista. Esto permite explicar las relaciones existentes entre lo factual y lo ficticio y, de forma especial, lo que se ha llamado como novela histórica, en razón de que este tipo de novela se basa en personas y hechos acontecidos para crear una realidad posible, por ejemplo: una novela que tenga por personaje a Simón Bolívar deja suponer la influencia de un campo de referencia externo, un punto de contacto entre este y el campo de referencia interno<sup>31</sup>.

Harshaw se encarga de analizar el *CRI* que forma la novela histórica. Para él, este tipo de narración también conforma un campo de referencia propio, aunque es indudable que, por la naturaleza misma del *CRI*, las acciones en que aparezcan figuras históricas no pueden considerarse como realmente acaecidas: no se puede afirmar que hayan sucedido, o bien, la cantidad de apego a lo real carece de interés (1997: 138)<sup>32</sup>. De aquí se desprende otra par-

31 El *CRI* puede considerarse como una construcción semiótica, aunque en modo alguno es posible definirlo como lineal; antes bien, el texto es «un haz de estructuras heterogéneas: acontecimientos, personajes, escenarios, ideas, tiempo y espacio, situaciones sociales y políticas, etc., que interactúan entre sí y con otras estructuras textuales no semánticas (de estilo, paralelismo, segmentación, patrones fónicos, etc.)» (Harshaw, 1997: 136).

32 Para este teórico, todo lo que conforme el *CRI* por su existencia real debe seleccionarse de manera funcional. Esto se debe a que el propósito de la ficción histórica no es referirse

ticularidad de los CRI: son de carácter paralelo al mundo real, es decir, los dos campos pueden tener puntos en común, aunque nunca se tocan (Harshaw, 1997: 154-155). Este tipo de contactos es necesario debido a que

la construcción del CR Interno está *configurada* de acuerdo con los Crs Externos: necesitamos el conocimiento del mundo para dotar de sentido a una obra de ficción, construir los marcos de referencia a partir de material disperso, llenar lagunas, crear las jerarquías necesarias, etc. (Harshaw, 1997: 157; el destacado aparece en el original).

Harshaw acude a la noción *sustrato referencial*, entendida como el «conjunto de referentes» que se encuentra al inicio del texto, los cuales deben ser concretos y específicos, además de secundarios, pues a partir de ellos se conforma el CRI, es decir, los referentes básicos e imprescindibles para el desarrollo del texto. Esto permite concebir el CRI, de acuerdo con el autor, como una serie de extensiones de marcos establecidos de antemano (1997: 148-149). Otro tanto sucede con los personajes: la introducción de personajes secundarios antecede a los protagonistas para dotar a estos de un contexto (1997: 149).

## 5. LA NOVELA HISTÓRICA EN HISPANOAMÉRICA

Evelio Echevarría, estudioso de la narrativa chilena, presenta un corpus conformado por sesenta y siete novelas de tema histórico publicadas en Chile entre 1852 y 1990. Echevarría concuerda con la mayor parte de los intelectuales en que el nacimiento de la novela histórica se debió a Scott, aunque sostiene que la primera creación del género fue el *Romance de los tres reinos*, escrita por el chino Lo Kuang-chung durante el siglo XIV (1992: 643). Con respecto a Hispanoamérica, Echevarría plantea que este género «[...] comenzó a darse en forma sostenida después de 1860»; y en el caso de Chile, esta forma de escritura cumplió el cometido de forjar una identidad chilena, a la vez que representó un proceso de educación para el pueblo, recientemente independizado (Echevarría, 1992: 644).

Por su parte, Ulloa sostiene que la novela histórica se vio consolidada definitivamente alrededor de 1850 (2004: 21); plantea además que la principal preocupación de las novelas del periodo inicial se orienta hacia la búsqueda de una identidad nacional para los países hispanoamericanos, puesto que estaban recién independizados de España. Las primeras manifestaciones de la ficción histórica están emparentadas con el código estético-ideológico propio del Romanticismo. Hacia finales del XIX, las novelas históricas exhiben mayor

---

a la Historia como tal, ni dar cuenta de los hechos, como sería el caso de los textos estrictamente históricos.

rigurosidad en cuanto al apego a los hechos. En este mismo periodo, la literatura hispanoamericana experimentó un cambio de código estético, puesto que surgieron las primeras manifestaciones del Realismo, aunque las novelas de carácter romántico se siguieron produciendo, inclusive, durante la primera mitad del siglo xx (Ulloa, 2004: 23). La estética realista cobró importancia gracias a las obras de Tomás de Carrasquilla, Ricardo Palma y Alberto Blest Gana; la principal contribución al Realismo por parte de este último autor fue la novela *Durante de Reconquista* (1897) (Ulloa, 2004: 24).

Otro estudioso que ha abordado los nexos entre la historia y la literatura es Márquez Rodríguez, para quien *novela histórica* constituye una etiqueta que no atribuye una serie de valores específicos al texto que se califica como tal. De esta manera, dicha denominación

busca establecer que el autor no construyó su relato con personajes y acontecimientos imaginarios, sino a partir de hechos históricos reales, a los cuales les dio un tratamiento adecuado para hacer con ellos una *novela*, y no una *crónica* o un *libro de historia* (Márquez Rodríguez, 1991: 33. Destacado en el original).

El entrecruzamiento de personas y hechos con personajes y acciones<sup>33</sup> es la característica básica de toda novela histórica; en una palabra, la conjunción de la realidad con la ficción, de lo factual con lo imaginario. Como señala Márquez Rodríguez, Walter Scott defendía la idea de que una novela debía tratar sobre personajes ficticios; en estos términos el carácter histórico de la novela sería otorgado por el fondo en que se movieran tales personajes, es decir, la realidad estaría situada, en una novela histórica clásica, en segundo plano (1991: 34).

A pesar de que la fama de Scott se propagó rápidamente, su esquema pronto contó con detractores en Europa: Alfred de Vigny, en el prólogo de su novela *Cinq-Mars* (1826), postulaba que la historia debía ocupar el primer plano de la narración (Márquez Rodríguez, 1991: 34). Ese mismo año apareció en México *Xicoténcatl*, de autor anónimo, obra a la cual se considera como la primera novela histórica del continente. En este último texto, cuyo tema es la conquista de México, el aspecto histórico se encuentra en primer plano: «Por coincidencia —es obvio que Vigny no pudo conocer *Xicoténcatl*, ni que el autor de ésta podía haber leído *Cinq-Mars*— la novela mexicana sigue el esquema de Vigny y no el de Scott» (Márquez Rodríguez, 1991: 36). Esto es prueba de que hubo lugares de América que estuvieron al día de las innovaciones estéticas que se daban en Europa.

33 Valga acotar que lo que se entiende por *hecho* es el acto cometido por una persona en un pasado y, en cuanto tal, se puede encontrar en los libros de historia, mientras que *acción* remite a los acontecimientos que relata un texto ficcional, como un cuento o una novela.

Al debatir sobre si se puede considerar histórico un texto elaborado a partir de acontecimientos vividos por el escritor, Márquez Rodríguez sostiene que algunos teóricos como Anderson Imbert y Amado Alonso solo conceden carácter de historicidad a novelas cuyos referentes hayan estado alejados temporalmente con respecto a la vida de quien escribe. A esto, el autor responde: «lo que le da carácter *histórico* a una novela es la presencia de personajes y episodios históricos, tratados de un modo tal que sufran un proceso de ficcionamiento» (Márquez Rodríguez, 1991: 40; destacado en el original). Con respecto a la producción de la novela histórica tradicional durante el siglo xx en Hispanoamérica, Márquez Rodríguez afirma que, durante este periodo, disminuye su escritura, aunque, de la primera década, el autor cita a *La gloria de don Ramiro* (1908) como el primer texto de importancia, y durante la segunda década, los textos dignos de notar tratan, generalmente, sobre la Revolución Mexicana (Márquez Rodríguez, 1991: 42). A partir de ahí, los novelistas sobresalientes son Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Carlos Fuentes, cuya novela *Terra Nostra* es «la cumbre de un proceso evolutivo de la novela histórica» (Márquez Rodríguez, 1991: 48), aunque las fechas posteriores han dejado ver que el género se ha desarrollado aún más.

Contrario al parecer de Márquez Rodríguez, Ulloa centra su atención en los que ficcionalizan sobre la Revolución Mexicana, es decir, las novelas que se escribieron entre 1915 y 1945. En tales escritos prima el esfuerzo por «entender lo racional de un evento histórico que implica grandes transformaciones», por lo general sucedido en el pasado inmediato al momento de la escritura, a la vez que se percibe en tales novelas la búsqueda de una identidad nacional en función de los problemas contemporáneos (2004: 25).

Peter Elmore analiza el desarrollo de novela histórica en Hispanoamérica y plantea que este género vuelve sobre el pasado con el fin de enfrentar problemas que se encuentran sin resolución, conflictos que aún se encuentran vigentes dentro de una sociedad determinada. Al igual que algunos de los intelectuales ya reseñados, Elmore propone que la relación entre la historiografía y la fabulación de tema histórico estriba en que ambas son discurso y en ambas son discursos que comparten un registro, la «memoria» de una comunidad en específico (1998: 43)<sup>34</sup>. En tal sentido (el del discurso), la novela histórica del siglo xx se caracteriza por abordar el pasado desde una perspectiva crítica, en la cual predomina la desmitificación de los aspectos patrióticos, así como el escepticismo con respecto a la historia y el discurso oficiales. Esta última característica explica que algunos de estos textos posean un afán contestatario

34 Este autor expresa: «nuestro acceso al pasado se constituye a través de los discursos que dan cuenta de los eventos y procesos históricos» (Elmore, 1998: 43). En otras palabras, el pasado se conserva solo a través de discursos y, como tales, los discursos se hallan sesgados por creencias o ideas de quien los emite.

y subversivo (Elmore, 1998: 43-44). Sobre los personajes, el autor postula que el texto instaura un presente dentro de su ficcionalidad «en el cual viven y actúan personajes» que, en vez de ser próceres, son seres humanizados y desmitificados, que interactúan y viven en su entorno inmediato (Elmore, 1998: 47). En otras palabras, no se trata en los textos a hombres glorificados por el tiempo; más bien, el texto se encarga de presentar personajes verosímiles, al margen del gran escenario de la historia.

## 5.1. LA NOVELA HISTÓRICA EN LA REGIÓN

En el estado de la *cuestión global* y el estudio de novelas con carácter histórico, Juan Durán Luzio analiza *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, desde esta perspectiva. Su premisa principal es que el *Primer Magistrado* tiene su referente histórico en Federico Tinoco Granados. Durán Luzio aborda el análisis de la novela y sus características estéticas. Luego, elabora correlatos entre los datos, las fechas y los documentos y la narración; por último, analiza la imagen del *Primer Magistrado* al compararla con la imagen de Tinoco. De esta misma forma, estudia los espacios, los personajes y los acontecimientos. En poco más de cien páginas, no hace alusión alguna a una teoría en específico, aunque sí plantea el nexo entre la historia y la literatura en las primeras líneas.

Desde la perspectiva, la sociocrítica, Araya (1992) analiza *Cenizas de Izalco* (1966), de Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll. Plantea que el texto lleva a cabo una reinterpretación de la historia de El Salvador, sobre todo, a partir de 1932. En general, el artículo aborda algunos de los personajes principales de la novela en cuanto a sus características y particularidades, al mismo tiempo que se establecen relaciones entre los personajes y la revuelta campesina de 1932.

Por su parte, Lucrecia Méndez de Penedo (2002) diserta sobre la novela histórica *Libertad en llamas* (1999), en la cual se deconstruyen los discursos oficiales de Nicaragua sobre la lucha de Augusto César Sandino en contra de la invasión a ese país, en la década de 1920. El artículo se encarga de analizar detalladamente el pensamiento de Esmeralda, protagonista de la novela; en especial, su ideario político. Propiamente sobre la novela histórica, Méndez afirma que este tipo de literatura busca dar respuesta a la interrogante de «quién se es» (2002: 137). En otras palabras, de acuerdo con la autora, la novela de corte histórico se propone definir la identidad propia o nacional frente a identidades más consolidadas: así, en el caso de *Libertad en llamas*, se define la identidad nicaragüense con respecto a la norteamericana.

Gloria Guardia, autora de *Libertad en llamas*, dedica algunas páginas a esta novela y a *El último juego* (1977), novela de su autoría y de tipo histórico. Guardia sostiene que la novela histórica experimentó una revitalización a partir de 1970 (2002: 110). De acuerdo con su plan estético, ambos textos

buscaban reelaborar la identidad nacional de Nicaragua a la vez que plantear una serie de «encuentros y desencuentros» entre la cultura del centro y de la periferia (Guardia, 2002: 112). Esta es la razón por la cual ambas novelas se narran desde los márgenes y presentan la voz de los anónimos, de los olvidados por la historia, pues uno de los fines de los textos era desmitificar a quienes la historia ha vuelto mitos. Guardia afirma que el propósito era «bajar del pedestal a los personajes consagrados» (2002: 119).

En el ámbito costarricense, Doris Montero (2011) completó un minucioso análisis del inicio de *El año del laberinto* (2000). Sintetiza algunas de las lecturas previas, tales como la construcción de la mujer o el tópico del laberinto. En cuanto al análisis, Montero lleva a cabo una lectura del primer párrafo en que aborda los colores y los lugares presentes en el *incipit* y ofrece una interpretación que presagia la muerte de un personaje inocente, Sofia Medero. Este hecho, aunado a los aspectos violentos o macabros descritos en el primer párrafo bajo la apacible apariencia de un atardecer, origina una «reescritura de la historia costarricense de 1894, en cuya reelaboración se desacredita la idea de la Costa Rica pacífica y democrática, como se la ha imaginado desde su conformación» (Montero, 2011: 50).

Al estudiar la novela *Margarita, está linda la mar* desde una perspectiva sociocrítica, Wilfredo Acevedo Mojica (2007) plantea nexos entre la ficción y la realidad. La novela relata el asesinato de Somoza, dictador de Nicaragua, a manos de un poeta. El estudio elaborado por Acevedo Mojica correlaciona los hechos históricos con las acciones narradas y demuestra que el objetivo del texto es reconfigurar una conciencia histórica para instruir a los lectores en la historia de Nicaragua (2007: 9), es decir, plantea una relectura, con fines didácticos, del pasado.

