

Historia e historias en *La novia oscura*

de Laura Restrepo

Gustavo Mejía

Central Connecticut State University

La escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega en su excelente ensayo “Nosotros los historicidas”, incluido en su libro *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*, habla de la “vocación de historiadores frustrados que tortura a algunos escritores” de su generación, entre los cuales se cuenta a sí misma (102), y señala cómo, al calor de los acontecimientos y movimientos de liberación que se generaron a partir de los años sesenta, y confrontados por el sentimiento de alienación con respecto a su realidad nacional que les impedía sentirse partícipes del pasado colectivo, a algunos de sus colegas generacionales les resulta bien “clara la conexión entre lo personal y lo político” (103) y, en consecuencia, la necesidad de encontrar las pistas de un pasado en el que ellos también pudieran figurar. El problema que, según ella, esta toma de conciencia le plantea a dichos escritores puertorriqueños es que los coloca en una conflictiva relación ante la Historia en tanto que discurso científico, puesto que, aunque ninguno de ellos quisiera llegar a ser un historiador, se ven, sin embargo, obligados a recurrir a la investigación histórica que les permitiría rescatar ese pasado, al que quisieran convertir —más que en Historia— en historias, así en plural y con minúscula.

Aunque Ana Lydia Vega, está claro, se hace estas reflexiones en torno a su generación de narradores puertorriqueños, también está claro que sus consecuencias son aplicables a un importante grupo de escritores lati-

noamericanos. En el caso colombiano, donde la Historia, en tanto que discurso científico, ha estado en el centro de la controversia intelectual durante décadas, estas observaciones son particularmente relevantes, ya que fue precisamente en los años sesenta y setenta cuando una nueva forma de la Historia —objetiva, económica, científica— hizo su ingreso en la vida intelectual del país, rompiendo el hasta entonces inamovible monopolio de la historia oficial, partidista, personalista y subjetiva que predominaba en aquellos años. Fue por aquella época, precisamente, cuando se empezaron a reeditar algunos importantes manuales de Historia de Colombia —el de Nieto Arteta, por ejemplo— y cuando la suerte empresarial de algunas nacientes casas editoriales —La Oveja Negra, La Carreta— estaba ligada a la publicación de esta nueva generación de historiadores económicos. Es por esa misma época cuando irrumpen en el panorama cultural de Colombia una serie de —entonces jóvenes— historiadores cuyas obras se convierten inmediatamente en libros de alta distribución y venta, tales como Palacios, Melo, Kalmanovitz, Arrubla, por mencionar sólo a algunos de ellos¹.

Es, igualmente, por los años setenta, cuando Laura Restrepo, como estudiante de Filosofía y Letras y, poco después, de Ciencias Políticas, entra en contacto con este debate sobre la Historia y en el que, ya desde sus épocas de estudiante, comienza a participar. Así lo demuestra

¹ Cfr. de Marco Palacios, *El café en Colombia. 1850-1970: una historia económica, social y política*. [Bogotá]: Editorial Presencia, c. 1979; de Jorge Orlando Melo, *Historia de Colombia*. Medellín: Editorial La Carreta [1977]; de Salomón Kalmanovitz, *Ensayos sobre el desarrollo del capitalismo dependiente*. Bogotá: Editorial Pluma, c. 1977; y de Miguel Urrutía y Mario Arrubla, *Compendio de estadísticas históricas de Colombia*. Editado por Miguel Urrutía M. y Mario Arrubla. Bogotá [Dirección de Divulgación Cultural, Universidad Nacional de Colombia] 1970. Estos títulos se ofrecen únicamente como ejemplos ilustrativos de entre un catálogo mucho más amplio de autores y obras.

