

**El discurso ficticio: entre la parodia y la intertextualidad<sup>1</sup>.****The fictitious speech: between parody and inter textually****Julián Mauricio Pérez Gutiérrez**

Magíster en Literatura

Universidad de Los Andes

Docente de Literatura de la Universidad Autónoma de Bucaramanga

[jperez135@unab.edu.co](mailto:jperez135@unab.edu.co)**Artículo recibido el 14 de octubre 2014****Artículo aprobado el 27 de octubre 2014****Resumen**

El presente artículo analiza y explica los procesos paródicos e intertextuales que están presentes en la novela *Los informantes* del escritor bogotano Juan Gabriel Vásquez. Estos procesos permitirán visualizar un nuevo tipo de narrador, el cual es más autónomo en su labor y más crítico frente a los discursos oficiales. Lo anterior, se desarrollará teniendo en cuenta las reflexiones teóricas que de estos temas han realizado Linda Hutcheon, Amalia Pulgarín, Mijail Bajtín, Julia Kristeva, entre otros.

**Palabras claves:** Narrador, discurso oficial, discurso ficticio, parodia, intertextualidad.

**Abstract**

The following article analyzes and explains the parodic and inter-textual processes presented in the novel *Los informantes* by Juan Gabriel Vásquez. These processes will allow visualizing a new type of narrator, who is more autonomous in his work and more critical about the official speeches. The previously explained points will be developed taking into account the theoretical reflections posited by Linda Hutcheon, Amalia Pulgarín, Mijail Bajtin, Julia Kristeva, amongst others.

**Key words:** Narrator, official speech, fictitious speech, parody, inter- textually.

**Introducción**

“ERNEST.- *Querido Gilbert, usted trata al mundo como si fuese una bola de cristal. Lo retiene en su mano y lo vuelca después para satisfacer así a su fantasía despótica.*

*Lo único que está haciendo es reescribir lo que ya está escrito.*

GILBERT.- *Este es nuestro único deber con la historia”.*

(Oscar Wilde, “El crítico como artista” pp.928)

A través de una lectura minuciosa de la novela *Los Informantes* del escritor bogotano Juan Gabriel Vásquez asistimos al encuentro de un discurso ficcional que reinterpreta un momento histórico de nuestro país: la migración de alemanes a Colombia durante y después de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, observamos un mundo ficcional en que se mezclan el discurso ficticio y la historia oficial con el objetivo de elaborar una nueva visión, una más subjetiva creada por el autor, de los hechos ocurridos alrededor de aquella época de mediados del Siglo XX. Así pues, nos encontramos ante un narrador que, en *Los Informantes*, toma una posición crítica mediante un discurso paródico que en ningún caso pretende resolver enigmas sobre este hecho histórico, sino que desea representarlo desde una óptica diferente. En este sentido, desde las primeras páginas podemos observar que en la novela están presentes dos de los fundamentos más relevantes de la “Metaficción historiográfica”: la parodia y la intertextualidad. Por esta razón, en el presente artículo se pretende analizar y explicar los procesos paródicos e intertextuales que se dan en la novela de Vásquez y cómo estos permiten construir y visualizar un nuevo tipo de narrador más autónomo en su labor y más crítico frente a los discursos oficiales. No obstante, antes de iniciar el análisis presentaremos un breve marco teórico de los dos conceptos mencionados.

En su texto *A theory of parody the teachings of twentieth century art forms* Linda Hutcheon nos ofrece una definición del primer concepto; para ella, la parodia debe entenderse como “una forma de imitación, pero una imitación caracterizada por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado”(6)<sup>2</sup>. El objetivo, añade Hutcheon, no es burlarse del texto *parodiado* sino recontextualizarlo, pues se debe reconocer que entre este y el texto *parodiante* existe una doble connotación, en la cual, por un lado, el texto *parodiado* se afirma por el solo hecho de introducirse en el texto *parodiante*, y por otro lado, surge una relación de distancia en tanto este último aparece en un nuevo contexto irónico.