## 6. LA IRONÍA Y EL HUMOR

Paralelo a los discursos oficiales, formales o investidos de autoridad, la cultura occidental cuenta con un discurso caracterizado por su usualmente aceptada falta de seriedad y su franca oposición a las manifestaciones de la autoridad. Dentro de este discurso relajado y humorístico, destaca la ironía. Schoentjes afirma que la ironía es hiriente o mordaz contra algo o alguien, una forma discursiva que se asocia con la inteligencia, puesto que su sentido es sutil: para captar la intención irónica de un enunciado, debe haber un conocimiento compartido entre el ironista y su auditorio, al tiempo que cierta cultura humanística (2003: 155). Además de su relación con el intelecto, la ironía depende, en gran medida, del contexto en que se enuncia, pues la frase irónica debe interpretarse contrariamente a su sentido (Schoentjes, 2003: 117-119). La ironía puede llevarse a la práctica en dos campos distintos: en la oralidad, la

ironía depende del contexto inmediato por su carácter propio, los dos elementos en contradicción están juntos; el segundo ámbito es el escrito, en cuyo caso los dos elementos opuestos pueden no estar uno junto a otro, lo cual implica un mayor esfuerzo por parte del lector (Schoentjes, 2003: 132).

En el aspecto escrito, la ironía puede presentarse a través del uso de los signos de exclamación y los puntos suspensivos, en razón de que los primeros exageran lo expresado y los segundos implican la idea de la duda. A la vez, el uso de comillas o cursivas pueden indicar que el enunciado va más allá de su sentido literal (Schoentjes, 2003: 140). Al tiempo que se puede recurrir a las marcas que acompañan lo escrito, la ironía puede tomar como recursos a las propias palabras; por ejemplo, adjetivos que indiquen valoración (como *grande*, *hermoso*, *magnífico*) o bien, la repetición de una frase específica para causar un efecto irónico (Schoentjes, 2003: 143-144).

En la organización de las frases con que se pueden construir ironías, se encuentra la yuxtaposición, en virtud de que acerca dos elementos que, en el caso de la ironía, son contrarios, tales como hechos incompatibles entre sí, errores evidentes, contradicciones internas o razonamientos falsos. También, tres figuras ligadas a la ironía son la litotes (pues atenúa el pensamiento y minimiza lo grande), la hipérbole (cuando su intención es «decir más para significar menos» o magnificar lo pequeño) y el oxímoron o antítesis (relaciona «dos términos contradictorios y que se excluyen mutuamente») (Schoentjes, 2003: 145-150).

En el campo de la literatura, la ironía tiende a relacionarse con la máscara y el disfraz porque oculta un sentido, aunque también se la asocia con el espejo, con el desdoblamiento de la imagen y el reflejo, y de ahí, con el motivo del doble. El espejo devuelve una imagen idéntica que «sugiere la idea del retorno del pensamiento sobre sí mismo». En esta vuelta sobre lo ya hecho reside su relación con la ironía: el espejo proyecta un doble idéntico pero opuesto, que bien puede ser deformado; tal es el caso de don Quijote: el doble del caballero idealista es su opuesto, que piensa en lo inmediato (Schoentjes, 2003: 175).

La puesta en ejecución de la ironía en el discurso se manifiesta, por lo común, en cuatro prácticas que la cultura ha opuesto a lo serio. A pesar de esta oposición, la ironía posee una seriedad que le es propia: la seriedad de un juego y, en consecuencia, puede ser del todo seria. Las cuatro manifestaciones referidas son la sátira, el humor y lo cómico, el sarcasmo y la parodia. Con respecto a la sátira, su relación con lo irónico reside en que a veces la intención del ironista puede ser satirizar, es decir, en ocasiones la ironía es un instrumento de la sátira. Este discurso implica siempre una posición moral, pone en ridículo para denunciar, y de ahí que el enunciado satírico tome la postura de un juez: su tarea consiste en «ridiculizar los abusos de la sociedad o los defectos de las personas apelando a una norma moral estricta que se trata de imponer». Es usual que este tipo de discurso recurra a la caricatura, pues-

to que ridiculiza, y a la invectiva, en virtud de su carácter mordaz e hiriente (Schoentjes, 2003: 184-185). De esta manera, la sátira posee una seriedad que le es propia: su discurso moral es inflexible.

Otra forma relacionada con la ironía es el humor y lo cómico. El humor busca divertir por su propia naturaleza; por tal hecho, se lo relaciona con la risa. Si bien es cierto que lo cómico puede contar con rasgos irónicos, la función de la ironía es interrogar y su respuesta es, no ya la risa, sino la sonrisa: si la carcajada es un reflejo ante un estímulo, la sonrisa es una opción, se elige mostrar la expresión seria del ceño fruncido o la risueña de una sonrisa. Por tal razón, la ironía se encuentra ligada al intelecto y a la reflexión (Schoentjes, 2003: 187). De la misma manera, el sarcasmo y la parodia son formas que pueden contener ironía. El sarcasmo es mordaz e hiriente, y puede llegar a serlo por medio de ironías; por su naturaleza, al sarcasmo se lo puede llegar a confundir con el insulto y la agresión, pues su fin es herir y destruir (Schoentjes, 2003: 192). Con respecto a la parodia, su intención irónica se destaca porque es una imitación burlesca de algo o alguien; persigue una burla a través de la transformación de lo parodiado, aunque deba dejar que se adivine o entrevea, a pesar de esta desfiguración, el texto anterior y al que remite la burla (Schoentjes, 2003: 195).

## 6.1. LA IRONÍA Y EL HUMOR GRÁFICO

La ironía es también instrumento de una práctica discursiva y estética que guarda mayor relación con la plástica que con lo escrito, es un recurso de la caricatura y del humor gráfico. Este tipo de producción conoció un periodo de auge durante la crisis del sistema liberal, en especial, durante la década de 1930 (Sánchez Molina, 2008: 11). La coincidencia cronológica entre el fin de una forma de República y el interés que suscita el humor gráfico, permiten que los caricaturistas, entre ellos, Noé Solano y *Paco* Hernández traten el tema de la política y del proceso electoral; tales producciones descalificaban al Olimpo (Sánchez Molina, 2008: 26-31).

El auge de la caricatura se explica porque a inicios del xx la élite fundó revistas literarias con el fin de «favorecer a [los] sectores populares mediante una educación apropiada» (Sánchez Molina, 2008: 49). La revista literaria, y más tarde, la de humor (como *El rayo*, *El cometa* y *De todos colores*, entre otras) dio cabida a los dibujantes para publicar su trabajo. Durante la época de apogeo, el humor gráfico experimentó un cambio de orden estético: una nueva generación de artistas, opuesta al imperialismo y militantes del latinoamericanismo, desarrolló un paradigma estético acorde con las tendencias epocales; la caricatura obedece, así, a un arte de tipo experimental, propio de la vanguardia, que a la vez expresa su crítica ante la crisis y el malestar ante la situación conflictiva y convulsa de Costa Rica durante los inicios del siglo xx (Sánchez Molina, 2008: 50).

Con respecto a la caricatura, Noé Solano sostiene que esta forma estética se vale del ridículo y, en ocasiones, de lo grotesco, con el fin de resaltar las características propias del caricaturizado (2013: 246). A pesar de que la caricatura puede ser de un humor irónico, Solano considera que el género tiende más a la sátira que a lo grotesco. Este dibujante anota que la principal finalidad es una «intención satírica y demoledora» (2013: 252-253).

## II. UN CASO DE ESTUDIO



## 7. EL CRIMEN DE ALBERTO LOBO

### 7.1. ¿UNA NOVELA OLVIDADA?

La crítica literaria costarricense ha tendido a obviar el papel de la novela histórica escrita en el país entre las décadas de 1900 y 1950; en general, se han privilegiado los estudios acerca de la nueva novela histórica, escrita a finales del siglo xx y principios del xxi. Entre aquellas obras que han recibido poca atención se encuentra *El crimen de Alberto Lobo* (1928), firmada por Lorenzo Jiménez, seudónimo empleado por el escritor costarricense Gonzalo Chacón Trejos<sup>35</sup>. En cuanto novela histórica y escritura literaria, *El crimen de Alberto Lobo* efectúa una construcción ficcional a partir de unos acontecimientos que se encuentran en el pretérito. El texto remite a los hechos políticos acaecidos en Costa Rica entre 1914 y 1919: la elección de Alfredo González Flores como presidente de la república, su derrocamiento por parte de Federico Tinoco Granados y la posterior caída del régimen dictatorial de Tinoco, debida al asesinato de Joaquín Tinoco Granados.

A pesar de que aborda el ascenso al poder y la caída de los hermanos Tinoco, uno de los pasajes centrales de la historia patria, la novela ha pasado desapercibida por los estudiosos de la literatura costarricense y ha merecido muy pocas líneas por parte de los críticos (véase un sucinto comentario de Abelardo Bonilla sobre el texto de Chacón Trejos, incluido en *Historia de la literatura costarricense*, de 1957). Todo ello a pesar de que la obra no solo remite a la historia nacional, sino que además constituye uno de los únicos dos textos literarios que, durante la primera mitad de siglo xx, tratan la dictadura de los hermanos Tinoco (el otro es *Satrapía*, publicado en 1919, del sacerdote catalán Ramón Junoy). Es probable que estos dos textos sean los únicos que se refieran a tan importante periodo, con un enfoque que no sea estrictamente histórico, esto es, mediado predominantemente por la ficción.

Entre los estudios sobre la novela histórica hispanoamericana, esta novela supone, en opinión de Fernando Aínsa (1991), un contraejemplo de la clasificación tradicional de ese subgénero. Ello se debe a que, según Aínsa, hacia la primera mitad del siglo xx en Hispanoamérica la novela histórica sirvió como elemento de cohesión y fundación para los discursos nacionalistas; no

35 Gonzalo Chacón Trejos nació en San José, en 1890. Dentro de la órbita de la denominada «generación del Repertorio Americano» —según Margarita Rojas y Flora Ovarés (1995: 63)—, entre su producción literaria se cuentan tres ensayos, un libro de narraciones titulado *Tradiciones costarricenses* (1936) y la novela que objeto de este estudio. Chacón Trejos murió en su ciudad natal el 17 de setiembre de 1970. A este autor se le atribuye la redacción del guion de *El retorno* (1930), el primer largometraje nacional.

obstante, *El crimen de Alberto Lobo* presenta una posición crítica y humorística frente a dicho discurso. Además, como formulación discursiva, la novela lleva a cabo una construcción del pasado en la cual el aspecto público, como la política y los asuntos de Estado, son manejados y se desarrollan en función del aspecto privado y pasional, como las relaciones amorosas de los personajes y sus ambiciones políticas. Por todo ello, *El crimen de Alberto Lobo* resulta ser una novela difícil de clasificar dentro de los cánones de la novela histórica, puesto que acude a la ironía y al humor para desacreditar el discurso del Estado y de la historia nacionales, cuando por la fecha de publicación (1928) se trata de un texto más cercano a la novela histórica tradicional.

Así, son múltiples las vías de estudio que ofrece el texto si se aborda desde el marco teórico-conceptual —a propósito de la relación entre historia y ficción— expuesto en la primera parte de este cuadernillo. De entre ellas, resulta de particular interés para los asuntos aquí tratados la manera en que se representa, tanto en términos retóricos como estilísticos, a los personajes, al espacio y al tiempo con referentes históricos o extratextuales. En síntesis, *El crimen de Alberto Lobo*, en tanto novela histórica, es un espacio por medio del cual estudiar el problema de la representación literaria que recibe la historia, en este caso, la historia costarricense del periodo 1914-1919. Nos abocaremos al estudio de tales asuntos, como ya se ha dicho, desde las consideraciones de la sociocrítica acerca de la literatura y la ideología, los debates sobre la novela histórica y las teorías semánticas acerca de los mundos posibles, propuestas por Lubomir Doležel (1997a y 1997b) y Thomas Pavel (1997), principalmente.

Antes de profundizar más, nos aventuramos a plantear algunas ideas al respecto, a manera de punto de partida desde el cual emprender el estudio de la novela. Nos parece entonces que el distanciamiento humorístico constituye la fórmula de tratamiento que se aplica a la historia costarricense del periodo 1914-1919 en *El crimen de Alberto Lobo*. En principio, sustentamos este planteamiento en el hecho de que los nombres de los personajes, topónimos e instituciones que poseen un referente histórico concreto se sustituyen, en la novela, por otros de carácter farsesco o satírico. Otro elemento que parece apuntar en tal dirección es el posicionamiento del narrador, que parodia a los personajes históricos y a determinados discursos políticos; elabora de tal manera una reescritura ficcional de un episodio central de la historia nacional.

## 7.2. LA NOVELA Y LA CRÍTICA

En *Historia de la literatura costarricense*, Abelardo Bonilla (1967: 32) designa con el término «época realista» a los años comprendidos entre 1900 y 1930. Según Bonilla, esta época se caracterizó por el desarrollo de la novela y el cuento; en cuanto a la estética, según el estudioso de la literatura costarricense, predominaron el cuadro de costumbres en la prosa y el modernismo en la lírica. Específicamente sobre Chacón Trejos y su producción literaria,

Bonilla sostiene que *El crimen de Alberto Lobo* se publicó con el seudónimo de Lorenzo Jiménez y puede catalogarse como una novela histórica «[...] en cuanto se basa en hechos ocurridos en el gobierno de Tinoco, que terminó con el asesinato del hombre fuerte de ese régimen, hermano del presidente» (1967: 57). En cuanto a la novela en sí, expresa que esta «[...] envejeció por falta de universalidad» (1967: 157). Para el mismo autor, este relato novelesco es unidireccional y «[...] eminentemente intelectual, quizá influido en su técnica y en ciertos rasgos de ironía por la lectura de Anatole France» (1967: 158)<sup>36</sup>.

Si bien Bonilla resalta el tratamiento humorístico dado a los hechos históricos que se cuentan en la novela, no lo valora como un rasgo novedoso del texto ni lo explica como una característica particular de este. Tampoco se refiere a que *El crimen de Alberto Lobo* es un texto que conjuga los hechos documentados y la ficción literaria, de ahí que la novela sea una conjetura sobre las causas del asesinato de Joaquín Tinoco y presente la historia política como una escena regida por las pasiones y los asuntos privados, casi domésticos. Esta idea implica una serie de relaciones entre el ámbito privado y el público; en otras palabras, la historia del país, según se la concibe en la novela, se mueve por causa de los asuntos íntimos y no tanto por las decisiones políticas, las ideas y la legalidad: por asuntos privados los hermanos Tinoco ascienden al poder presidencial del país, y por un despecho amoroso, también íntimo, a Joaquín Tinoco lo asesinan en San José. La novela subraya el sitio de las emociones en el ámbito de la historia y conjetura acerca de los eventos y las figuras históricas referidas.