un artículo suyo de entonces sobre la crónica colonial, forma por antonomasia de la historia medieval que se traslada a las Américas y donde se convierte en el vehículo más importante para la construcción de la imagen del nuevo mundo. Laura Restrepo examina en dicho artículo la crónica en su compleja relación con la novela contemporánea (“Lo real maravilloso...”). Poco después, en su propia tesis de maestría sobre la novela de la violencia, la autora indaga de nuevo sobre las relaciones entre la realidad sociopolítica de los años cuarenta y cincuenta y la narrativa de esos años (“Niveles de realidad...”). Y aunque en su estudio de las realidades sociales e históricas en cuestión, Laura recurre a una batería de conceptos propios del discurso científico, como puede verse, sin embargo —y en perfecto acuerdo con las observaciones de Vega—, en estos primeros acercamientos a la reflexión histórica, al igual que esa generación de narradores puertorriqueños de la que habla Vega, el interés de Laura Restrepo se encuentra a medio camino entre la historia y la ficción, entre la ciencia y el mito, pues la dimensión que parece interesarle a ella es esa elusiva zona en que la realidad, sometida a la codificación de un determinado discurso u otro, se convierte en Historia —única, verdadera y escrita con mayúscula— o en historias —plural, fragmentaria, cotidiana y sin aspiraciones a convertirse en verdades absolutas, pero sí sobrecargadas de una capacidad creadora de mitos. Se puede comprobar fácilmente que estas iniciales preocupaciones llevan a la autora a un cuestionamiento sobre los límites de estas dos formas discursivas y, como veremos, esta preocupación se convertirá en una de las líneas de su desarrollo como escritora.

Las reflexiones de Ana Lydia Vega, como vemos, nos ofrecen un punto de acercamiento no solamente a su propia obra o a la de un grupo de autores puertorriqueños, sino que también —tal vez inclusive a pesar de las originales intenciones de la autora— a la obra de un grupo más amplio de escritores latinoamericanos, entre los cuales podemos situar a Laura Restrepo. En efecto, sería difícil encontrar una mejor entrada a la obra *La novia oscura*, la más reciente novela de Restrepo, que estas palabras de Vega, escritas con otras realidades en mente, pero que no obstante, parecen dirigidas a explicar la obra que ahora nos ocupa:

En lugar de pretender establecer la versión absoluta y definitiva de nuestras realidades pasadas y presentes [...] la vocación historiadora del narrador se recicla en una deli-

berada coquetería con lo ficticio, con lo mítico, con lo subjetivo, con lo pecaminosamente personal (104).

En realidad, ya desde su primera novela Laura Restrepo encuentra un tema afincado en la realidad histórica y se propone reconstruirlo en toda su complejidad, tanto social como personal, a fin de explicar la dinámica de unos eventos que tuvieron lugar en un tiempo y espacio determinados. *La isla de la pasión* intenta reconstruir un pequeño incidente ocurrido a finales del porfiriato en México y durante la Revolución mexicana. Para ello, la autora, utilizando las técnicas del historiador, rebusca en archivos y periódicos, busca testimonios, recoge cartas y consulta textos, hasta conseguir reconstruir un acontecer perdido en la memoria sin fondo de la Historia. Pero, al final de cuentas, cuando Restrepo se sienta a poner en un discurso coherente sus investigaciones, la Historia se le rompe en mil pedazos, la ciencia cede al mito, y el discurso científico huye a perderse ante el empuje irresistible del discurso literario.

El propósito del presente ensayo es cruzar la puerta que nos abre Ana Lydia Vega, e intentar leer la excelente novela de Restrepo desde la perspectiva que aquí se sugiere. Sin embargo, antes de iniciar ese viaje, como en el caso de todo buen aventurero que se respete, me parece que es necesario hacernos con algunas armas —en este caso, teóricas— que nos permitan llegar a un puerto seguro. Creo, por tanto, apropiado empezar por precisar algunas características específicas del discurso literario.

La literatura, o discurso literario, es un tipo de discurso cuya función es codificar la experiencia humana individual y la ideología socialmente producida. La sustancia de ese discurso son los hechos, o las reacciones de individuos específicos frente a hechos determinados, y de esta manera implica y requiere las experiencias directas del codificador, experiencias que pueden provenir de la vida, de la fantasía o, con mucha frecuencia, de la literatura misma. La ideología, por otra parte, es el conjunto de creencias e ideas no puestas en cuestión y generalmente invisibles que prevalecen en una formación social determinada. La ideología vive principalmente en el lenguaje, pero también en las acciones, en las formas de vida y en las instituciones estatales.