## Metodología y Resultados

En la novela que nos ocupa, podemos notar que si bien en un primer momento el narrador desea relatar los hechos ocurridos como consecuencia de la migración alemana a Colombia, lo que en realidad le interesa es presentar un sinnúmero de hechos aislados o fragmentados que tienen como eje fundamental contar la historia de la familia Santoro, principalmente de Gabriel Santoro (el padre) y su propia historia. Por lo tanto, el narrador se aleja de la historia oficial sobre la migración alemana al no tomar como referente los archivos históricos y la parodia por medio de la historia privada de Santoro; presentándola dentro de un nuevo contexto más íntimo y personal.

Así pues, la historia que importa al narrador (Santoro-hijo) es la de su padre y su relación con la familia alemana Deresser y con la de Sara Guterman, las cuales se exiliaron en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. Recordemos que Gabriel Santoro (padre) durante aquella época traicionó a Konrad Deresser, pues lo delató ante la embajada, diciendo que era un seguidor de la causa nazi.

En general, el hilo conductor de la historia es la vida del padre del narrador y las consecuencias de su traición. Hilo conductor que debe tejerse para que la narración sea comprensible y clara, pues esta se presenta de manera fragmentada y sin un orden cronológico lineal; en esta medida, el lector debe organizar la historia uniendo y organizando los hechos aparentemente aislados. Por ejemplo, la historia del padre se inicia con su enfermedad y la operación que se le debe realizar para que no muera; luego se cuenta cómo fue el surgimiento de su prestigio como gran orador y profesor; enseguida se nos cuenta su relación con la fisioterapeuta Angelina Franco; después se narra cómo fueron sus años juveniles en que fue amigo de la familia Deresser y de Sara Guterman; finalmente se relata su muerte y, por fin, se nos dice cómo fue que llevó a cabo la traición y, por tanto, cómo su prestigio se desvaneció. Es entonces que al reorganizar estos eventos el lector empieza a comprender la trama del relato, a vislumbrar los motivos y las consecuencias de la traición de Santoro y, en consecuencia, a darse cuenta que el narrador está interesado en contar, a su manera y con base en lo que le interesa, la historia privada de uno de sus personajes.

En las primeras descripciones el narrador solo cuenta algunos fragmentos de la historia de su padre. No se interesa por la parte física o emocional de Gabriel Santoro, sino que destaca sus habilidades intelectuales que lo han catapultado como una figura pública; por ejemplo, los trabajos más importantes que desarrolló en su carrera profesional. Esto nos lleva a determinar la relevancia de estos aspectos públicos para el relato. De Gabriel Santoro afirma el narrador:

Fue el hombre que dictó, durante más de veinte años, el famoso Seminario de Oratoria de la Corte Suprema de Justicia, y también quien pronunció en 1988 el discurso de conmemoración de los 450 años de Bogotá, ese texto legendario que llegó a ser comparado con los mejores ejemplos de retórica colombiana, desde Bolívar a Gaitán. «Gabriel Santoro, heredero del Caudillo Liberal», fue el titular de una publicación

oficial que nadie lee y nadie conoce, pero que le dio a mi padre una de las grandes satisfacciones de su vida reciente. (*Los informantes*, 22)

Llama la atención la positiva valoración que el narrador presenta de la imagen pública de su padre cuando usa frases como “famoso Seminario”, “texto legendario” y “mejores ejemplos de retórica colombiana”. En ellas, se observa claramente una especie de mitificación social a la figura de su progenitor. Su accionar público es reconocido por diferentes entes sociales, pues se muestra a Santoro como excelente orador, cuyo discurso es legitimado para representar las comunidades académicas y legislativas del país. Por consiguiente, se puede deducir que en el contexto presentado por el narrador la palabra tiene gran valía, es decir, quien sabe usarla contará con el prestigio, el respeto y la admiración social; por tanto, se erige el imaginario de Gabriel Santoro como un hombre que, a finales de los años noventa, es prestigioso, respetado y admirado públicamente.