Por su parte, María Eugenia Trejos Ugalde llevó a cabo un análisis sobre cómo se conforma la novela. Su estudio aborda los modelos actanciales, así como «la integración de los acontecimientos en el plano diegético» (1980: 7). Con respecto al texto, la estudiosa sostiene que *El crimen de Alberto Lobo* cuenta con fallas en su construcción, debido a que se encuentran dos macrosecuencias muy separadas entre sí: mientras la primera —que abarca desde la elección de Calixto hasta su derrocamiento (1980: 15-17)— gira en torno al poder político y el golpe de Estado contra Calixto, la segunda macrosecuencia —que comprende el asesinato de Fanfán con el doble fin de vengar el honor de su amada y el de la patria (1980: 17)— se desarrolla a partir de dos triángulos amorosos (el primero corresponde a Alberto-Margarita-Fanfán y, el segundo, a Florio Gracián-Julia Cedere-Fanfán).

36 Anatole France (1844-1924) nació en Francia, fue cercano a la estética naturalista, mantuvo relaciones de amistad con Mallarmé, Verlaine y Maupassant, entre otros escritores. Entre sus obras se encuentra *Alfred de Vigny* (1868), *El estuche de nácar* (1892), *El jardín de Epicuro* (1894) y *El pozo de Santa Clara* (1895), entre otros. La influencia de France en la literatura costarricense la advirtió también Carmen Lyra (1928), a propósito de *El crimen de Alberto Lobo*.

A partir del análisis temporal de las acciones, Trejos Ugalde afirma que la única sección en que se presenta un tipo de alteración cronológica es en la segunda macrosecuencia, al ser simultáneo el cortejo de Fanfán hacia las dos mujeres. Al estudiar la relación entre ambas partes, Trejos sostiene que su único nexo es la presencia de Fanfán, personaje que pasa a ser protagónico en la segunda macrosecuencia (1980: 20). A pesar de la solidez del análisis, la autora deja de lado algunos elementos dignos de notar, como la concepción del autor sobre los personajes, su pensamiento y sus acciones, y el tratamiento humorístico, tanto de la historia como del referente. Al dejar de lado tales rasgos presentes —desde nuestra perspectiva— en la novela, se reducen las posibilidades de comprenderla como una crítica a la posición oficial sobre el periodo que va de 1914 a 1919; por la misma razón, también pasa inadvertida la visión que el texto proyecta sobre los asuntos públicos, como manejados por la situación íntima y sentimental de los personajes. Al concentrarse en la organización formal de la novela, Trejos Ugalde tampoco hace alusión a la posición ideológica del narrador frente al discurso nacional. De tal manera, queda excluida del análisis la dimensión discursiva del texto, puesto que la autora no se detiene en estudiar la ironía ni el humor.

## **8. REPRESENTACIÓN RETÓRICA Y ESTILÍSTICA ANTE REFERENTES HISTÓRICOS O EXTRATEXTUALES**

### **8.1. EL TELÓN (HISTÓRICO) DE FONDO**

Según Jorge Mario Salazar (1995), el Estado Liberal se extendió, en Costa Rica, desde 1870 hasta aproximadamente 1914. Esta época se caracterizó por contar con un sistema de elección controlado, enteramente, por la cúpula política y económica: el voto era «indirecto, público, censitario y calificado», lo cual permitía la comisión de fraudes electorales, así como la manipulación del electorado (21-22)<sup>37</sup>. El Estado de corte liberal fue, a criterio de Álvaro Quesada Soto, responsable de crear a la nación y de conformar a la República,

---

37 Según Molina y Lehoucq (1999), las reformas en materia electoral iniciaron entre 1908 y 1909, con el fin de reducir la influencia del Ejecutivo en el proceso y de proteger a los electores de segundo grado de posibles amenazas; la segunda gran reforma fue la de 1913, en que se elimina el voto indirecto, y la tercera se llevó a cabo entre 1925 y 1927, con la promulgación de la libertad del voto (79-80).

las cuales se sostuvieron económicamente por el monocultivo del café y la dependencia del mercado extranjero (1988: 15).

En el plano electoral, las diversas reformas efectuadas durante los inicios del siglo XX dejan ver una intención de controlar el ejercicio de la democracia y evitar las prácticas fraudulentas. El Poder Ejecutivo era el encargado de organizar, controlar y fiscalizar los comicios; esto facilitaba la intromisión del presidente a favor de un determinado candidato. La reforma de 1913 permitió, por primera vez, el voto directo y amplió el número de electores al considerar como ciudadanos con pleno derecho a personas que antes no formaban parte del padrón electoral (Molina y Lehoucq, 1999: 79-80). La campaña de 1913 y 1914, en la cual se llevó a la práctica el voto directo, se caracterizó por la presencia de negociaciones y pactos entre los grupos políticos para elegir un presidente; las componendas de las que resultó ganador Alfredo González Flores defendieron, con la careta de buscar el bien de la patria, el interés personal. En esta ocasión, el Congreso acabó eligiendo al presidente de la República, debido a que ninguno de los tres partidos contó con la mayoría absoluta de votos. Gracias a una serie de negociaciones y alianzas entre los miembros, se designó a Alfredo González Flores, quien gozaba de prestigio en el Partido Republicano, cuyo candidato fue Máximo Fernández (Salazar, 1995: 30-31)<sup>38</sup>.

Pasada la campaña, González Flores fue objeto de un proceso de desacreditación por parte de la oligarquía, que resguardaba sus intereses económicos, amenazados por las reformas tributarias que impulsó el presidente durante su administración. A criterio de Quesada Soto, las razones que se ofrecieron en contra de González Flores fueron sus orígenes y costumbres humildes<sup>39</sup>, su aparente germanofilia<sup>40</sup>, la imagen de incompetencia para la administración pública y las acusaciones de corrupción, fraude electoral y reelección (1988: 46-47). Los oligarcas y los intelectuales del Olimpo, en consecuencia, dispusieron al país en contra del presidente y aplaudieron la insurrección de Tinoco.

La administración de González Flores se topó con dificultades desde su inicio, en 1914. El país empezó a sufrir las consecuencias de la crisis causada por la Primera Guerra Mundial. En virtud de que la estabilidad económica estaba en peligro, el presidente tomó una serie de medidas que se alejaron de

38 De acuerdo con Salazar, el Partido Republicano obtuvo el 42,3 % de los sufragios, mientras que el Partido Unión Nacional contó con 30,8 % y el Civil con 26,9 %.

39 El que se acuse a González Flores de ser un hombre humilde, da la idea de que la sociedad costarricense de la época era de cierta alcurnia y categoría, o de que la oligarquía, por ser un grupo adinerado y casi aristocrático, prefería un gobernante que compartiera esas características. De esta manera, no es extraño que la repentina proclamación de Federico Tinoco como presidente de Costa Rica haya encontrado un gran apoyo.

40 En la novela, esta es una de las críticas en contra de Calixto (véase Chacón Trejos, 1971: 71).

la ideología liberal del *dejad hacer*. La administración de González Flores marcó el inicio del Estado interventor y el consecuente debilitamiento del liberalismo, pues el gobierno dio muestras de reformismo económico, tales como la creación del Banco Internacional (Salazar, 1995: 45)<sup>41</sup>. Este nuevo modo de gobierno y de política económica, caracterizada por las reformas tributarias aprobadas por el entonces presidente, resultaban adversas al modelo económico propio de la élite liberal; ello fue una de las causas de la oposición al gobierno de González Flores. Por esta razón, su caída revela una voluntad de la clase acomodada del país.

Las causas del golpe de Estado de 1917 aunaron una serie de factores que se combinaron en contra del gobierno. En primer lugar, el grupo gobernante era débil e impopular; además, no contaba con el favor de la oligarquía, debido a las reformas económicas impulsadas por el presidente, tales como la implementación del impuesto directo y la tesis de que cada contribuyente tributara según sus posibilidades<sup>42</sup> (Oconitrillo, 2015: 17). En segundo lugar, el plano político no era alentador: se acusó a González Flores de fraude en 1915, en las elecciones efectuadas para reemplazar la mitad del Congreso. Además, el favor de los militares y el poder de los cuarteles estaban en manos de Federico Tinoco y circulaban rumores de que el presidente pretendía reelegirse para la siguiente administración (Salazar, 1995: 57-58). En tercer lugar, Federico Tinoco, además de contar con el apoyo de las armas, garantizó la estabilidad del capital y prometió mejorar la condición de los sectores populares, afectados por la crisis económica, producto de la Gran Guerra (Salazar, 1995: 62-63). En conclusión, a partir de 1914, la vida política del país fue convulsa dados los acontecimientos internos; a ello debe sumarse que se encontraba inserto en un marco internacional difícil: en ese periodo, México y Rusia vivían una revolución, Europa estaba bajo la amenaza de una guerra y Estados Unidos mostraba un proceder marcado por el imperialismo (Quesada Soto, 1988: 34).

El panorama anterior propició el golpe de Estado, que se llevó a cabo el 27 de enero de 1917, y la posterior instauración de un «gobierno provisorio», que buscó legitimar su autoridad por medio de un proceso de elección popular,

---

41 Molina y Palmer (2009) plantean que el periodo liberal se caracterizó por diversificar el país en materia económica, gracias a la exportación de banano y a la construcción del ferrocarril en las últimas décadas del siglo XIX. Dentro de los productos que se cultivaron en estos años, y cuyo auge inició a partir de 1914, se encuentra el azúcar, el cacao, la madera, además de la explotación ganadera y de minas (77-82).

42 La idea de que los pudientes pagaran como tales no era bien recibida por los oligarcas, de ahí que este grupo no viera con buenos ojos la administración de González Flores y la consecuente campaña de desprestigio organizada desde el periódico *La Información* (Oconitrillo, 2015: 19). A pesar de ello, Molina y Lehoucq consideran que las medidas propuestas por González Flores fueron el antecedente del reformismo, propio de la década de 1920 (1999: 72).

que no contó con un opositor, y de la convocatoria de la Asamblea Nacional para promulgar una nueva Constitución. A pesar de estos visos de proceder democrático, lo que en la práctica se dio fue un régimen dictatorial, en el que se concentró el poder en manos de Federico Tinoco, y se reprimió a la población (Salazar, 1995: 74). Con el fin de conservar su poder y evitar movimientos en su contra, el gobierno persiguió y encarceló ciudadanos en calidad de presos políticos<sup>43</sup>. De igual manera, para evitar las revueltas, Patrocinio Araya, colaborador del gobierno, se encargó de perseguir a Rogelio Fernández Güell y a sus acompañantes, a quienes asesinó el 15 de marzo de 1918, a pesar de que estaban rendidos. Este homicidio, al parecer, se consumó a partir de una supuesta orden del Gobierno para darle muerte a los revolucionarios que acompañaban a Fernández Güell<sup>44</sup> (Oconitrillo, 2015: 103-110).

Tanto el encarcelamiento de los ciudadanos como el asesinato de los rebeldes son objeto de reelaboración y de alusión dentro de *El crimen de Alberto Lobo*. El narrador afirma que el apresamiento político, tal como sucedió, obedecía al miedo a la revolución:

Los rumores de intervención espantaban a Pacomio, a sus ministros y amigos y a cuenta de ello el usurpador inició una serie de persecuciones contra [...] quienes se culpaba de conspirar en connivencia con los extranjeros. Las cárceles se abrieron para los presos políticos y muchos ciudadanos fueron víctimas de persecuciones sin cuento (Chacón Trejos, 1971: 86).

Sobre la represión de los rebeldes, la novela ofrece una única alusión, cuyo protagonista es Patricio, un personaje inspirado en la figura de Patrocinio Araya. En el único pasaje del texto que alude a una revuelta contra el gobierno de Pacomio, Patricio «[...] se deleitó asesinando unos cuantos revolucionarios vencidos, cansados e indefensos» por cumplir órdenes expresas (Chacón Trejos, 1971: 86-87).

Durante el gobierno de Tinoco, la posición de Estados Unidos fue decisiva: desde que asumió la dirigencia del país, Norteamérica se negó a reconocerlo como legítimo presidente de Costa Rica, con lo cual, fue evidente el proceder imperialista de esa nación. Recién depuesto, González Flores buscó refugio en la Legación norteamericana y partió a Estados Unidos, al tiempo que Ricardo Fernández Guardia y Alejandro Alvarado Quirós viajaron al mismo lugar con el objeto de lograr que el gobierno de Woodrow Wilson reconociera el man-

43 Al detenerse en el asunto de la persecución contra los ciudadanos, Oconitrillo enlista a los presos que ingresaron a la chichería de la Segunda sección de Policía; entre los mencionados, se encuentra el banquero Gonzalo Chacón Trejos (2015: 165).

44 Este hecho fue, posteriormente, denunciado por el maestro salvadoreño Marcelino García Flamenco, a quien Araya había confesado el crimen.

dato de Federico Tinoco (Oconitrillo, 2015: 24)<sup>45</sup>. La oposición de los Estados Unidos fue firme. El 21 de febrero de 1917, dos días después de que González Flores llegara a Washington, Wilson informa que su país había enterado a Centroamérica sobre su posición con respecto a Costa Rica. Este hecho permite conjeturar el peso de la opinión y de la decisión de Estados Unidos en el resto del continente (Oconitrillo, 2015: 27). La posición de Estados Unidos —por lo demás, propia de un estado imperial con sus colonias— era, desde esta perspectiva, hostil para con el mandato de Federico Tinoco: Oconitrillo afirma que el 11 de junio de 1917, poco menos de cinco meses después del derrocamiento, el gobierno recibió un telegrama en que se sugería a Tinoco retirarse del gobierno, pero el presidente se negó en razón de que «el reconocimiento era deseable, pero no necesario», y además, no rogaría por ese asentimiento (2015: 38).

Estas acciones contra las libertades del gobierno y las relaciones diplomáticas las retoma Chacón Trejos en su novela: el señor Valentino, personaje que llega a Ticonia para conformar una empresa petrolera que explotara el subsuelo ticonio, convence a Pacomio de deshacerse de Calixto para echar a andar el proyecto. Dentro de la novela, el golpe de Estado se lleva a cabo para defender intereses económicos extranjeros. El propio Valentino le dice a Pacomio: «[...] usted es el hombre fuerte y capaz que este país necesita». Antes de tal afirmación, Valentino había asegurado que, si Calixto caía gracias a un aliado de los intereses norteamericanos, contaría con el apoyo de Aquilandia (1971: 64); en una palabra, es un aquilandés quien propone alejar a Calixto del gobierno para defender los intereses económicos de la potencia extranjera.