A diferencia de la criptografía, cuya meta es hacer que un mensaje sea inaccesible a receptores para los cuales no está destinado, el discurso literario codifica experiencias e ideología de manera que ambas sean más

fácilmente comprensibles. La criptografía funciona porque mantiene en secreto sus claves o sus algoritmos. Funciona porque limita el significado del mensaje hasta reducirlo a la univocidad, mientras que el discurso literario, al unir la experiencia individual y la ideología socialmente producida en una enunciación discursiva, codifica la experiencia individual y la ideología social de manera que adquieran la apariencia de la vida misma. No hay clave secreta, pero, en cambio, el receptor debe recurrir a su propia experiencia y a la ideología en la que está imbuido para descifrar el discurso literario. Descifrar el discurso literario quiere decir, separar la ideología de la experiencia hasta que la apariencia de lo vivido se desvanece y todo lo que queda son las cualidades discursivas de la literatura.

En este sentido, la literatura no representa, sino que presenta. La literatura hace presentes la ideología y la experiencia de manera que vivan en un eterno presente que les es peculiar. La literatura refleja, pero no como lo pensaban Lukacs y otros teóricos del realismo, en cuya idea la literatura refleja la sociedad en la que se produce —la sociedad que la produce—. La literatura refleja, en cambio, aquello que el lector proyecta sobre ella. La literatura no es, pues, el bruñido espejo que promulgaban los realistas, mas sí es el espejo en que la historicidad del lector se confronta a sí misma en la ahistoricidad —en ese presente eterno peculiar— del discurso literario.

No significa esto que el discurso literario sea en sí mismo un producto ahistórico. Lo que significa es que la estricta historicidad del discurso literario es irrelevante para el codificador/descodificador, cuya más importante función, en tanto que receptor o dador de sentido, es proyectar en el texto su particular historicidad, *como si* el discurso literario fuera ahistórico. En efecto, para el codificador/descodificador, el discurso literario es siempre presente y contemporáneo. La historicidad del discurso literario, en tanto que producto social, en general, es la historicidad de su producción y puede constituir un campo legítimo de investigación y estudio, pero su historicidad, en tanto que discurso literario, en particular, es la historicidad de su descodificación.

No está de más recalcar que el discurso literario, así entendido, carece de una específica referencialidad histórica, en lo cual se diferencia fundamentalmente del discurso histórico, ya que, en este caso, es precisamente esa referencia a una particular entidad localizada en determinados parámetros de tiempo y espacio, lo que le confiere su carácter específico. La Historia, como lo ha

señalado Foucault, está atada a lo que él llama “la certeza de los absolutos” (“Nietzsche...” 87). La Historia busca ese momento cuando “la verdad de las cosas correspondía con un discurso verdadero” (79). Es esa “verdad de las cosas” o “exacta esencia de las cosas” (78) lo que constituye lo referido por el discurso histórico, y de lo cual carece en todo sentido el discurso literario.

Volviendo ahora sobre la obra de Laura Restrepo, hay que notar que una de sus preocupaciones más constantes ha sido, precisamente, la de llegar a términos con la referencialidad del discurso. Nunca, sin embargo, ha sido tan explícita su preocupación por la existencia de un referente histórico como en el caso de su polémico ensayo *Historia de una traición*. La propuesta histórica del libro aparece como una firma en rojo en su propio título. Es un texto escrito con el fin de responder a una serie específica de preguntas: “¿Quién era el responsable, el Presidente o la guerrilla? ¿Quién había traicionado? ¿Dónde estaba la verdad de lo sucedido?” (14). Esta preocupación por “la verdad de lo sucedido” pone de relieve un discurso en el cual la búsqueda de una referencia histórica es primordial. *Historia de una traición* pertenece al tipo de discurso para el cual la referencialidad está inscrita en el centro mismo de su condición de texto. Constantemente está apuntando hacia afuera, proyectándose sobre algo otro, trascendiéndose, saliéndose de sí mismo en busca de lo independiente de sí, de lo absoluto. No hay, en ese discurso, campo para lo relativo, para lo improbable o para lo ambiguo. Tampoco deja abierta la posibilidad de una lectura atemporal, ya que su propuesta es precisamente la de fijar el momento, *un* momento, desde hoy y para siempre.