Con base en estos hechos y supuestos sobre Santoro es que el narrador construye toda la trama de su historia y presenta una visión paródica de la realidad nacional durante el siglo XX. El narrador nos muestra su mirada subjetiva de los hechos desde el interior de los mismos, desde las evidencias empíricas de sus personajes y no desde los datos de la historia oficial, trabajando desde un contexto cultural diferente, marginado y no convencional; con lo cual, se empieza a construir un estatuto ideológico que “presupone al mismo tiempo autoridad y transgresión” (*A theory*, 106). Estatuto que se manifiesta cuando, por ejemplo, el narrador no se interesa por averiguar ni aclarar directamente lo relacionado a las listas negras, sino para saber las consecuencias que estas tuvieron para algunos de sus personajes y, luego, escribir sobre ello en sus libros: Las listas duraron hasta un año después de terminada la guerra, y durante ese tiempo Konrad se cayó a pedacitos. Cuando se abolieron ya era muy tarde, ya el viejo era casi un mendigo, pero tampoco era el único. Hubo quienes sobrevivieron a las listas. Yo conocí a varios, algunos estuvieron en el Sabaneta, y de éstos algunos eran nazis de verdad. Otros ni siquiera llegaron a ser reclusos en el hotel, pero quebraron igual que quebró el viejo. (46)

Como podemos notar, el narrador le presenta al lector una síntesis de las consecuencias de las listas negras en Colombia. No pretende mostrar un contexto histórico detallado de los eventos ocurridos durante aquellos años, solo construye un referente desde el cual empezará a relatar cómo fue la vida de Konrad Deresser después de ser traicionado por Santoro. Con esto, se percibe en el narrador la intención de descentralizar la historia, como ya se ha dicho, de contar un relato que se encuentre fuera de los límites de la historia oficial.

En esta medida, notamos que la novela de Vásquez hace parte de la novelística posmoderna pues presenta una mirada diferente y subjetiva de los hechos históricos o como afirma Amalia Pulgarín, un relato

que

Cuestiona conceptos que han estado asociados al humanismo liberal, tales como: autonomía, trascendencia, certeza, autoridad, unidad, totalización, universalización, centro, continuidad, homogeneidad, singularidad, origen, etc. Al cuestionar estos conceptos no los niega, sólo interroga su relación con la experiencia. (24)

Planteamos, entonces, la idea de que en este tipo de novela el sujeto busca su propia individualidad y autenticidad frente a la colectividad, pretende un mayor descentramiento de las convenciones sociales y de la historia. Desde esta perspectiva, el narrador-personaje de *Los informantes* busca analizar y relatar la experiencia individual y auténtica tanto de su padre como la de él mismo. No desea averiguar en archivos históricos cómo fue que Gabriel Santoro, el mismo que era respetado y admirado, terminó siendo una persona repudiada y desacreditada públicamente. Para encontrar la verdad, prefiere consultar directamente a las personas que, de una u otra manera, se relacionaron con su padre. Para esto, conversa con Angelina Franco, la novia de su padre; luego habla con Sara Guterman, que desde su llegada a Colombia fue amiga incondicional de su padre; y finalmente, dialoga con Enrique Deresser, su antiguo amigo e hijo de Konrad Deresser. De este modo, el narrador elabora su relato, tomando como referencia los diferentes discursos y voces de cada uno de los personajes.

En este aspecto, el material textual que está presente en la novela de Vásquez es muy heterogéneo. El narrador muestra documentos oficiales como el último párrafo del discurso de Gabriel Santoro en la conmemoración de los 450 años de Bogotá (27-28); la reseña de Gabriel Santoro (padre) al libro *Una vida en el exilio*, presentada en el Magazín Dominical de “El espectador” (82-84); el discurso del vocero de la Alcaldía Mayor de Bogotá por la muerte de Gabriel Santoro (padre) (109-111); la entrevista que realiza el narrador a Sara Guterman (29-33); la carta de Gabriel Santoro (hijo) a su padre (69); el capítulo del libro *Una vida en el exilio*, escrito por Gabriel Santoro (hijo) (37-46); aparecen algunas letras de canciones alemanas (95); referencias a otros autores como Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Ian Fleming, José Eustasio Rivera; referencias a personajes de la historia colombiana como Jorge Eliecer Gaitán, Eduardo Santos, Lucas Caballero, Lara Bonilla; entre otros.

Con esto, podemos indicar que la heterogeneidad textual posibilita un diálogo paródico e irónico entre la literatura, la historia y otros tipos de discursos, lo que nos lleva a pensar y revisar la relación entre la parodia y la intertextualidad, pues como expresa Pulgarín, los textos posmodernos son “especialmente paródicos en su relación intertextual con la tradición y las convenciones que el género implica” (20). Por consiguiente, antes de presentar el análisis debemos entender desde dónde asumimos el concepto de intertextualidad.