El nexa entre el gobierno aquilandés y la empresa petrolera, aunque sutil, es evidente, de manera que el intervencionismo de esta nación es claro, puesto que Aquilandia es la potencia a nivel internacional dentro del mundo ficcional de la novela. Además, los parlamentos de Valentino permiten concluir que el interés económico de dicha nación está estrechamente unido con la diplomacia: los representados por Valentino son quienes «[...] manejaban las oficinas de relaciones diplomáticas» (Chacón Trejos, 1971: 64). En síntesis, la fuerza del dinero está unida a la fuerza política y diplomática. En virtud de lo anterior, es claro que Aquilandia protege sus intereses económicos por encima de los gobiernos de los países como Ticonia, que no es más que una «pequeña República» (Chacón Trejos, 1971: 17). No extraña que el narrador lo describa como un país imperialista, que se dedica a colocar y deponer gobiernos extranjeros en provecho propio.

---

45 El refugio solicitado a Norteamérica por González Flores fue causa para que se difundiera entre los costarricenses el rumor, también aparecido en *La Información*, de que se iba a gestionar la intervención del ejército norteamericano, a lo cual el presidente se opuso siempre (Oconitrillo, 2015: 28).

Efectuado el golpe, la promesa de Valentino no se cumple, gracias a la posición del presidente de Aquilandia, quien desconoce a Pacomio como mandatario de Ticonia. Las consecuencias a nivel internacional de esta situación, aunque apenas aludidas dentro de la novela, permiten conjeturar que Aquilandia podía, en gran parte, gobernar a las demás repúblicas; el único pasaje de la novela en que se menciona el estado de la política exterior es el siguiente: «Dadas las poderosas influencias que el gobierno de Aquilandia tenía en el mundo entero, la situación de Pacomio se tornó en falsa y peligrosa, por el solo hecho de no ser reconocido por tan poderoso Estado» (Chacón Trejos, 1971: 86). Aquilandia, al igual que ocurría con el Estados Unidos de la época aludida, influye en la opinión y en las decisiones de otros países. La novela concibe a este país como una entidad que mueve a los demás a su gusto y antojo; por tal razón, cuando Calixto debe huir de los revolucionarios, busca refugio en la propia legación de Aquilandia, una república «[...] cuya bandera fuese un refugio respetado y aun temido» (Chacón Trejos, 1971: 81).

Así, la voz del narrador y, por extensión, el pensamiento de Chacón Trejos reconoce el imperialismo como una fuerza que coacciona a las repúblicas para que defiendan o repudien una acción. A pesar de ello, el presidente de Aquilandia no presenta rasgos de hombre de imperio. Por el contrario, el narrador describe al hombre que recibe a Calixto como poseedor de una actitud respetuosa; se refiere a él como «[...] una de las más respetadas, nobles y grandes figuras de la humanidad». Esta aparente incongruencia entre el jefe de Estado de la potencia y el proceder de su país a favor de sus intereses de índole económica permiten pensar en una posición política ambivalente: se describe a un país imperialista gobernado por un hombre de gran nobleza, respetuoso de la decisión de un país pequeño siempre que sea tomada a partir de la legalidad. Calixto es el presidente constitucional de Ticonia y el gobierno aquilandés no reconoce el atropello arbitrario a esa decisión.

Las administraciones siguientes al periodo de gobierno de Tinoco y a los mandatos provisionales —los gobiernos de Cleto González Víquez, Ricardo Jiménez Oreamuno, León Cortés Castro y Julio Acosta—, a pesar de su estilo marcadamente liberal, «[...] reflejaron crisis económicas, relativa inestabilidad política y significativos movimientos sociales y políticos» (Salazar, 1995: 92). Estos gobernantes, a criterio de Salazar, dejaron sin resolver «una serie de problemas sociales, que se convirtieron en el caballo de batalla de los nuevos sectores sociales emergentes» (Salazar, 1995: 97). Así, entre 1914 y 1919 es posible observar que, si bien el modelo liberal no resulta acabado del todo, hay un serio cuestionamiento a sus ideas y a su forma de gobierno. A la larga, el modelo y el pensamiento liberal se enfrentaron al surgimiento de ideas nuevas, tales como el socialcristianismo y el marxismo, que defendían al obrero y al campesino. Un reflejo de esta situación fue la creación, en 1923, del Partido Reformista, y del Partido Comunista ocho años después (Salazar,

1995: 97-98). Los nuevos grupos sociales pedían un cambio de sistema político y obligaron al Estado a intervenir en materia social<sup>46</sup>.

En suma, en las primeras décadas del siglo xx, el modelo liberal entró en crisis al mostrar que no era tan eficaz como antes. Luego de la dictadura de Tinoco, de la etapa de gobiernos provisionales y de la reorganización del Estado, la administración de Julio Acosta buscó restaurar el liberalismo, ya para entonces débil. El que se quisiera volver a las prácticas anteriores, trajo consigo un desencanto por parte de los intelectuales y de los obreros, lo cual se conjugó con el «recrudescimiento de la lucha por la reforma social» (Quesada Soto, 1988: 60-63).

### 8.1.1. LA LUCHA SOCIAL

El brote de ideas y organizaciones que demostraban la insuficiencia del liberalismo se debe a la necesidad de enfrentar la crisis que afectaba más directamente a los obreros y empleados. De acuerdo con Salazar, la negativa del Estado para intervenir en estos aspectos propició la organización de huelgas durante las primeras décadas del siglo xx (1995: 104). Entre 1909 y 1914, el movimiento de obreros y artesanos adquirió preocupaciones más sociales, al incluir dentro de su agenda la discusión de temas como accidentes laborales, explotación y vivienda, entre otros aspectos (Quesada Soto, 1988: 21)<sup>47</sup>. La efervescencia que vivió Costa Rica en materia social contó con el apoyo de los intelectuales y hombres de cultura, pues en 1912 se fundó el Centro de Estudios Germinal, gracias al cual se creó la Confederación General de Trabajadores. En ese mismo año, a instancias de ese centro, se celebró, por primera vez, el día del trabajador (Quesada Soto, 1988: 28)<sup>48</sup> y, siete años después, se organizaron las huelgas para conseguir jornadas de ocho horas y garantías salariales (Molina y Palmer, 2009: 89).

---

46 Según Molina y Palmer (2009), la creación de ambos partidos permite que en el presupuesto nacional se consideren rubros como educación, obras públicas, salud y pensiones, al tiempo que «la ideología del progreso» entró en un proceso de desgaste, que se verá reflejado en la producción literaria e intelectual: «[...] los jóvenes radicales de inicios del siglo xx avizoraron debajo del grano de oro una agudizada “cuestión social”: burgueses corruptos y egoístas, y trabajadores pobres a los que urgía redimir mediante una educación apropiada» (87-88).

47 De acuerdo con Quesada Soto, esto se explica gracias al surgimiento de una «plebe urbana», resultante «del lento, paulatino pero implacable proceso de proletarización de los antiguos productores directos» (1988: 17). Dicho proceso de proletarización gradual que experimentó el país fue antecedente de la importancia que cobrarían los grupos de trabajadores en las décadas posteriores.

48 El Centro Germinal se fundó gracias a algunos de los mayores intelectuales del periodo; entre ellos, Joaquín García Monge, Omar Dengo, Carmen Lyra y José María Zeledón.

Chacón Trejos no fue indiferente ante la situación nacional que le correspondió vivir: su novela conjuga los comportamientos imperialistas de una potencia extranjera ante la situación política de un país (es el caso de Valentino, quien sugiere el derrocamiento de Calixto para lograr sus fines comerciales y el de Aquilandia, que exige un gobierno en Ticonia que se ajuste a sus criterios). Las ideas de reforma social a favor del proletariado (ejemplificadas en la Sociedad de Trabajadores, de la que Lobo es miembro, y sus ideas contra la Iglesia, el capital y la burguesía) y la desconfianza para con un sistema de gobierno decadente, que no puede resolver los problemas nacionales.

La crisis internacional produjo una baja en los precios del café. Esta situación ocasionó que los obreros y asalariados se organizaran en gremios y sindicatos con el fin de enfrentar las dificultades y los efectos nocivos que tuvo sobre ellos. En principio, la organización de operarios tomó medidas y acciones políticas: la Liga de Obreros de Costa Rica, fundada en setiembre de 1900, participó en la contienda electoral del año siguiente y dio su apoyo a Ascensión Esquivel (Quesada Soto, 1988: 19)<sup>49</sup>. A partir de este contexto, no es extraño que en el texto novelesco aparezcan personajes que pertenecen a grupos proletarios. El mismo Alberto Lobo desempeña un trabajo de artesano (ebanista) y, como tal, pertenece a la Sociedad de Trabajadores. En la novela, esta figura es consciente de su lugar dentro del entramado social, pues «[...] estallaba en dicterios contra el capital, contra la usura, contra la Iglesia, contra la alta sociedad de ricos holgazanes y amenazaba, convencido y rabioso, con la revolución social» (Chacón Trejos, 1971: 69). La pertenencia del protagonista a los grupos de artesanos y proletarios lleva a considerar su acción, al asesinar a un miembro de la oligarquía, como una suerte de revancha social y nacional. El hecho de dar muerte a Fanfán puede interpretarse de manera simbólica: se da muerte a una casta, a un grupo social opresor, para instaurar una nueva sociedad, más libre y justa.

La defensa del proletariado no es casual: desde que Calixto asume su cargo como presidente de Ticonia, afirma que tratará de «[...] mejorar la triste condición de las clases proletarias que son las más injustamente tratadas puesto que son las que producen realmente con su trabajo» (Chacón Trejos, 1971: 25). A partir de las ideas de Lobo y Calixto, la novela puede leerse desde una perspectiva social, debido a que su protagonista es un proletario que depende de su trabajo para vivir y que asciende para eliminar un sistema injusto y opresor. Esta posición se refuerza por el hecho de que el pueblo mismo, dentro del relato novelesco, se rebela contra el régimen y repudia su proceder despótico; en

---

49 El mismo año en que la Liga de Obreros participa en la campaña política, inician los movimientos huelguísticos por parte de los panaderos (Quesada Soto, 1988: 18-19).

una frase: el pueblo pide su propia libertad<sup>50</sup> y Alberto Lobo da el golpe final al modelo imperante con el magnicidio de Fanfán.

La novela describe una suerte de revancha o de *justa rebeldía* contra un sistema social, en aras del bienestar colectivo, que es el sentir mayoritario: son más los obreros o asalariados que los aristócratas, hijos de familias acomodadas<sup>51</sup>. De esta forma, el *crimen* de Alberto Lobo da fin a una concepción social restringida por el dinero, el poder y la herencia, para dar paso a una sociedad justa, en que no existan distinciones en razón del abolengo. Lobo, sin más compañía que la de sí mismo, lleva a cabo una pequeña «revolución social», con que amenazaba a la sociedad de «ricos holgazanes», que explotaban a los pobres y a los trabajadores (Chacón Trejos, 1971: 69-70).

### 8.1.2. LOS REFERENTES TEXTUALES

A la luz de las similitudes entre lo histórico y la invención textual, es indiscutible la relación entre los hechos políticos de la Costa Rica de principios de siglo xx y la creación novelesca. Gonzalo Chacón Trejos tomó a personas, lugares e ideas que estaban a su alrededor para crear un ambiente verosímil, un mundo, que si bien es parecido a una parte de la realidad en que él vivió, posee características propias. Es decir, Chacón Trejos tomó elementos de la realidad extratextual para construir, por medio de la representación literaria, un mundo posible en que, tal como explica Noé Jítrik (1995), el referido, es decir, el texto cuenta con una serie de referentes textuales que pueden ser similares a los elementos del mundo real.

Como texto literario, un texto de este tipo crea su propio campo de referencia, formado a partir de lo que Harshaw (1997) llama *campo de referencia externo*. En consecuencia, tal como plantea Doležel (1997a y 1997b), el autor construye un mundo alterno a la realidad. Dicho de otro modo, una novela histórica no imita las acciones extraliterarias pues no se centra por entero en la mimesis; más que simple *imitación*, el texto literario propone un estado de cosas alterno, posible y verosímil, de carácter incompleto y, sobre todo, de tipo estético. Como novela, no se puede acusar *El crimen de Alberto Lobo* ni a su

---

50 Recuérdese que en la novela este episodio se presenta como el incendio del periódico oficial.

51 Muchembled explica que en el modelo cultural de Occidente existen dos tipos de violencia: una ilegítima, prohibida y censurable por medio de los mecanismos estatales, que es la que se ejerce entre los ciudadanos, y una violencia legítima que en ocasiones puede tener visos de violencia sacra, reservada para la defensa de la nación. De ahí que la imagen de la masculinidad sea doble y esto cree una contradicción: se castiga al ciudadano que no es pacífico pero se exalta al hombre imperial y violento, al guerrero (2010: 246-302).

autor de mentirosos o inexactos, pues el afán de Chacón Trejos fue crear un objeto estético, literario.

### A. LA DIMENSIÓN GEOGRÁFICA

El país en que se van a desarrollar las acciones del relato tiene por nombre Ticonia. Para un lector de 1928, ese nombre hubiera resultado muy claro: el narrador se inspira, para crear aquella «pequeña república» (Chacón Trejos, 1971: 17), en Costa Rica, el país donde viven los *ticos*<sup>52</sup>. De este país imaginario, son cuatro los lugares en que ocurren las acciones relatadas: la capital, que lleva por nombre Abra<sup>53</sup>; dos provincias: Florinia y Manudía; y un puerto: el Puerto de Las Arenas. La capital de Ticonia, con seguridad, tuvo como referente a San José, la capital de Costa Rica.