Ahora bien, no hay que adentrarse mucho en la lectura de *La novia oscura* de Laura Restrepo para comprender que es, precisamente, la ausencia de esa referencia, y las posibilidades que dicha ausencia le presenta a la autora, lo que desde el principio se convierte en una de las bases de su discurso. El primer capítulo de la novela, además de presentar a los personajes principales y el lugar donde transcurre la acción, está enteramente dedicado a establecer la peculiar relación del texto con lo referido. Es decir, está dedicado enteramente a romper cualquier relación directa de referencialidad histórica y, en cambio, a establecer con toda claridad el carácter peculiar de la representación de lo históricamente determinado en este texto.

La representación se problematiza desde las primeras páginas de la novela y la autora se ocupa de entrada en establecer reiteradamente en el primer capítulo la

conflictiva relación de representación o referencialidad de su discurso. La representación o referencia histórica se pone en cuestión de forma fundamental en el desfase que existe entre la imagen de la pequeña Sayonara y ella misma, no solamente porque la niña desgarrada, sucia y desgredada que se monta en la zorra de Sacramento no coincide ni con la imagen de sí misma, ni tampoco con la imagen de lo que ella será a la vuelta de unos pocos años. No ya sólo en el momento de su llegada a La Catunga, sino todavía muchos años después, la gente se sigue preguntando cómo fue posible que de aquellos orígenes pudiera desarrollarse el fenómeno de Sayonara: Sacramento recuerda cuando vio por primera vez a Sayonara, o mejor,

A Sayonara no; a la niña que se convertiría en Sayonara y que después dejaría de ser Sayonara para ser otra mujer —puntualiza Sacramento, y yo empiezo a entender que he entrado en un mundo de representaciones donde cada persona se acerca o se aleja de su propio personaje (14-15).

Si aquí se trata de encontrar los orígenes de un determinado desarrollo, como lo haría un historiador, es inmediatamente evidente que la referencialidad histórica adquiere unas características muy diferentes de las que se esperan en un discurso histórico. Se trata, en esta novela, de una peculiar referencialidad histórica donde los orígenes ni son punto de inicio de un desarrollo que busca un final ya inmanente, ni tampoco coinciden con el desarrollo, ni la persona coincide con el personaje: este mundo de representaciones es la única referencialidad posible, según la recién adquirida conciencia de la narradora. Este tipo de búsqueda de los orígenes, como lo dice Foucault, no es la búsqueda que funda, sino, al contrario, la que perturba aquello que antes se consideraba uno, inmóvil, y fragmenta lo que antes estaba unido, mostrando la heterogeneidad de lo que antes se imaginaba consistente consigo mismo (“Nietzsche...” 82)².

La cuestión de la representación vuelve a tematizarse cuando Mistinguett, la prostituta francesa que ha sido modelo de pintores en París, posa para un “pintor moderno, amante del colorínche y de las muchas rayas” (12). Al ver el cuadro, la mujer cuestiona la representa-

ción que de ella ha hecho el artista: “Ésa no soy yo, parece una gallina, debería cobrarte más porque me has hecho perder el tiempo. ¿Dónde me viste plumas, insensato? Vete a pintar gallinas a ver si te quedan como mujeres” (12). Esta falta de coincidencia (o referencia) que ella denuncia entre el retrato y su persona pone en evidencia los propios límites de toda representación, y en particular de una escritura que se ha librado de la atadura de toda referencia o que, como lo expresa, nuevamente, Foucault, se ha convertido en “un juego de signos arreglados menos según su significado que según la propia naturaleza del significante” (*What is an Autor* 102).