El punto de partida de este concepto es la idea del carácter dialógico del discurso que proviene de Mijail Bajtín. Para el filólogo ruso el dialogismo fue uno de los pilares más relevantes de su poética teórica, en la cual, en todo discurso no existe el yo singular sino el nosotros, entendiendo que la unidad del discurso no es solitaria sino que mantiene una concordancia dialógica con otros textos. Por esta razón afirma que la novela “es un fenómeno pluriestético, plurilingual y plurivocal” (1989, 77), de tal manera que puede considerarse que su discurso es el resultado de “una combinación de estilos” (80); en otras palabras, el discurso literario no debe comprenderse como un todo autónomo y cerrado sino como un diálogo entre una pluralidad de voces que lo intervienen.

Con base en las anteriores formulaciones, Julia Kristeva acuña y desarrolla la noción de intertextualidad en un trabajo denominado “Bajtín, la palabra y el diálogo en la novela”, publicado en 1969. La teórica búlgara propone que cada texto es construido como un mosaico de citas, pues “todo texto es la absorción o transformación de otro texto” (190). De este modo, rechaza la noción de los teóricos estructuralistas que consideraban los sistemas textuales como identidades estáticas y se asume el texto literario como una red de conexiones en la que participan una gran variedad de discursos.

Teniendo en cuenta estos presupuestos podemos afirmar que en la novela de Vásquez está presente la intertextualidad de manera clara y, podríamos decir, nutrida, pues hay gran variedad de discursos. Aparecen cartas escritas de unos personajes a otros como de Gabriel Santoro a su hijo, de Sara Guterman a Santoro (hijo) y las cartas que la esposa de Konrad Deresser envió a algunos políticos influyentes de la época para que ayudaran a su esposo. También se muestran discursos como los de Santoro padre el día de la conmemoración de los 450 años de Bogotá, y el discurso del vocero de la alcaldía en el funeral de Santoro. Se alude a periódicos como “El siglo”, “La nueva Colombia” y “El diario popular”. No obstante, lo importante no es que dentro de la novela estén este tipo de discursos sino su relevancia efectiva en la construcción del relato. Así, la interacción del discurso literario con otro tipo de discursos crea un gran “mosaico” que permite al narrador interrumpir su relato tan pronto lo crea necesario para jugar con el lector o para cambiar el ritmo y la trama de su historia, pues cada uno de los intertextos cumple una función diferente dentro del relato paródico.

Para dar cuenta de la parodia intertextual analizaremos la función del discurso del vocero de la Alcaldía Mayor de Bogotá por la muerte de Gabriel Santoro (109-111), determinando cómo este discurso es presentado como una parodia del discurso demagógico de los políticos y legisladores bogotanos, es decir, daremos cuenta de los prejuicios, emociones y esperanzas a las cuales apela quien lleva a cabo el discurso para ganar el favor popular y social.

En primer lugar, quien ofrece el discurso es presentado por el narrador como un “desconocido” que interrumpe la marcha del funeral. En otras palabras, la persona que hablará a favor de Gabriel Santoro no es

uno de sus más cercanos amigos, sino un hombre que solo fue enviado a cumplir una labor. A partir de esto, se puede empezar a configurar el acto paródico: un hombre que se refiere a otro que no conoce en términos amistosos, pero que como veremos tiende a la adulación, a la manipulación discursiva y a la persuasión. Citaremos el primer párrafo del discurso para que la explicación sea más congruente:

Gabriel Santoro, el prócer, pensador, catedrático y amigo, representaba a su edad avanzada al hombre ecuánime y honesto, estandarte o paradigma, porque en todos los momentos de su vida se distinguió por el patriotismo puro y noble, su integridad moral, la personalidad y el temperamento recios, su devoción y afecto a la ideología, el estricto y cabal cumplimiento de sus deberes y, además, por el gesto cordial, afectuoso, de sus relaciones humanas. (*Los informantes*, 109)