Florinia encuentra su correlato en la realidad con Heredia, la única provincia que el pueblo ha designado con el nombre de «Ciudad de las Flores». El referente de Florinia se explica, además, porque Calixto parte un pastel durante el banquete de elección, que le recuerda su infancia en esa provincia. El pastel representa a «una torre antigua que existe en Florinia dominando la ciudad» y que estaba ubicada en el centro de la urbe (Chacón Trejos, 1971: 26-27). La edificación a la que se alude es, sin duda, el fortín, que está en el centro histórico de Heredia y que aún hoy puede apreciarse<sup>54</sup>. Una vez que el lector de inicios de siglo xx tuvo claro que Ticonia eligió como gobernante a un abogado que vivió y creció en Florinia, hubiera sido fácil relacionar a Calixto con Alfredo González Flores. Ambos son escogidos de la misma manera para regir el rumbo de la nación: tanto a Calixto como a González Flores los eligió el Congreso sin haber recibido el apoyo del colegio electoral; el primero «[...] se había sacado el gordo de la lotería sin tener billete» (Chacón Trejos,

52 Esta palabra no aparece en el *Diccionario de costarrriqueñismos* (1892/2010), de Carlos Gagini.

53 El nombre de Abra, además de aludir a una abertura entre dos montañas, puede estar relacionado con el topónimo con el que se fundó la ciudad capital: Villa Nueva de la Boca del Monte o la abertura de la montaña, lo cual concuerda con la ubicación geográfica de la capital. Carlos Molina Montes de Oca menciona que este nombre se debía al efecto visual provocado por el descenso de los cerros situados al este de Desamparados para llegar al paraje donde hoy se encuentra la ciudad de San José (2015: 114).

54 El fortín consiste en un torreón que se ordenó construir en 1876 por el comandante de plaza de Heredia, Fadrique Gutiérrez, quien lo diseñó. El edificio consta de tres partes: una base cuadrangular con dos filas de troneras, de la cual surge la segunda parte, de forma cilíndrica, también con troneras. La tercera parte, a modo de balcón, posee forma octogonal; en total, el inmueble cuenta con trece metros y veinticuatro centímetros de altura. El 10 de octubre de 1882, el presidente Bernardo Soto ordenó su demolición, aunque esta orden no llegó a ejecutarse. El 2 de noviembre de 1974 fue declarado Monumento Nacional (Meléndez y Ramírez, 2001: 49-50).

1971: 24) y González Flores consiguió «[...] la presidencia de la República [...] sin haber recibido un solo voto popular» (Oconitrillo, 2015: 15).

Por su parte, de la provincia de Manudia solo se presenta al lector una plaza, en la cual se alza la estatua del héroe nacional de Ticonia. La escultura del soldado cuenta con una tea y un fusil, y camina con paso tímido y cauteloso (Chacón Trejos, 1971: 96). La figura de este soldado, a quien Ticonia ha erigido como patrono de un altar para el culto de la nacionalidad, se inspira en la estatua de Juan Santamaría que, tal como lo describe el narrador, se erige en el centro de una plaza de Alajuela; Santamaría lleva un fusil en la mano izquierda y una tea encendida en la derecha<sup>55</sup>. El nombre de Manudia está claramente relacionado con el apodo que reciben los alajuelenses, a quienes la población costarricense trata de *manudos*, aunque la razón de este apodo no está del todo clara<sup>56</sup>. El único espacio de la periferia de Ticonia que el narrador describe es un puerto en que viven pescadores. El Puerto de las Arenas posee un nombre muy similar a una de las ciudades costeras más importantes de Costa Rica: Puntarenas.

Un país que aparece solo mencionado en el relato es Aquilandia, que no reconoce a Pacomio como presidente de Ticonia, y en su legación se refugia Calixto. Las marcas del texto sobre Aquilandia permiten afirmar que es una nación poderosa, que puede intervenir en los asuntos de otros países. El nombre se deriva del vocablo latino *aquila*, que remite al águila. Estados Unidos se caracteriza por emplear a esa ave como emblema. Afirmar que el referente de Aquilandia es Estados Unidos se justifica por las relaciones diplomáticas entre el gobierno de Tinoco y el de Wilson: Ricardo Fernández Guardia y Alejandro Alvarado Quirós parten hacia Estados Unidos para gestionar el asentimiento de ese país para el gobierno de Costa Rica, aunque la negociación fracasa (Oconitrillo, 2015: 124).

No extraña que *El crimen de Alberto Lobo* se haya leído con un afán de desentrañar cuáles son los verdaderos referentes de cada lugar o de cada personaje, puesto que el público lector que recibió de primera mano esta novela, además de haber visto de cerca la caída de los hermanos Tinoco, y aún con se-

55 El texto novelesco describe el monumento a Juan Santamaría tal cual es en la realidad. El soldado sostiene en la mano izquierda un fusil con bayoneta y en la derecha una tea encendida. Fue inaugurado el 15 de setiembre de 1891, durante el gobierno de José Joaquín Rodríguez (1890-1894), aunque las gestiones para levantar el monumento empezaron en 1887 (Rodríguez Vega, 1980: 112). Carlos Gagini escribió una novela sobre las acciones de 1856 y la inauguración de este monumento, llamada *El Erizo* (1922), en esta novela la inauguración se fecha el 11 de abril de 1891. La escultura fue hecha por el francés Arístide Croisy (1840-1899) (Rivera, 2010: s. p.).

56 Carlos Gagini, en *Diccionario de costarriqueñismos*, afirma que el manudo es una persona «de manos grandes y toscas», además, es «[...] apodo injurioso que daban a los habitantes de Alajuela los de las otras provincias [...]» (2010: 137).

guridad, la elección y el derrocamiento de González Flores, pudo reconstruir el mundo que sirvió como base para la creación de Ticonia, sus gobernantes y las intrigas, fueran públicas o sentimentales, que el texto aborda.

### **B. LAS PERSONAS/PERSONAJES**

Pacomio es un personaje dedicado a la política que utiliza una conducta de ocultamiento de las intenciones para que los demás no adivinen sus objetivos. Es también aficionado al buen vestir y a cuidar de su apariencia; además, es el único personaje que lleva una peluca. Al igual que Pacomio, Federico Tinoco Granados fue un político durante las primeras décadas del siglo xx. Según Eduardo Oconitrillo, Tinoco empezó su carrera pública en 1905 con la bandera del Partido Republicano, y por el hecho de sufrir de alopecia, las fotografías y pinturas de la época, según Oconitrillo, lo mostraban con cejas postizas y con peluca (2015: 23). Además de la semejanza en su apariencia, Pacomio y Federico Tinoco poseen un parecido en cuanto a sus orígenes y su crianza. El segundo, junto con su esposa, conformó una familia de la aristocracia nacional, «una familia principesca» (Oconitrillo, 2011: 50)<sup>57</sup>.

Pacomio tiene un hermano llamado Fanfán, en quien confiaba sus proyectos y sus ambiciones, ambos se dedican a ejercer su fuerza y poder sobre el resto de Ticonia. De igual forma, Federico Tinoco guardó relaciones muy estrechas con su hermano Joaquín. El personaje de Fanfán se caracteriza por ser atrayente y seductor, un personaje elegante y astuto. Según Eduardo Oconitrillo (2015), Joaquín Tinoco era también un hombre seductor, hermoso y valiente. Una similitud adicional en cuanto a la gestión de Fanfán y Joaquín Tinoco cuando dirigieron el Ministerio de Guerra fue la persecución de ciudadanos y la conformación de un cuerpo de espías.

Otro personaje que, al parecer, cuenta con un referente concreto es el propio Alberto Lobo. Es un joven ebanista que vive en la capital y que asesina a Fanfán, con un doble propósito: resarcir el honor de la mujer que amaba y restaurar la dignidad de Ticonia, mancillada por los dos personajes que instauran una dictadura. Según la versión oficial del gobierno con respecto a la muerte de Tinoco, Agustín Villalobos Barquero era un hombre de veintiún años, ebanista de la capital, que participó en las protestas contra el régimen. A pesar de que existen muchas versiones y especulaciones sobre el asesinato, la más aceptada de ellas explica que el ebanista cometió el hecho pues «[...] creía que

57 Samuel Stone (1982) estudió la genealogía de la clase dirigente del país, a la cual considera como descendiente del conquistador Juan Vázquez de Coronado. De acuerdo con Stone, Federico Tinoco descende de este conquistador y pertenece a la que él llama la rama D de la descendencia. Véase al respecto Stone, 1982: 392-512.

la única manera de librar a su patria del régimen despótico que la ahogaba, era matando al hombre fuerte del gobierno» (Oconitrillo, 2011: 223).

El crimen se lleva a cabo una noche, en una esquina de Abra: Alberto Lobo asesta un disparo debajo de un ojo, lo cual causa una muerte instantánea (Chacón Trejos, 1971: 113). El asesinato de Joaquín Tinoco, el diez de agosto de 1919, sucede en circunstancias idénticas: ese día, en la esquina formada por la calle 3 y la avenida 7, en Barrio Amón, un hombre dispara a quemarropa contra el ministro, la bala «penetró una pulgada por debajo del ojo derecho [...] atravesó el cerebro y salió por la parte posterior de la cabeza» (Oconitrillo, 2011: 215-216). En el relato, Alberto Lobo «[...] echó a correr por la desierta calle» (Chacón Trejos, 1971: 113) y se escondió entre la maleza, a orillas de un río. Cerca del lugar donde ocurrió la muerte de Tinoco, se encuentra el río Torres, al norte de San José. Es claro que el escenario descrito por Chacón Trejos corresponde, en gran medida, con el lugar en que sucedió la muerte del Ministro de Guerra, nueve años antes de que se publicara *El crimen de Alberto Lobo*.

Finalmente, un personaje que se hacía llamar como señor Valentino aparece en Ticonia para anunciar un proyecto que dejaría miles de cristóbales<sup>58</sup>: la explotación de petróleo en el territorio del país (Chacón Trejos, 1971: 57). El nombre de Valentino está tomado casi de forma literal: Lincoln G. Valentine fue un judío-alemán, nacionalizado norteamericano que llegó a Costa Rica a concretar la fundación de una empresa petrolera. Oconitrillo anota que era un hombre de negocios, aunque inescrupuloso, puesto que «negocia votos y conciencias» (2015: 19). El personaje de la novela es, a la vez, un hombre que recurre al soborno de los grupos poderosos para lograr su cometido.

### C. LAS INSTITUCIONES

La correspondencia entre los elementos del mundo ficcional y la realidad factual no se limita a personas y lugares, sino que en Ticonia hay instituciones que poseen alguna similitud con las instancias costarricenses. Durante su gestión como presidente de Ticonia, Calixto funda dos instituciones para promover, por una parte, las labores del gobierno y, por otra, la estabilidad de la economía. Busca apoyo en la prensa con la fundación de *El Debate* e interviene en la economía ticonia con la fundación del Banco Nacional (Chacón Trejos, 1971: 45, 55). Ambas instituciones se basan en dos de las medidas que tomó Alfredo González Flores durante su periodo de gobierno: para apoyar sus proyectos, González funda *El Imparcial* y el Banco Internacional (Oconi-

58 La moneda que se utiliza en Ticonia son los cristóbales, la cual guarda semejanza con la moneda corriente en Costa Rica: el colón. Es evidente que ambos remiten a Cristóbal Colón, y de ahí, Chacón Trejos tomó el nombre para el dinero con que negocian los ticonios.

trillo, 2015: 16-18). El diario desaparece después del golpe de Tinoco, pero el banco, «[...] en 1936, cambiará su nombre por el de Banco Nacional de Costa Rica», el cual aún lleva ese nombre (Oconitrillo, 2015: 16).

Otra de las instancias mencionadas en la novela y que pueden identificarse con instituciones costarricenses es el caso del periódico *La Nación*; en la novela, la protesta de las maestras y sus estudiantes culmina con el incendio de este diario y la intervención violenta de la policía (Chacón Trejos, 1971: 87). Durante el gobierno de Federico Tinoco, del nueve al trece de junio de 1919, se llevaron a cabo protestas, principalmente, por parte de los estudiantes de secundaria; el viernes 13 de junio, después de apedrear la caballeriza del Estado, el pueblo incendió el edificio de *La Información*, «periódico que se había convertido en el vocero de la tiranía». La revuelta concluyó cuando desde el cuartel Bellavista, donde hoy se encuentra el Museo Nacional, se hicieron algunos disparos contra las personas (Oconitrillo, 2015: 186).

## 8.2. LOS PERSONAJES PRINCIPALES

### 8.2.1. ALBERTO LOBO O EL HÉROE PROLETARIO

Puede inferirse del título de la novela que Alberto Lobo es el protagonista de la novela. Pero, contrario a lo esperado, es un personaje ausente en los primeros capítulos; por tal razón, su importancia aumenta hacia el final de la novela. Las «Palabras explicativas», preámbulo a la segunda edición, afirman que Alberto Lobo corresponde a Agustín Villalobos Barquero. Por otra parte, Lobo es un héroe similar al que aparece en las novelas sobre el proletariado: se trata de un héroe humilde, de carácter más cercano a las clases trabajadoras, y en consecuencia, alejado del protagonista de origen acomodado y oligárquico<sup>59</sup>. Otra de las características de Lobo es su carácter problemático, pues sus pensamientos, acciones e ideas son opuestos a los pensamientos y acciones de los demás personajes. Alberto Lobo es un idealista que aboga por las tesis pregonadas por la Sociedad de Trabajadores. Así, entra en conflicto con el resto de la sociedad descrita en el texto, una sociedad dominada por el vicio y los placeres.

---

59 Este tipo de personaje protagonista será el propio del neorrealismo, que en 1928 aún no se había consolidado como corriente estética en el país: su aparición corresponde con la llamada Generación del 40, y cuyo autor paradigmático es Carlos Luis Fallas.

### 8.2.2. MARGARITA, PERSONIFICACIÓN DE LA PATRIA

Por su afición a los lujos y la esplendidez, este personaje se enamora de un hombre galante y pródigo como Fanfán. Cuando ambos se conocen, se enamoran; ella empieza a lucir joyas y vestidos costosos en ambientes públicos. Tanto para Alberto Lobo como para el narrador, Margarita es la víctima inocente de un seductor, de un hombre diabólico, un «Mefistófeles» (Chacón Trejos, 1971: 39). Esta es la razón por la cual el personaje de Margarita parece ambiguo: ama a Fanfán por propia voluntad, pues él puede ofrecerle las joyas y las comodidades que ella desea; al mismo tiempo, es inocente, una mujer ingenua que permite, sin saberlo, que la engañe un seductor, como piensa Lobo.