Un par de páginas más tarde la propia narradora, como ya hemos visto, adquiere conciencia de esta peculiar característica del mundo narrado: la evanescencia de la representación en cuanto tal: “yo empiezo a entender que he entrado en un mundo de representaciones donde cada persona se acerca o se aleja de su propio personaje” (15). Esta evanescencia conduce, necesariamente, a la ambigüedad de la representación, al desvanecimiento de la distancia entre referente y referido, tal como se ilustra en el cruce de Sayonara y Sacramento por la Plaza del Descabezado, donde se produce entre los dos el siguiente diálogo maravilloso al ver la estatua sin cabeza:

- ¿Por qué no tiene cabeza? —quiso saber ella.
- Se la volaron hace años, durante una huelga obrera.
- ¿Al señor, o a su estatua?
- Quién sabe (18).

Este intercambio pone de relieve la superposición entre referente y referido cuya coincidencia es tan absoluta que reduce al absurdo la problemática de la referencia. Si aquí el texto es la estatua, no es posible determinar una relación de representación, ya que no podemos saber si el descabezado es lo representado o únicamente su representación. Mas lo importante de la comprobación radica en saber que *da lo mismo*, puesto que la estatua ya no funciona como una flecha que apunta hacia una realidad externa a ella, sino hacia sí misma. Este diálogo, en el fondo, propone una compacta síntesis de la novela.

2 Para una discusión más amplia de los conceptos de origen y genealogía en Foucault, véase el trabajo de Ignacio Abello: “Plantear que no hay que buscar el origen, sino las condiciones en las cuales se inventó, es suprimir el origen como noción de inicio, como noción a partir de la cual surge el saber, en la medida en que el saber se justifica en un origen, es rechazar un comienzo que sea el punto de referencia a partir del cual el saber se constituye, y a partir del cual el discurso sobre el saber cobra validez. Pero al mismo tiempo es ratificar el pensamiento conceptual, pues a pesar de cuestionar el saber que se justifica en un origen, de hecho lo que se está proponiendo es la recuperación de un saber que se sabe a sí mismo en desarrollo, que surge como uno de los múltiples saberes posibles dentro de un marco de conocimiento preestablecido, lo cual le permite relacionarse con otras formas particulares, pero que, por saberse preestablecido, puede ser modificado” (6).

Pero es al final del capítulo primero de la novela donde se evidencia la manera en que este texto plantea la problemática de la referencialidad del discurso literario. Es en el episodio de la moneda perdida por Sacramento la tarde de su primer encuentro con Sayonara, cuando la llevó a casa de Todos los Santos. Aunque había pasado una "vida entera" desde aquella tarde, cuando la narradora le sugiere ir a buscarla, y pese a que las casas y las gentes habían cambiado, después de escarbar un rato con un palita jardinera, la perdida moneda vuelve a aparecer, contra toda probabilidad. La narradora le sugiere a Sacramento que talvez no sea su moneda, pero, habiendo encontrado la correspondencia, habiendo hallado el referente histórico del texto, Sacramento se agarra de él con toda convicción: "Ésta es mi moneda —aseguró—. La hubiera reconocido hasta en la Cochinchina" (33). La narradora le pide disculpas, y dice:

intenté entonces explicarle que lo había invitado a buscar la moneda porque quienes nos ganamos la vida escribiendo vivimos a la caza de mínimas coincidencias y sutiles concordancias que nos confirmen que lo que escribimos es, si no necesario, al menos útil, porque responde a cauces que corren por debajo de lo aparente, cauces que vuelven sobre sí mismos y anudan el azar en anillos (33-34).

Pese a la elaborada explicación de la narradora, Sacramento no puede escapar a la convicción de que "la literatura es una modalidad del conjuro y que puede develar claves secretas" (34).