Como podemos leer, el narrador parodia el discurso oficial, el cual es representado por el vocero. Para esto, utiliza estrategias discursivas que si bien son autorizadas socialmente no por ello deben aceptarse moralmente. Verbigracia, como ya se dijo, el vocero no es un amigo de Santoro y, aun así, se presenta como si lo fuera. Lo anterior se evidencia cuando el vocero expresa que Santoro es un hombre ecuánime y honesto que se distinguió por su integridad moral en todos los momentos de su vida. Durante la narración sabemos que Santoro no lo fue y que solo sus amigos más cercanos llegaron a saber algunos de sus secretos, como por ejemplo, la traición que este le hizo a la familia Deresser. Por consiguiente, solo en este párrafo podemos notar que el narrador, al presentar un discurso tradicional y aceptado, tiene el interés de poner en evidencia la moralidad y la intencionalidad del mismo. Con esto, podemos aseverar que se parodia ese tipo de textos al presentarlo como un discurso que intenta demostrar un conocimiento pleno del personaje exaltado pero que desconoce la verdadera vida de Santoro y que, por lo tanto, deja en ridículo a quien lo expresa y a la entidad oficial que este representa: la Alcaldía Mayor de Bogotá.

Por otra parte, en todo el discurso del vocero hay un léxico sobrecargado en adulaciones y exaltaciones hacia Santoro. Se exclaman expresiones como: “formado para la política, la ciencia y la cultura”; “persona selecta digna y civilizada”; la religión era “centro, nervio y motor de su intelecto”; “Solícito, disciplinado y laborioso, con la majestad propia del hombre de bien” y finalmente, “insigne maestro y epónimo repúblico”. El objetivo de usar estas expresiones es reafirmar la demagogia de un discurso, aparentemente intelectual y sincero, pero realmente falso.

Así pues, la parodia se muestra como una transgresión autorizada de las convenciones del discurso oficial. El narrador usa los mismos artificios discursivos tradicionales para poner en evidencia sus fallas y problemas morales, pues como afirma Hutcheon: “la transgresión que realiza la parodia es una transgresión autorizada: autorizada por la norma misma que intenta subvertir. Incluso si lo que hace es burlarse, la parodia refuerza; en términos formales, inscribe en su propio discurso las convenciones de las que se burla” (75).

Por tanto, en la parodia se puede reconocer una repetición de los discursos oficiales, pero una que toma una distancia crítica respecto a sus intenciones y sus estrategias discursivas.

A partir de esto, se puede hablar de una reelaboración paródica que hace el narrador del pasado textual de la historia oficial, lo que nos permite identificar que la parodia posibilita la referencia directa entre el discurso histórico (oficial) y la autonomía de la literatura como discurso ficticio. En este sentido, los intertextos contribuyen a la interacción entre el pasado y el presente, pues constituyen “un elemento estructural de las funciones de la ficción posmodernista, así como una forma de historicidad tanto oficial como literaria” (Hutcheon, *Historiographic*, 3). La parodia permite tomar unos hechos históricos y representarlos o reescribirlos desde el presente a partir de un nuevo punto de vista, desde una mirada más autónoma y propia del narrador.

Es así que se puede entender que la parodia se convierte en el medio principal de creación de nuevos niveles de significación, en donde no solo interviene el narrador como escritor y organizador de la historia, sino también el lector, ya que este es quien, en el momento de realizar la lectura de la obra, debe estar atento para comprender los significados, tanto explícitos como implícitos; de esta manera, a partir de su interpretación, podrá entender las ironías textuales y darle un sentido más profundo a la novela, puesto que como asevera Hutcheon “el placer de la ironía de la parodia no procede en particular del humor sino del grado de compromiso del lector con el “vaivén” intertextual (...) que se da entre la complicidad y la distancia” (*A theory*, 3).

En suma, la parodia podría considerarse una herramienta narrativa interesante y sofisticada pues incluye y requiere de una participación activa del lector. En *Los informantes* el lector debe, constantemente, interpretar todos los elementos textuales que allí aparecen, debe reconocer los indicios que allí se ofrecen para empezar a descubrir por qué Gabriel Santoro (padre) no desea que su hijo y narrador averigüe sobre su pasado.

Es así que en la novela de Vásquez el narrador-personaje se convierte en un lector que quiere saber cómo fue que su padre se convirtió después de muerto en un traidor. Para llevar a cabo este cometido, el narrador revisa el libro que él mismo publicó: “Una vida en el exilio”. Bajo esas circunstancias es que Gabriel Santoro (hijo) empieza a configurarse en la novela como una especie de detective burlesco que intenta saber quién era su padre.