Las características de Margarita, culpable a la vez que inocente, permiten afirmar que este personaje es una personificación de la patria. Esto se explica porque entre Margarita y la sociedad ticonia existen similitudes tales como el anhelo por el lujo y la vida acomodada: al hacer burla de Calixto por su ropa interior, se deduce que los ticonios vestían finamente. Margarita, una vez que conoce a Fanfán, se maquilla, utiliza joyas y alhajas y se viste con elegancia (Chacón Trejos, 1971: 108-109)<sup>60</sup>. Este personaje es infeliz en su pobreza, y lo mismo que Ticonia, odia el trabajo; esta es la razón por la cual desprecia a Lobo, modesto obrero, y también por la que Ticonia se opone a Calixto y a su política de austeridad, trabajo y honradez (Chacón Trejos, 1971: 27-28).

La equivalencia entre la patria y Margarita se hace patente cuando Lobo, a la vez que venga la honra de su amada, también resarce la honra de la patria escarnecida; al respecto, Alberto Lobo expresa lo siguiente: «La honra de muchas mujeres y la libertad de un país se han redimido con la infecta sangre de ese malvado [en referencia a Fanfán] y el hombre que ejecutó esa acción temeraria y valerosa vale mil veces más que él» (Chacón Trejos, 1971: 119). En consecuencia, mancillar a la mujer es ultrajar también a la patria. Por tal causa, el homicidio que Lobo comete se describe como un acto de valentía y de heroísmo, un hecho «saludable y necesario», no solo para restituir el honor de las mujeres burladas, sino también para resarcir la burla hecha al país (Chacón Trejos, 1971: 117). De ahí que la frase con que el narrador describe a Margarita también sea aplicable a Ticonia: ambas son «[...] la mariposita que se quemó las alas en la deslumbrante llama del lujo y del amor prohibido» (Chacón Trejos, 1971: 117).

60 La preocupación por aparentar bien sí fue motivo de crítica contra Alfredo González Flores. Rodríguez Vega escribe: «Después del gran Mensaje presidencial del 1° de mayo de 1915, estos periódicos [*La Información*, *La República* y *La Prensa Libre*] siguen con sus ataques y caricaturas (...); los ataques son casi siempre de bajo nivel, pues se refieren a la forma de vestir del mandatario o a su manera de conducirse en eso que llaman “la vida social”» (1982: 117).

La idea de que el lujo o el placer seducen a la nación no es exclusiva de Chacón Trejos, sino que es común a su generación. Alejandro Alvarado Quirós (1876-1945) afirma que Costa Rica acogió la idea del progreso material, y con ella, el afán por el lujo y el bienestar a partir de la bonanza experimentada gracias a las exportaciones de café y a la construcción del ferrocarril durante el periodo liberal. Baltodano (2014), al tratar la obra crítica de Alvarado Quirós, apunta que a partir de estas ideas «[...] afloró también, en la cúpula, la emulación del buen modo, el espíritu urbano y los hábitos refinados» (10)<sup>61</sup>. No es casual que *El crimen de Alberto Lobo* presente una sociedad marcada por el lujo y las apariencias, en la cual los ciudadanos se burlan del presidente por sus ideas y su vestido, y apoyan el surgimiento de una élite refinada, como Pacomio y Fanfán. Asimismo, el sentimiento de Margarita por un hombre adinerado permite afirmar que la sociedad ticonia, y con ella, su referente, que es la sociedad costarricense, buscan los placeres y el lujo que la prosperidad económica otorga.

### 8.2.3. FANFÁN: APÓSTOL DE LA SEDUCCIÓN Y LA TIRANÍA

La característica sobresaliente de Fanfán es el encanto y la capacidad de seducción. Es un hombre de buenos modales, educado y aficionado a la voluptuosidad y los deleites del amor y el placer. Esta cualidad llega a ser la causa de su propia muerte, pues deshonra a las mujeres y, en consecuencia, a la patria misma. Según se le describe, en este personaje predominan las emociones violentas y la arrogancia, así como un sentimiento de valentía frente al peligro y el riesgo.

El provenir de una familia distinguida y acomodada<sup>62</sup>, haber contado con dinero y ser de gustos y de educación refinados, causa que él y su hermano Pacomio se sientan con derecho para derrocar a Calixto, cual si pertenecieran a un grupo llamado, por propio derecho, a gobernar sobre los demás. Esta idea implica que en el país existió una élite política, superior a los demás ciudadanos en virtud del abolengo familiar o de su poder económico. La actitud y proceder de Fanfán parece reflejar el hecho de que durante el siglo xx hubo en Costa Rica un grupo privilegiado, «el Olimpo», que gobernaba el país: la polí-

61 Alvarado Quirós, además de ser un jurista que se dedicó a la política durante las primeras décadas del siglo xx (formó parte del Congreso durante el gobierno de Tinoco y solicitó a Estados Unidos el reconocimiento de este mandato), escribió el libro *Bocetos (artistas y hombres de letras)* (1917), en el cual se encuentran ensayos sobre escritores de la época y acontecimientos relevantes del arte nacional.

62 La familia de Pacomio y Fanfán es acaudalada pues ambos recibieron una herencia de sus abuelos; son entonces dos ricos vendidos a menos: el narrador menciona al menos sobre Fanfán que «[...] la fortuna que heredó de sus abuelos» fue derrochada en sus aficiones (Chacón Trejos, 1971: 37).

tica estaba en manos de una élite, era una suerte de política patricia, en que no cualquier ciudadano merecía ni podía participar de los asuntos del gobierno.

Fanfán no tiembla cuando ha de enfrentar hechos violentos o peligrosos; antes bien, se arroja a ellos. Cuando las maestras y los estudiantes queman *La Nación*, él aparece como una suerte de Santiago en medio de la guerra, un Santiago hermoso, seductor y terrible, pues conjugaba en él tanto a Eros como a Tánatos. En España, la figura del apóstol fue un emblema contra los árabes, además de ser el santo protector de ese país, sobre todo durante las guerras de reconquista, de ahí que a este santo se le llame Santiago Matamoros. Según la tradición, Santiago batallaba al lado de los españoles, quienes se dieron a la tarea de extender su fe y eliminar a los *infieles*, es decir, a los moros que invadieron España a inicios de la Edad Media. La figura del apóstol, que combate a los musulmanes en una guerra justificada por la defensa de la religión y de la fe en Cristo, se corresponde, en cierta medida, con la imagen de Fanfán, puesto que el personaje asesina a quienes se rebelan contra su propia causa. Fanfán arremete contra los ticonios cuando estos se manifiestan en contra de su gobierno represivo y despótico; el apóstol, de igual manera y según la tradición, acudió a la violencia para proteger a los cristianos de la opresión musulmana. Santiago y Fanfán muestran, a la vez, similitudes en cuanto a su apariencia: ambos son hombres de armas, que van a la lucha montados en un caballo<sup>63</sup> y se muestran en donde más crudo sea el enfrentamiento. Ambos ofrecen una imagen victoriosa, la del hombre que conquista y decide sobre la vida y la muerte de los demás, pues a Fanfán se lo describe y a Santiago se lo esculpe como si fueran superiores a los que están a los pies del animal que ambos montan.

#### 8.2.4. CALIXTO: RECTITUD, HONESTIDAD Y CALZONES DE MANTA

El personaje de Calixto cuenta con dos descripciones opuestas: la imagen que posee de sí mismo y la concepción que los demás (Pacomio, Fanfán y Ticonia) tienen de él. Calixto es un joven abogado de la ciudad de Florinia, elegido para la presidencia de la República sin haber participado en la contienda electoral. Había tenido oportunidad de desempeñar algunos cargos públicos y era un hombre honrado y sano, de ahí que el país esperara una buena administración (Chacón Trejos, 1971: 19). La honradez y la probidad de este personaje, así como sus buenas intenciones, se mantienen sin importar cuánta oposición enfrenten sus proyectos. En su función pública, Calixto se caracteriza por su austeridad y por oponerse, además de a la holgazanería, a la iglesia. Tal es la

63 En la catedral de Burgos y en diversos lugares de culto católico de España, se representa al santo en estatua ecuestre, con espada desenvainada y atropellando a quienes están a los pies de su montura.

rectitud para gobernar a favor del pueblo y de la prosperidad de Ticonia que los ideales se convierten en causa de su propio fracaso y de su derrocamiento. La sociedad ticonia vive pendiente de lo visible, de lo aparente, de los lujos y la vida tranquila que da el dinero, de ahí que «[...] las reformas tributarias y arancelarias» (Chacón Trejos, 1971: 28) de Calixto y su política de austeridad encuentren cierta oposición desde el inicio del periodo presidencial.

Una de las principales dificultades durante la presidencia de Calixto es la economía, que es una de las razones por las cuales él se granjea el odio popular. En el brindis que se efectúa para celebrar su elección, las ideas de Calixto sobre la austeridad, el trabajo y el ahorro disgustan a los invitados. La austeridad del presidente se refleja hasta en su vestimenta: al negarse a pagar por los uniformes, arguye que anda con zapatos remendados; más adelante en el relato, el país entero se burla de él por llevar ropa interior de manta<sup>64</sup> (Chacón Trejos, 1971: 74). Así, a pesar de la bondad de sus acciones y de los ideales que guían su administración, Calixto se opone, por entero, a la sociedad de Ticonia.

De cierta manera, Calixto es un personaje problemático, pues sus intereses chocan de lleno con las aspiraciones de los grupos poderosos; mientras él busca reformar el sistema tributario y resguardar la delicada economía del Estado, los demás buscan el lujo y los placeres, en otras palabras, persiguen las apariencias. Como era de esperarse, el país se vuelve hostil hacia Calixto y decide difamarle porque su administración no concuerda con los fines y los ideales de la sociedad ticonia. El descontento causa que los diarios publiquen proclamas en su contra. A pesar de esto, Calixto es respetuoso de las libertades públicas e individuales: en cuanto duró su mandato, se respetó la libertad de imprenta, aun si los artículos de los diarios hablaban mal de él.

### 8.2.5. PACOMIO... RELUCIENTE ENGAÑO

Pacomio se caracteriza por la primacía de lo aparente y lo externo, pues, en general, se lo describe como refinado y de buen vestir. Salta a la vista que este personaje utilice un accesorio para ocultar algunos de sus rasgos: la peluca esconde la calvicie y cambia la apariencia real de la persona; en otras palabras, Pacomio desea velar o enmascarar su apariencia para presentarse diferente de como es en verdad.

El interés que demuestra Pacomio por la apariencia y el disimulo de ciertas características físicas, se corresponde con la interioridad del personaje. Esta correlación se debe a que en ocasiones se le describe como hábil para los cambios emocionales de forma repentina, así como para el disimulo y el

64 Gagini registra la manta como «tela ordinaria de algodón de la cual hay dos clases: *manta sucia* y *manta lavada*, esto es, cruda y blanqueada» (2010: 136; destacado en el original).

fingimiento de emociones de forma consciente. El ocultamiento que elabora Pacomio es doble: disimula su apariencia al utilizar peluca, y a la vez, vela sus intenciones y sentimientos verdaderos, de forma que engaña a quien se proponga<sup>65</sup>. Junto con las características anteriores, Pacomio presenta una gran capacidad para calcular, pues desde el inicio se muestra en favor de la elección de Calixto como presidente; esto se debe a que la consideraba una gran oportunidad para salir de la pobreza en que había caído tras perder su fortuna.

### 8.2.6. OTROS PERSONAJES: UN PATRICIO Y UN PELAFUSTÁN

Un grupo adicional de personajes se encuentra conformado por aquellos que no cuentan con mayor protagonismo dentro del desarrollo del relato, que obedecen a arquetipos de la alta sociedad ticonia y que sirven como lacayos ciegos de los hermanos.

Patricio, el criado fiel y el instrumento ciego de Fanfán, un servidor de absoluta confianza del Ministro. Este personaje era «un criado a la antigua usanza que compartía con su señor riquezas y miserias, astuto como un zorro y obediente hasta el asesinato alevoso» (Chacón Trejos, 1971: 38). Tal es la confianza que él inspira en Fanfán que cuando este habla con su hermano sobre asaltar el poder, aparece Patricio como candidato ideal para un puesto de confianza: «Patricio es fiel y astuto, además de prudente y audaz, por lo cual lo necesitamos dentro de un cuartel» (Chacón Trejos, 1971: 41). El nombre de Patricio alude a un grupo social: el de patricios y oligarcas. Por extensión, el nombre remite al Olimpo, al grupo de intelectuales y políticos que crearon la idea de la identidad costarricense y conformaron la nación. El hecho de que uno de los aliados de Fanfán se llame Patricio implica que la élite nacional se encuentra del lado de los gobernantes que llegaron al poder por medio de un golpe de Estado. Esta idea se ve confirmada en la misma novela, cuando los personajes de importancia social felicitan y se muestran a las órdenes de Pacomio y Fanfán.

Otro personaje es Pelafustán, prestamista gordo y rapaz, enriquecido gracias a la astucia; «[...] un antiguo tilichero ignorante y charlatán que hizo una enorme fortuna a fuerza de astucia, de rapacidades innobles y de un vivir sórdido y miserable». Pelafustán buscaba trabar amistad con Calixto para «[...] prestarle al nuevo gobierno mucho dinero al veinticinco por ciento mensual entre comisiones e intereses» (Chacón Trejos, 1971: 24), un supuesto gesto de filantropía, debido a las condiciones precarias de la economía nacional. El uso de este nombre deja ver en el texto una intención burlesca, aunque sea de

65 Federico Tinoco también utilizaba un implemento de este tipo, según afirma Oconitrillo (2015: 23).

carácter implícito: la élite ticonia está formada por usureros y seres sórdidos en vez de personajes ilustres o destacados.

En suma, la sociedad descrita en el texto se encuentra caracterizada como hipócrita, al presentar una careta que oculta intenciones codiciosas. En tal sentido, no debe dejar de tomarse en cuenta que Chacón Trejos vivió de cerca los hechos que inspiran su novela, pues en 1914, fecha en que González Flores asumió la presidencia, él contaba con veinticuatro años; desde 1919, año en que sucedió el último de los hechos que se reelabora en el texto literario, hasta 1928 pasan nueve años. Es posible que la distancia, tanto cronológica como geográfica (el autor vivió en Florencia desde 1926) haya dado ocasión para tomar distancia de las acciones y los hechos, y poder apreciar el periodo en una perspectiva que no siempre otorga la inmediatez.