Hemos, pues, pasado de la Historia al conjuro, de la ciencia a la magia, y como veremos, esta novela, que se plantea como la reconstrucción de una historia, se convertirá en la construcción de un mito en la medida en que la referencia histórica va cediendo paso al discurso literario para el que lo referido carece de importancia. Tres caminos para adentrarse en el mundo de *La novia oscura* de Laura Restrepo son, por lo tanto, la Historia, el mito y la autoconciencia crítica de la narradora, que sólo puede ejercer su oficio negándose a aparecer como un prestidigitador cuya magia crea universos donde antes

sólo había cartas de baraja, e insiste en deshacer la ilusión pinchando el globo con la constante reflexión sobre la manera y sobre los mecanismos en que su propia técnica forma y deforma una realidad sin referente que se construye y vive en su propio discurso³. Aunque la novela es la historia escrita por una periodista que investiga y presenta sus datos y sus fuentes, que recurre a la investigación en archivos y en bibliotecas, el mundo que presenta no es el de la realidad, sino el del mito. La prostituta que aparece no es la prostituta de la realidad, ni la de una crónica de prensa, ni siquiera la de una novela realista, sino su imagen mítica, constituida por la ilusión, el teatro y el desdoblamiento (72). Sayonara entre las llamas que se le acercan para besarle las manos y la cabellera (89-90) es sólo uno de los elementos con los que se crea el mito de esta mujer, un mito necesario porque ésa es la única manera de vivir donde la muerte sí existe, los soldados matan, la tristeza abate y el fuego realmente ha incendiado la mitad de un país donde la putería produce más dinero que el petróleo (91). Sacramento oye hablar de Sayonara y se la imagina el mito necesario para toda la multitud de desarraigados en busca de un futuro con oportunidades:

Oyó hablar de Sayonara, una muchacha de La Catunga de quien los hombres que visitaban los callejones decían quedar prendados, y cuya fama empezaba a correr de boca en boca también entre quienes no la conocían, los miles de buscadores de destino que andaban por los caminos del Magdalena detrás de pan y trabajo; de oportunidades, como ellos mismos decían para darle un nombre genérico al futuro, al amor, a la buena estrella, el santo Grial, los tesoros del Dorado, la piedra filosofal, la compasión de la madre, las sábanas de la amada, el rumor del oro negro (105).

Así, al final, termina siendo, no la historia de un mujer determinada, sino el humilde mito de la puta y el petróleo, eso que "mereciera ser buscado y que a la hora de morir permitiera afirmar, para eso viví" (105). Esa necesidad de encontrar el mito vital, que la autora ya ha explorado en *Dulce compañía*⁴, y que la Historia es incapaz de encontrar y proponer —ésa es la sustancia de

3 En este sentido, J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga señala: "Cuando un narrador inquiere por hechos del pasado, puede concluir que esos hechos carecen de sentido hasta que las palabras los ordenan en una historia o, por el contrario, que son indecibles y arden con un fuego propio que está más allá de esas mismas palabras". El mismo autor señala la complementaria función de Todos los Santos, a quien coloca como antagonista de la narradora, pues "le señala su inclinación a las especulaciones, a los enredos de palabra, como los llama" (3), mecanismo que contribuye a establecer el carácter peculiar del discurso narrativo. Agradezco al autor el permitirme citar de este texto inédito.

4 *Dulce compañía*, la tercera novela de Laura Restrepo, publicada en 1995, se ocupa, precisamente, de la creación del mito de un ángel caído en una barriada de Bogotá y constituye la reconstrucción del mito que, desde la aparición de la Virgen de Guadalupe, hasta la aparición de la virgen a la Niña de Piendamó, está íntimamente ligado a la constitución de las naciones de América Latina. Muy especialmente, la novela se ocupa de reconstruir el lenguaje en el cual se constituye ese mito que llega a ser esencial para la multitud desangelada de los barrios de invasión bogotanos.

esta novela de Laura Restrepo: la búsqueda del discurso que ha permitido la supervivencia del tropel humano que, tras haber recorrido la geografía y la historia de Colombia, ha empezado a aparecer también en los textos testimoniales, cargados de referente histórico ellos sí, de autores como Alfredo Molano, a quien Laura menciona en su novela (398).