De esta manera, la trama de esta novela posmoderna imita paródicamente algunas de las características de la novela policiaca. Mientras que en esta se dan un conjunto de elementos policiacos como: las pistas secretas, las cartas misteriosas, las pasiones amorosas oscuras, la huida y la persecución, con el objetivo de solucionar un enigma (Sklodowska, 125); en *Los informantes*, estos elementos ya están en las manos del



narrador-detective y sobre todo, ya no cumplen alguna función, puesto que lo que él considera un misterio ya no lo es. Es más, el enigma se soluciona sin la necesidad de que él lo investigue, pues como ya se dijo Solo después de que Angelina Franco describe públicamente como un traidor a Santoro, el narrador empieza a reconocer que las pistas ya las tenía en sus manos y que, en su momento, él no fue capaz de leerlas y sacar las conclusiones acertadas. Además, para que el enigma sea descubierto no se lleva a cabo ningún acto de violencia, no se realiza ninguna persecución, ni alguien huye para salvar su vida.

Debido a lo anterior, podemos afirmar que lo que se muestra en la novela es una desmitificación de la figura del detective y quizá de la novela policiaca. Los procedimientos narrativos cumplen la función de motivar al lector a no dejar de leer la novela en tanto va uniendo los cabos sueltos que la trama presenta. Al parecer, no interesa contar una historia policiaca sino mostrar una historia familiar; no existe la intención de construir un entramado policial en que lo más relevante sea la solución de un caso, ya que lo importante es la construcción de un discurso heterogéneo en que tanto el lector, como el propio narrador-personaje, van reconociendo el artificio narrativo de los hechos; de esta manera, ambos comprenden que, como relato paródico, la estructura y los hechos mismos son manipulados para mostrar una nueva perspectiva de un hecho histórico.

## **Conclusiones**

Finalmente, la parodia no solo abarca la figura del narrador como supuesto detective sino a la propia figura del escritor. Recordemos que en la novela, Gabriel Santoro (hijo) es un escritor que publica dos libros: “Una vida en el exilio” y “Los informantes”. Durante el proceso creativo, Santoro representa al escritor que construye una historia en la cual, él mismo es uno de los personajes principales y, por tanto, también sufre las consecuencias de sus propias palabras.

La figura del narrador-escritor es la de un personaje incapaz de controlar su discurso; por el contrario, parece que es la narración misma la que señala el destino de sus palabras. Si bien él mismo organiza los hechos, para que el relato pueda darse el escritor debe esperar a conocer más datos, comentarios, testimonios sobre aquellos hechos. En la medida en que le cuenten más acerca de la historia de su padre, el escritor puede continuar, y ampliar su relato con el objetivo de consolidar una posible verdad. En otras palabras, podría asumirse que la palabra, que el discurso desea burlarse de su creador, conduciéndolo por entre un sino melancólico de testimonios diversos que, en lugar de facilitarle el descubrimiento de la verdad de su padre, lo que hacen es llevarlo por nuevos caminos. Por ejemplo, cuando el narrador publica su segundo libro, aparece

en la historia Enrique Deresser, el hijo de Konrad, quien desea encontrarse con él para conversar y contarle algunos aspectos de su relación con Gabriel Santoro (padre). Después de este encuentro el narrador descubre que parte de las especulaciones que había escrito sobre el destino de Enrique Deresser en su libro no eran ciertas.

Por otra parte, le surgen nuevas dudas sobre la muerte de su padre. Cuando visita el lugar donde este aparentemente se accidentó en su vehículo, empieza a notar que las posibilidades de un accidente en esa zona de la carretera entre Medellín y Bogotá son muy pocas. Esta idea parece tomar fuerza ya que el narrador sabe que Enrique Deresser despreció a su padre al decirle que la reunión no tenía sentido y que jamás volverían a ser amigos, lo cual, pudo llevarlo a tomar la decisión de suicidarse. De este modo, lo escrito por el narrador en “Los informantes” sobre cómo murió su padre parece no ser tan cierto como él creía. Por tanto, el narrador se presenta como un desconocedor de muchos de los eventos que ocurren y que él mismo cuenta en sus libros. En el transcurso de la historia debe poner en tela de juicio sus propias palabras pues, en la medida que conoce y conversa con nuevos testigos, la verdad de los hechos se modifica.