## 9. CRIMEN, SÁTIRA E IRONÍA

Pese a que *El crimen de Alberto Lobo* trata, principalmente, dos temas (el amor y la política), esta novela muestra rasgos humorísticos que permiten pensar en un abordaje desenfadado de los hechos históricos y, para ello, los dos recursos que más emplea son la sátira y la ironía. La ironía aparece desde el inicio: ya en el quinto párrafo, el narrador califica la campaña política de Ticonia como una cruzada de insultos; no se trata de una contienda sobre ideas de gobierno, sino de una serie de «infamias denigrantes», suscitadas por el «santo amor a la patria». Tal contienda incluye el gasto de dinero en «sobornos y cohechos» y la formulación de promesas «que el engaño a los pueblos es capaz de inventar». La calificación de contienda electoral es clara: la elección de un presidente ticonio se caracteriza por la mentira, el improperio y el engaño, todo ello inspirado en un sentimiento noble y al cual se presenta como santificado. En el ejercicio de la democracia se unen los opuestos, condición necesaria de lo irónico: el amor a la patria y el sentimiento de civismo engendran los odios, las calumnias, el soborno y la mentira. Además de lo dicho, el ejercicio de la política, aparte de recurrir al engaño de la mayoría, busca eludir responsabilidades: los candidatos intentan evitar las deudas de campaña, lo cual se convierte en «una obsesión tremenda, una honda preocupación»; de ahí, que cada uno luche por el triunfo de su partido «para salvar a la patria», cuando en el fondo lo que se desea salvar es el bolsillo propio. El interés otorgado a la situación monetaria es tal que el ganador de la contienda debe garantizar el pago de las deudas antes que «cumplir con las leyes y la Constitución» (Chacón Trejos, 1971: 18).

Wayne Booth (1989) denomina esto como *ironía estable*, según la cual se invierte el sentido literal del discurso, de ahí que en la ironía de este tipo sea posible reconstruir su sentido aproximado (306). En el aspecto ideológico, la

ironía estable se caracteriza porque representa una serie de costumbres con el fin de cambiarlas: esta es la razón por la cual Ramírez (2006) plantea que este tipo de discurso se encuentra emparentado con otro discurso no serio: la sátira (19-21). De esta forma, la ironía intenta cambiar la realidad a través de la burla de las costumbres: el ironista rechaza el estado de cosas imperante y se distancia de él con el fin de cambiarlo (Ramírez, 2006: 30).

El discurso irónico vuelve a aparecer con la suerte de venganza que el sacerdote de nombre Jerónimo urde en contra de Calixto. Ambos personajes fueron adversarios pues Calixto era anticlerical y se dedicó a boicotear las acciones del clero en Florinia. Cuando se elige a Calixto como presidente, Jerónimo propone cantar un *Te Deum* en su honor para vengarse de los malos tratos de Calixto. El narrador vuelve a acercar los sentimientos opuestos, pues Jerónimo «[...] se frotaba las manos con unción beatífica», mientras pensaba en la «suave y deliciosa venganza» de atraer a la catedral al antiguo adversario de la fe, acción que se concreta páginas después (Chacón Trejos, 1971: 33). Así, la santidad causa sentimientos malvados, impropios de la unción beatífica: Jerónimo recibe a Calixto en la puerta de la catedral con una mirada que expresaba «extraña y feroz alegría», propia de una revancha. Al final de la ceremonia, el mismo sacerdote oraba en soledad por el pronto fin del gobierno de Calixto (Chacón Trejos, 1971: 36), cuando el sentimiento que inspiró organizar el oficio era santo y bueno.

Los brotes irónicos del discurso novelesco también se refieren al pueblo ticonio por medio de la repetición de una frase o idea, un recurso del que la ironía puede servirse. Cuando el Banco Principal de Ticonia cae en bancarrota, «el pueblo soberano» creyó a todos los que afirmaban que Calixto era cómplice de lo acontecido. Tal repetición deja pensar que ese pueblo no es tan soberano como el narrador lo califica. La idea de lo republicano, lo soberano y lo patriótico vuelve a ser objeto de la ironía en razón de los intereses de la élite. Los personajes que asisten al banquete de bienvenida abominan de las acciones de Calixto, porque tales medidas no les favorecen ni a sus negocios. Así, «todos los Mormones, Gracianes, Fisgones, Bobines y Pelafustanes de Ticonia, en un movimiento unánime y defensivo, vociferaban por doquiera, airados, con ardiente patriotismo, renegando de Calixto y sus ministros [...]» (Chacón Trejos, 1971: 55; destacado propio).

En otras palabras, ser patriótico es sinónimo de defenderse a sí mismo, a su propio bienestar y a su propio enriquecimiento, y de difamar al hombre que entorpece el interés individual. Para estos personajes, el patriotismo no es buscar el bien común ni el de la patria, sino el de cada cual. Por ello se los denomina «Pelafustanes, Fisgones, Bobines, Gracianes y Mormones»; son ellos quienes financian la publicación de artículos que difamaran a Calixto. Son estos mismos personajes los que forman la opinión pública, calificada por el narrador como una «fuerza inconsciente, ciega, irreflexiva y estúpida» (Chacón Trejos, 1971: 55), que presta atención a los intereses ocultos de los grandes hombres

del país. La idea se reitera líneas más adelante, cuando Florio Gracián, uno de los personajes que asiste al banquete de bienvenida de Calixto, manifiesta cuáles son las tareas del presidente y de todo patriota:

Calixto desconoce sus tareas de gobernante y de patriota. Les niega apoyo a las empresas de aliento que enriquecerían a Ticonia y se pasa la vida conspirando contra el capital, insultando a los ricos, despreciando a la sociedad distinguida y paseándose por los parques del brazo de un alemán [...] (Chacón Trejos, 1971: 71).

En síntesis, ser un buen mandatario y un buen patriota supone regirse por dos principios fundamentales, relacionados con el dinero y el lujo: apoyar la empresa extranjera y congeniar con el grupo de pudientes y adinerados de la sociedad.

Sobre la acción de Pacomio para hacerse con el poder, el texto califica este hecho, en ocasiones, con una actitud de elogio, y en otras, como un juego perverso y malvado. Pocos días después de haber tomado el mando del país, se califica a Pacomio como un héroe que civiliza, encauza y rescata a la nación. La descripción que de él se hace es propia de un hombre que protege el Estado; se lo concibe como un «héroe incomparable», un «caudillo vigoroso y triunfante» que rescata a Ticonia del caos (Chacón Trejos, 1971: 83-84). Una página después, el narrador afirma que el hecho de haber asaltado la presidencia es un juego «de la perversidad y la estupidez», que se llevó a cabo gracias a las «fuerzas del hambre y de la codicia» (Chacón Trejos, 1971: 84-85). El narrador acerca una vez más los opuestos para ironizar en contra de Pacomio y de su actuación para salvar a la patria: la ironía del narrador deja ver que el sacrificio patriótico, en realidad, esconde un interés mezquino y perverso.

## 9.1. LA CARICATURA Y EL RIDÍCULO

Con respecto a la caricatura, el recurso de la ridiculización aparece en el capítulo segundo, cuando la voz de la narración describe a los principales asistentes al banquete de bienvenida de Calixto: todos ellos son personajes arquetípicos que representan a grupos sociales definidos. El aspecto caricaturesco aparece en los nombres de los personajes, pues estos describen y acentúan una característica propia que los vuelve risibles. El primero en aparecer es el prestamista Pelafustán. Es notoria la caricatura del nombre, puesto que remite a un ser sin posición social ni económica, un pelagatos. A este personaje se lo califica de filántropo en virtud de su intención de prestar dinero al Gobierno con un veinticinco por ciento de interés y comisiones.

Al igual que con la ironía estable, el autor acerca los opuestos para ofrecer una imagen ridícula: Pelafustán, es decir, un hombre sin importancia, es un filántropo que presta dinero *para enriquecerse a sí mismo*. Pelafustán es un personaje sórdido, de un vivir miserable, que se enriquece por la usura y por el

robo: sus rapacidades lo han llevado a sentarse a la mesa con los dirigentes de la nación (Chacón Trejos, 1971: 24). El narrador muestra una imagen grotesca de este personaje: a pesar de que solo se lo describe como un hombre gordo y, en consecuencia, de un vivir opulento, es innoble y mezquino.

El segundo personaje es el abogado y escritor Sonio Fisgón, quien maquina ideas, para hacerse con un puesto diplomático, que el narrador califica de «perversas». Al igual que con Pelafustán, el nombre remite a la acción de husmear y permite pensar que es un personaje que se mueve con sigilo, disimulo y cautela, lo cual es necesario para idear «intrigas perversas» que le ayuden a apoderarse de la legación en Aquilandia (Chacón Trejos, 1971: 24).

Florio Gracián es el tercer personaje que se encuentra en la recepción. Es miembro de la «crema capitalina» que desea ganar en concesión unos bosques para venderlos y enriquecerse con su venta. Al igual que los personajes anteriores, su nombre es caricaturesco y remite a la delicadeza y a la gracia: el nombre se puede asociar con la idea de la flor, su belleza y su perfume; y el apellido, a lo agradable y a la gracia. El narrador no ofrece una descripción de la interioridad de este personaje, únicamente se describe su parte exterior, aunque aparece páginas después, cuando Fanfán ordena su encarcelamiento para enamorar sin obstáculos a Julia Cedere.

El banquete también presenta un personaje típico, que representa a los petimetres: Cirilo Bobín. Tal como su apellido indica, este personaje posee «fama de tonto», a pesar de que se le considere una autoridad en asuntos de vestimenta, moda y elegancia (Chacón Trejos, 1971: 26). Este personaje es dueño de un gusto exquisito, viste con absoluta elegancia y cuida de su apariencia con extremo cuidado. Bobín frecuenta el Club Nacional, un lugar en que se reúne la sociedad capitalina para entretenerse; es en este establecimiento donde se nombra a Calixto con el apodo de Mantilla, gracias al «cerebro raquíco» de Bobín (Chacón Trejos, 1971: 71). Este personaje no posee más que su apariencia, puesto que su interioridad no aparece descrita sino como vacía.

La alta sociedad ticonia se caracteriza porque sus integrantes no son intelectuales ni personas de sentimientos o ideales nobles, sino personajes que urden intrigas, que viven de la usura y el robo o que conceden una importancia desmedida a la apariencia. Así, la caricatura en la novela se encarga de ridiculizar, más que a las acciones, a los personajes que pertenecen a los grupos de influencia y poder. Chacón Trejos tenía este objetivo muy claro al poner en la voz de su narrador, no ya a un personaje específico, sino a todo un tipo social dentro de cada nombre: no fue solo Pelafustán quien apoyó a Pacomio en su empresa, sino que fueron «todos los Bobines, Gracianes, Mormones, Fisgones y Pelafustanes de Ticonia» quienes apoyaron el golpe en contra de Calixto (Chacón Trejos, 1971: 84).

Es de notar que el discurso irónico y caricaturesco aparece, sobre todo, cuando se tratan los asuntos públicos, propios de la vida republicana o social:

el narrador ironiza sobre Pacomio y sus actos, así como con la situación y las motivaciones del clero ticonio y sus relaciones con la esfera del poder civil. A la vez, se echa mano de este tipo de discurso para calificar la campaña política de Ticonia como un acto en que priman los intereses propios y la calumnia contra el adversario, en vez de ser una confrontación de ideas.

A pesar de ser un elemento sutil y velado dentro de la conformación del relato, el humor ofrece una idea poco seria del pasado y de los hechos en los cuales se fundamenta el componente histórico de la novela. La distancia que puede tenerse al escribir sobre lo que sucedió nueve años antes, así como la perspectiva *alejada* del autor con respecto a lo que escribe, permite observar con más detenimiento los hechos relativos a la administración de González Flores, su derrocamiento y la posterior caída del régimen tinoquista. Tal distancia permite observar el pasado de una manera más desenfadada, más alejada de una toma de posición política o ideológica más desapegada a los hechos o a las simpatías: Chacón Trejos, nueve años después de los acontecimientos en que se inspira, observa el teatro de la historia patria con ironía, con una idea de ridiculizar al poder político y a la élite. Ironizar sobre el poder implica tomar distancia, verlo con desconfianza; es decir, los acontecimientos sucedidos entre 1914 y 1919 son para él muestra de un sistema corrompido y enfermo.

El tratamiento que se le da al régimen represor que vive la república de Ticonia, así como la sociedad de personajes sórdidos, enriquecidos con malas prácticas y que buscan el brillo, el lujo y el placer antes que los sentimientos, las ideas y los objetivos, adelantan, de manera muy sutil, el feísmo que la estética vanguardista va a prodigar durante las primeras décadas del siglo xx. Un gobierno establecido por las fuerzas de las armas, del hambre y de la codicia, que sustituye el mandato de un presidente reformador e idealista, una sociedad sórdida, en que «la credulidad, la estupidez y el engaño» alaban a la «perversidad triunfante» (Chacón Trejos, 1971: 85) y unos personajes idealistas y honrados, Calixto y Alberto Lobo, que terminan rechazados, uno por la sociedad, y otro por la mujer amada, son ejemplo del paso hacia la valoración de lo feo como objeto estético.



# A MANERA DE EPÍLOGO



La teoría de los mundos posibles es un poderoso instrumento de análisis y un corpus teórico versátil, porque explica la literatura de corte histórico; además, puede funcionar para analizar la literatura más desapegada a la realidad factual. Sus postulados hacen posible explicar cómo se crea un mundo imaginario de corte futurista, al tiempo que sirven para analizar un mundo posible en que existan seres con nombres tomados de la realidad histórica, que efectúen acciones iguales a las llevadas a cabo en el pasado, o muy posibles dentro del marco de lo factual. La teoría de los mundos posibles presenta una perspectiva distinta a la teoría tradicional sobre la construcción de la literatura, en razón de que reformula la idea asentada de la mimesis. En consecuencia, la literatura no reproduce la realidad externa al texto, sino que reelabora lo real a partir de una intención ideológica, y esto es particularmente evidente en la novela histórica. Por lo tanto, la literatura no copiaría a la realidad ni la refleja, tal como la mimesis propone.

Es indudable que, a pesar de que toda literatura se escribe a partir de un punto de apoyo (la realidad y el contexto en que se desenvuelve el autor), existe un tipo de literatura que revisa o relea el pasado para ofrecer una visión renovada de hechos, en teoría, ya conocidos; a este tipo de literatura se la llama *histórica*. Los estudios sobre la novela histórica han propuesto, a partir de Aínsa, la existencia de dos corrientes estéticas diferentes: la *novela histórica clásica*, propia del siglo XIX, que funda el imaginario nacional en gran parte de los países de Hispanoamérica, y la *nueva novela histórica*, que desmantela ese mismo imaginario como consecuencia de los debates recientes acerca de la colonialidad.