En este punto es necesario detenerse a considerar esta referencia a Molano, puesto que ella explica de manera muy precisa el valor Histórico de esta pequeña historia personal. La cuestión aquí tiene que ver claramente con el tipo de textos que escribe y produce Alfredo Molano. Obras tales como *Los años del tropel*, o *Selva adentro*, por mencionar solamente dos de sus títulos, son representativas del nuevo género literario que se conoce como el Testimonio, que Liliana Tabákova describe en los siguientes términos:

Se trata de publicaciones de una naturaleza muy diversa que rompen y diluyen las fronteras entre lo literario, lo científico, lo periodístico, y el discurso cotidiano; que ponen en cuestión la institución del género y nos obligan nuevamente a adaptar nuestras nociones de lo que es o de lo que podría ser la literatura (101-102).

De estos textos, quizás el grupo más importante lo constituye aquel que

resulta de la manera como las ciencias sociales enfrentan sus recurrentes crisis paradigmáticas mediante el intento de renovación de su metodología. Las disciplinas que estudian el comportamiento humano y la comunicación social, preocupadas por la construcción teórica de sus objetos, optaron por la introducción de discursos sin selección preferencial, enfrentando, en cambio, el lenguaje como un todo (106-107).

Es así como la investigación en las ciencias sociales y humanas sobre la base del testimonio completa y amplía la observación sobre muchas áreas de la realidad, al tiempo que hace posible al discurso científico explorar espacios antes ignorados o desatendidos. El caso de la historiografía, en este sentido, es modélico, y produce una importante reorientación metodológica con el rescate de la llamada historia oral.

Es, precisamente, en esta nueva dirección en que se mueve el discurso histórico, y cuyo más importante re-

presentante en Colombia es, justamente, Molano, donde la tensión entre Historia e historias en *La novia oscura* adquiere su sentido verdadero, ya que en esta nueva concepción del discurso histórico la Historia se convierte en historias, el historiador limita su discurso y acepta el discurso de sus informantes como un todo en el cual se constituye el hecho histórico, el cual queda de hecho irremediabilmente unido a su formulación lingüística.

La novia oscura de Laura Restrepo, es pues, una novela que sabe recoger la lección de la más moderna y democrática manifestación del discurso histórico en América Latina, con su peculiar dimensión individual y lingüística. Simultáneamente, recoge la más original lección de García Márquez —que no es ni el realismo ni la magia, sino la independencia del discurso literario.

BIBLIOGRAFÍA

- Abello, Ignacio. "El concepto de genealogía en Nietzsche". *Texto y Contexto* 8 (1986): 5-20.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, Genealogy, History." Paul Rabinow (ed.) *The Foucault Reader* (New York: Pantheon Books, 1984) 76-100.
- . "What is an author?." Paul Rabinow (ed.). *The Foucault Reader* (New York: Pantheon Books, 1984) 101-120.
- Jaramillo-Zuluaga, J. Eduardo. "La vida es así. (Reseña con interrupciones)". Reseña inédita, de próxima aparición en *Boletín Cultural y Bibliográfico*.
- Molano, Alfredo. *Los años del tropel. Relatos de la violencia* (Bogotá: Fondo Editorial Cerec, 1985).
- . *Selva adentro. Una historia oral de la colonización del Guaviar en* (Bogotá: El Áncora Editores, 1987).
- Nieto Arteta, Luis Eduardo. *Economía y cultura en la historia de Colombia* (Bogotá: La Oveja Negra, 1970).
- Restrepo, Laura. "Lo real maravilloso americano a través de los historiadores de Indias". *Estudiante* 1 (1970).
- . "Niveles de realidad en la literatura de la violencia en Colombia". *Once ensayos sobre la violencia* (Bogotá: Fondo Editorial Cerec, 1985).
- . *Historia de una traición* (Bogotá: Plaza y Janés, 1986).
- . *La isla de la pasión* (Bogotá: Planeta, 1989).
- . *Dulce compañía* (Bogotá: Norma, 1995).
- . *La novia oscura* (Bogotá: Norma, 1999).
- Tabákova, Liliana. "Some Problems with Latin American Testimonial Literature". Gustavo Mejía (ed.). *Breaking Borders: African-Hispanic Encounters I: Literature* (New Orleans: University Press of the South, 1999) 101-118.
- Vega, Ana Lydia. "Nosotros los historicidas". *Esperando a Loló y otros delirios generacionales* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1996) 101-111.