Con lo anterior, se parodia la figura del narrador-escritor que debía cumplir una función social o que era un conocedor omnipotente de los hechos. Solo se limita a contar una historia que termina por consumirlo a él mismo. En esta medida, se marginaliza la figura del escritor para otorgarle un lugar secundario, para ponerlo como otra herramienta más del relato. Lo que pasa a ser relevante es todo aquello que lo circunda, las consecuencias de sus palabras, el contexto social en el que habita; la forma en que está construida la historia; y la variedad de discursos que en ella podemos encontrar.

Podríamos afirmar con esto que la figura del narrador-escritor se aborda desde una perspectiva irónica en que el narrador deja de ser un creador externo y supremo de la historia y que se convierte, como ya se dijo, en un instrumento de la narración. Por consiguiente, la parodia permite que los límites convencionales que la teoría literaria había otorgado a las figuras del narrador y del lector sean transgredidos. Ambos asumen nuevos roles en una obra literaria; el primero, configurándose como un ente con más libertad narrativa y como un ser crítico frente a los discursos históricos oficiales y, el segundo, como un participante activo e importante para la comprensión de la obra.

En conclusión, en *Los informantes* se ve claramente la influencia de la parodia, ya que todo se muestra como un híbrido de roles y de intertextos; y, por tanto, como expresa Amalia Pulgarín:

Al optar por esta perspectiva lúdica y jocosa a la hora de contar una historia se está privilegiando una nueva lectura que bordea los peligros que enfrenta todo texto que se aparte de la seriedad que parece conferir calidad a toda obra de arte. (45)

Así, el carácter fabulador de la novela aumenta cuando se parodia la historia y las estrategias

narrativas, visitando con ironía el pasado histórico del país desde un punto de vista personal y marginalizado, pues como afirma Linda Hutcheon: “La parodia es la forma posmoderna de hacer las paces con el pasado (*Historiographic*, 14). Por tanto, es importante entender que no se recurre al pasado con una intención nostálgica y melancólica sino con el interés de reconstruir los hechos que en tiempos pretéritos sucedieron, a partir del diálogo con diferentes textos, con diferentes momentos de la historia.

De esta manera, se propone volver al pasado, no para analizarlo, sino para intentar llevarlo por nuevas direcciones, proponer nuevas posibilidades para contar sus hechos. En este sentido, el papel de aquel que cuenta la historia es primordial, ya que es el narrador el que tomará los eventos del pasado e intentará reconstruirlos según sus propios intereses y sus métodos o estrategias narrativas; con el objetivo de que el lector se convenza de que los relatos que está leyendo son completamente verdaderos y reales.

## Referencias

- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1985). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Taurus.
- Hutcheon, Linda. (1988). “Historiographic Metafiction: the pastime of past time”. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York: Routledge, 105-123.
- \_\_\_\_\_. (1989). “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History”. *Intertextuality And Contemporary American Fiction*. O’Donnel, Patrick and Con Davis, Robert (eds). Baltimore: John Hopckins University Press. 3-32.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- Paravisini, Lizabeth y Yorio, Carlos. (1987). *Is It or Isn't It?: The Duality of Parodic Detective Fiction*. Earl F. Bargainnier, ed., Comic Crime Bowling Green, OH: Bowling Green State UP.
- Pulgarín, Amalia. (1995). *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica modernista*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Sklodowska, Elzbieta. (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*.
- Sobejano-Morán, Antonio. (2003). *Metaficción española en la postmodernidad*. Barcelona:

Kassel – Edition Reichenberger.

Vásquez, Juan. (2004). *Los informantes*. Bogotá: Punto de lectura.

Wilde, Oscar. (1963). “El crítico como artista”. *Obras completas*. Madrid: Aguilar. pp.  
913-937.

---

Artículo arbitrado por Romina Magallanes. Licenciada en Filosofía y Doctoranda en Humanidades y Artes. Mención  
Literatura de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Las traducciones de los textos de Linda Hutcheon son mías.