Entonces, analizar una novela como histórica implica realizar un cotejo entre lo real y lo novelesco; si bien este examen es necesario, no es el único posible: no se pueden obviar otros aspectos del texto literario a favor de una simple comparación. Abordar un texto de este tipo también implica llevar a cabo una fuerte distinción entre lo real y lo ficcional: no es posible confundir lo real con lo imaginario o tomar al texto como un documento veraz. Por ende, una novela histórica debe ser entendida como una creación verosímil en cuanto a lo que narra, y su discurso debe ser leído a partir de la veridicción, propia de esta clase de literatura: lo narrado se presenta como si fuera real, es similar a lo real, pero no se puede equiparar ni se le puede tomar por los acontecimientos acaecidos en el pasado, aunque lo narrado y los hechos parezcan ser similares o idénticos.

Si por una parte se acepta que la novela histórica hispanoamericana cuenta con dos momentos de apogeo claramente definidos y diferenciados (el siglo XIX y los finales del siglo XX), por otra parte, se ha afirmado que en el periodo intermedio el género cayó en decadencia. No obstante, *El crimen de Alberto Lobo* hace evidente que las interpretaciones historiográfico-literarias exhiben inconsistencias respecto de sus tipologías y aseveraciones fundantes; en particular, a propósito del caso de la novela histórica de inicios del siglo XX. Habría

que sumar a este panorama el caso de la novela de la revolución mexicana y ciertas exploraciones históricas de la novela mundonovista e indigenista. Así, la novela de Chacón Trejos contradice, por lo visto, las ideas propuestas por Aínsa y otros estudiosos —tales como Evelio Echevarría, Alexis Márquez Rodríguez, Edwin Salas y Seley Ramírez— ya que corresponde, de acuerdo con las ideas de la crítica, a la *decadencia* que experimentó la novela histórica durante el siglo xx, puesto que se publicó en 1928, aunque su discurso sea propio de una novela de fines de ese siglo, cuando el género fue retomado para releer y replantear el discurso historiográfico a partir de una perspectiva desencantada.

Desde esta perspectiva, *El crimen de Alberto Lobo* es una novela de difícil clasificación: no ensalza a la patria ni posee una posición laudatoria de las figuras históricas ni de los grandes episodios nacionales, sino que se encarga de desmitificar la concepción seria y tradicional de la política como actividad digna y alta. La novela ofrece una crítica al sistema oficial, cuando las novelas que ofrecen abiertamente este punto de vista aparecieron alrededor de sesenta años después de su publicación.

Ahora bien, a partir de los postulados de Fernando Aínsa, el texto puede leerse como un ejemplo de la nueva novela histórica, es decir, de la novelística histórica que Lukasz Grützmacher considera como la tendencia *centrífuga* del subgénero, en virtud de que utiliza el recurso del humor y la ironía, al tiempo que lleva a cabo una visión crítica de la nacionalidad y del sistema de gobierno en que fue escrita. Dada su naturaleza (parte de un hecho que estuvo presente en el contexto en que se escribió, para describir al protagonista y a una sociedad desigual), el texto utiliza elementos ajenos a la ficción, pero los deforma, los vuelve caricaturescos e ironiza sobre ellos. Esto quiere decir que, aunque sea una novela histórica con referentes concretos, el tratamiento poco serio de ellos permite que se alteren y, en consecuencia, que se caricaturicen elementos como nombres, acciones, espacios, características físicas, entre otros elementos<sup>66</sup>. Sin embargo, esta tendencia en la novela histórica es más bien propia de los finales del siglo xx, mientras que *El crimen de Alberto Lobo* se publicó en 1928. Por todo ello, esta novela es un ejemplo de ruptura de los cánones establecidos para la novela histórica y es un contraejemplo de la clasificación tradicional del subgénero.

---

66 Con respecto a la alteración de características físicas de los personajes, pueden ponerse de ejemplo las descripciones de Gracián, el señor Mormón y algunos de los personajes arquetípicos presentes en el capítulo dos de la novela.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo Mojica, Wilfredo. *Relaciones histórico documentales en la novela Margarita, está linda la mar, de Sergio Ramírez Mercado: hacia una condensación discursiva de lo histórico y estético en función de una concienciación nacional*. Tesis de grado. Universidad Nacional, 2007.
- Aínsa, Fernando. «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana». *Cuadernos Americanos* 4, 28 (1991): 13-31.
- Araya Solano, Seidy. «El examen ético de la historia en *Cenizas de Izalco*, de Claribel Alegría y Darwin J. Flakoll». *Letras* 25-26 (1992): 63-81. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.1-25-26.4>
- Baltodano, Gabriel. «Bocetos (Artistas y hombres de letras), de Alejandro Alvarado Quirós» [Folleto]. Heredia: Universidad Nacional, 2014.
- Bessière, Jean. «Literatura y representación». En Marc Angelot *et al.* (dir.). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993: 356-375.
- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1989.
- Camacho Guzmán, Gustavo. «*El crimen de Alberto Lobo*: historia, conjetura y ficción literaria». Tesis de licenciatura. Universidad Nacional, 2016.
- Camacho Guzmán, Gustavo. «Referencialidad e ironía en *El crimen de Alberto Lobo*, de Gonzalo Chacón Trejos». *Letras* 61 (2017): 39-67. DOI: <https://dx.doi.org/10.15359/rl.1-61.2>
- Carr, Edward. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Seix-Barral, 1979.
- Chacón, Albino. «La literatura histórica en Costa Rica hoy: contribución al debate teórico». *Letras* 39 (2006): 227-235. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.1-39.11>
- Chacón Trejos, Gonzalo. *El crimen de Alberto Lobo* (1928). 2.<sup>a</sup> ed. San José: Editorial Costa Rica, 1971.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Trad. de Soledad García Mouton. Madrid: Gredos, 1986.
- Cros, Edmond. «Sociología de la literatura». En Marc Angelot *et al.* (dir.). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993: 145-171.

- Doležel, Lubomir. «Mímesis y mundos posibles». En Antonio Garrido (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Trad. de Mariano Baselga. Madrid: Arco/Libros, 1997a: 69-94.
- Doležel, Lubomir. «Verdad y autenticidad en la narrativa». En Antonio Garrido Domínguez (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Trad. de Mariano Baselga. Madrid: Arco/Libros, 1997b: 95-122.
- Echevarría, Evelio. «La novela histórica de Chile: deslinde y bibliografía, 1852-1990». *Revista interamericana de bibliografía* XLII, 4 (1992): 643-650.
- Elmore, Peter. «La novela histórica en Hispanoamérica: filiación y genealogía». *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 327 (1998): 43-49.
- Gagini, Carlos. *Diccionario de costarrriqueñismos* (1892). 4.<sup>a</sup> ed. San José: Editorial Costa Rica, 2010.
- García Gual, Carlos. «Apología de la novela histórica». *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península, 2002.
- González Zúñiga, Julián. «Algunas aproximaciones a la novela histórica». *Temas de nuestra América* 28 (1997): 85-90.
- Grützmacher, Lukasz. «Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la *historia postoficial*». *Acta Poética* 2, 1 (2006): 141-164.
- Guardia, Gloria. «*El último juego y Libertad en llamas*. La búsqueda de la identidad nacional a través de la desconstrucción del discurso colonial». *Ístmica* 7 (2002): 110-120.
- Harshaw, Benjamin. «Ficcionalidad y campos de referencia». En Antonio Garrido (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 123-157.
- Jítrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- Lyra, Carmen. «El crimen de Alberto Lobo». *Repertorio Americano* XVI, 16 (1928): 245-246.
- Márquez Rodríguez, Alexis. «Raíces de la novela histórica». *Cuadernos Americanos* 28, 4 (1991): 32-49.
- Meléndez, Carlos y Mario Ramírez. *Añoranzas de Heredia*. 2.<sup>a</sup> ed. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2001.
- Méndez de Penedo, Lucrecia. «*Libertad en llamas*: paralelismos de encuentros y desencuentros». *Ístmica* 7 (2002): 132-143.
- Molina, Iván y Fabrice Lehoucq. *Urnas de lo inesperado: Fraude electoral y lucha política en Costa Rica (1901-1948)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.

- Molina, Iván y Steven Palmer. *Historia de Costa Rica*. 2.<sup>a</sup> ed. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2009.
- Molina Montes de Oca, Carlos. *Garcimuñoz. La ciudad que nunca murió*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2015.
- Montero Trigueros, Doris. «Los programadores de lectura: el título y el incipit de *El año del laberinto*». *Káñina* XXXV, 1 (2011): 43-51.
- Morales Muñoz, Brenda. «Literatura e historia en la nueva novela histórica latinoamericana». *Tiempo y Escritura* 20 (2011): 37-48.
- Muchembled, Robert. *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*. Madrid: Paidós, 2010.
- Oconitrillo, Eduardo. *Los Tinoco (1917-1919)*. 4.<sup>a</sup> ed. San José: Editorial Costa Rica, 2015.
- Pavel, Thomas. «Las fronteras de la ficción». En Antonio Garrido (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 171-179.
- Pérez Zumbado, Danilo. «Saber qué es lo que llaman felicidad (a propósito de la novela *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa)». *Imágenes* 11 (2003): 123-131.
- Quesada Soto, Álvaro. *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988.
- Quesada Soto, Álvaro. *Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica 1890-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.
- Rama, Carlos. *La historia y la novela y otros ensayos historiográficos*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Tecnos, 1975.
- Ramírez, Grethel. «Apuntes acerca de la ironía y otras variantes humorísticas». *Letras* 40 (2006): 9-31. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.2-40.1>
- Rivera Figueroa, Laura. *Conmemoraciones de una gesta heroica: la estatua de Juan Santamaría y el Monumento Nacional*. San José: Asamblea Legislativa, 2010.
- Rodríguez Vega, Eugenio. *Biografía de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1980.
- Rodríguez Vega, Eugenio. *Siete ensayos políticos*. San José: Fundación Friedrich Erbert/Centro de Estudios Democráticos de América Latina, 1982.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. *100 años de literatura costarricense*. San José: Norma, 1995.
- Ryan, Marie-Laure. «Mundos posibles y relaciones de accesibilidad». En Antonio Garrido (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997: 181-205.
- Salas, Edwin y Seley Ramírez. «Novela histórica latinoamericana contemporánea». *Tópicos del Humanismo* 109 (2004): 3-4.

- Salazar, Jorge Mario. *Crisis liberal y Estado Reformista. Análisis político-electoral 1914-1949*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.
- Sánchez Molina, Ana. *Historia del humor gráfico en Costa Rica*. Milenio: Lleida, 2008.
- Saramago, José. «Contar la vida de todos y de cada uno». En José Saramago. *Cuadernos de Lanzarote*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Trad. de Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2003.
- Solano, Noé. «La caricatura en la vida política y social de los pueblos». En Gabriel Baltodano y Lillyam Rojas (eds.). *Poesía de humor e ingenio. Costa Rica, 1860-1910*. San José: Editorial de la Universidad Estatal de Distancia, 2013: 243-266.
- Stone, Samuel. *La dinastía de los conquistadores. La crisis del poder político en la Costa Rica contemporánea*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982.
- Todorov, Tzvetan. *Las morales de la historia*. Trad. de Marta Butran Alcázar. Barcelona: Paidós, 1993.
- Trejos Ugalde, María Eugenia. «La constructividad en la novela *El crimen de Alberto Lobo* (análisis estructural)». Tesis de grado. Universidad de Costa Rica, 1980.
- Ulloa Saavedra, Sigfredo. *La novela histórica centroamericana en las décadas de 1980 y 1990: ¿Hacia una estética postmoderna?* Tesis de posgrado. Universidad Nacional, 2004.
- Zavala, Magda y Albino Chacón. «Abordaje histórico de(sde) lo literario: más allá de los límites autoimpuestos». Ponencia presentada en el *XVI Congreso internacional de literatura centroamericana (Cilca)*, UNA-Universidad de Purdue, del 16 al 18 de abril de 2008.
- Zavala, Magda y Albino Chacón. «Abordaje histórico de/desde lo literario: más allá de los límites autoimpuestos». En Albino Chacón y Marjorie Gamboa (eds.). *Voces y silencios de la crítica y la historiografía centroamericana*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2010: 97-112.

*Cilampa (segunda serie) es la colección de cuadernillos temáticos y de divulgación científica de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; tiene como propósitos mayores, primero, la edición, digital e impresa, de obras de referencia y demostrada solvencia académica; segundo, la creación de una interesante oferta de materiales didácticos. Se trata de publicaciones breves, no superiores a ochenta páginas, destinadas a dar cuenta del desarrollo de las distintas áreas de conocimiento inscritas en el seno de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; publicaciones cuidadosas en el desarrollo del contenido técnico, concebidas mediante líneas editoriales específicas, escritas en un estilo llano y explicativo, de naturaleza monográfica o miscelánea, diseñadas con esmero y editadas en arreglo con los modernos preceptos editoriales.*

COMISIÓN EDITORIAL DE LA ESCUELA DE LITERATURA Y  
CIENCIAS DEL LENGUAJE  
UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

D. Gabriel Baltodano Román  
D.<sup>a</sup> Sherry E. Gapper  
D.<sup>a</sup> Mayra Loaiza Berrocal, directora ELCL  
D. Carlos Francisco Monge  
D. Jimmy Ramírez Acosta  
D. Andrew Smith  
D. Francisco Vargas Gómez

Impreso en Heredia

A partir de la noción de novela histórica y de la teoría de la ficcionalidad de los mundos posibles (Doležel y Pavel), se propone que el texto literario construye un mundo verosímil, pero independiente de la realidad extratextual: ni un reflejo ni una copia de ella. En consecuencia, una novela no puede explicarse, desde la concepción tradicional de la mimesis, como imitación de hechos históricos, sino como un espacio de construcción de un mundo posible a partir de hechos de la realidad. Un ejemplo es la novela del escritor costarricense Gonzalo Chacón Trejos, *El crimen de Alberto Lobo* (1928), obra en la que se elabora una construcción ficcional a partir de acontecimientos pasados: la elección en 1914 de Alfredo González Flores como presidente de la República, su derrocamiento en 1917 por parte de Federico Tinoco Granados y la posterior caída del régimen dictatorial, debida al asesinato de Joaquín Tinoco Granados en 1919.

**GUSTAVO CAMACHO GUZMÁN**

Magister Literarum en Estudios de Cultura Centroamericana con Énfasis en Literatura por la Universidad Nacional. Se desempeña como académico en la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje (UNA) y en la Escuela de Ciencias Sociales y Humanidades (UNED).