

ISLA DE BOBOS DE ANA GARCÍA BERGUA: RELATOS Y LECTURAS ENTRECRUZADOS O CÓMO REVELAR LOS PUNTOS CIEGOS DE LA HISTORIA

Margarita Remón-Raillard
UNIVERSITÉ DE GRENOBLE ALPES [ILCEA4]
F-38040 GRENOBLE

Dentro del panorama de la narrativa mexicana del siglo XXI, la ficcionalización de la Historia es tema de interés y reflexión para una buena parte de escritores. Ana García Bergua, en su novela *Isla de bobos*¹, narra un episodio marginal y olvidado de la Revolución mexicana. En los albores del siglo XX, el capitán Ramón Arnaud y una guarnición de soldados acompañados por sus mujeres e hijos fueron enviados a salvaguardar la soberanía de la isla de Clipperton, un atolón olvidado en medio del Pacífico, codiciado por potencias extranjeras. Con el triunfo de la Revolución mexicana, Venustiano Carranza no reconoce al ejército federal porfirista y el destacamento se ve abandonado a su suerte durante años en la isla. Todos van muriendo poco a poco de hambre o enfermedad; su único alimento eran los pájaros bobos cuyo guano era la poca riqueza de la isla. En medio del caos revolucionario, tienen la oportunidad de ser rescatados por un buque norteamericano, pero Ramón Arnaud se niega a abordarlo, por patriotismo. De esta manera deja pasar lo que será la última oportunidad de salvación y condena a muerte no sólo a sus hombres sino también a las mujeres y niños que los acompañaban. En efecto, no habrá otro barco a la vista durante meses y, presos de desesperación, todos los hombres, menos uno, mueren ahogados al tratar de alcanzar con una lancha un barco lejano que no veía sus señales de socorro. Las mujeres y niños quedan a la merced del farero que, desquiciado, mata y viola hasta que las mujeres se organizan y una de ellas lo asesina. Ese mismo día el azar hace que sean rescatadas por otro buque norteamericano. De regreso a México, las mujeres tendrán que luchar para que el

1. Todas las citas del corpus remitirán a García Bergua, Ana: *Isla de bobos*, Barcelona: Seix Barral, 2007.

gobierno revolucionario reconozca sus derechos y les dé compensación. La lucha vana por hacerse un lugar y tener reconocimiento culmina en la novela con la muerte de Alicia Rovira, mujer de Ramón Arnaud.

Esta historia real, al rebasar lo imaginable, contiene en germen los ingredientes de lo novelesco. No es de extrañar que la tragedia de Clipperton haya dado materia de escritura a novelistas de diversas latitudes, como es el caso de la colombiana Laura Restrepo con su novela *La isla de la pasión* (1989) o el francés Jean Hugues Lime con *Le roi de Clipperton* (2002), entre otros. El proyecto original de Bergua no era hacer otra novela sobre ese evento de la microhistoria de la Revolución mexicana. En realidad, se trataba inicialmente de un encargo hecho por Enrique Krauze para que desempolvara de los Archivos de la Nación esa historia oculta e hiciera un trabajo de transcripción de éste para realizar un documental en video. El proyecto nunca vio la luz, pero la lectura del expediente de Ramón Arnaud, de las cartas de su viuda pidiendo compensación al gobierno y de los artículos de periódico que cubrieron el hecho en la época suscitaron en Bergua una serie de preguntas en cuanto a un pasado problemático y poco, o nada, abordado por la historiografía oficial². Por medio de la ficción tratará de encontrar respuestas y, en este sentido, no es anodino que en su novela modifique los nombres de los personajes históricos (Ramón Arnaud y Alicia Rovira, su esposa, se convertirán en Raúl Soulier y Luisa Roca, respectivamente) y que algunos topónimos sean reemplazados por letras (Clipperton es K, por ejemplo). En efecto, estas modificaciones tienen por objeto crear un universo novelesco autónomo y, de esta manera, recalcar el hecho de que, en su novela, la ficción prima sobre la Historia. Sin embargo, no dejan de aparecer menciones de otros topónimos que remiten a un espacio referencial real o menciones de personajes históricos (Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, por ejemplo). El texto opera un cruce entre, por un lado, la universalidad/anonimato de personas y lugares y, por

2. García Bergua, Ana: "Reconstruir la Historia", en: Benmiloud, Karim/ Alegrín, Lara Alba (dir.): *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 35-37.

otro, una referencialidad histórica y geográfica muy presente. Esta particularidad obviamente se inscribe en la tradición literaria latinoamericana de ficcionalización de la Historia y en el debate teórico en torno a ésta. Pero, antes de presentar este encuadre teórico y los problemas que plantea, es necesario tener una visión de conjunto de la novela, ya que las elecciones narrativas de la autora son las que permiten realmente observar la pertinencia y operatividad en el texto de una serie de teorías.

El andamiaje de la novela produce una impresión de complejidad narrativa en el lector. En efecto, la novela consta de dos grandes partes: la primera de 28 capítulos y la segunda de 29 capítulos. La impresión de caos narrativo proviene del hecho de que tenemos dos secuencias narrativas (S1 y S2) que corresponden a dos líneas temporales distintas que se articulan en torno al momento clave del rescate de las náufragas. Las dos secuencias se alternan de forma regular, salvo dos excepciones, una en cada parte de la novela. La primera secuencia, que se inicia en el capítulo 1, corresponde al relato cronológico de la vida de Raúl Soulier, desde su infancia hasta su muerte en la isla K. La segunda secuencia se inicia en el capítulo 2 con el rescate de las náufragas, continúa con el relato de su lucha para volver a la vida normal y termina con la muerte de Luisa Roca. La primera secuencia corre a cargo del personaje de Raúl Soulier. Su estatuto de narrador personal y el recurso a la focalización interna permiten al lector observar los hechos con el prisma del personaje. Sin embargo, en algunos momentos, esta focalización y narrador personal dejan el paso a otro narrador impersonal en tercera persona. Esta ruptura crea la polimodalidad y merece que nos detengamos en ello ulteriormente, ya que la ambigüedad en cuanto a la voz que narra es una de las formas en las que se manifiesta la dimensión meta-textual de la novela. El discurso sobre el honor y el patriotismo, punto de mira de la autora, proviene esencialmente de esta secuencia (S1) y por consiguiente nos llega a través del prisma de Soulier. En esta primera secuencia narrativa, durante la primera parte de la novela, se aprecia el humor y sarcasmo de la autora al poner a narrar al propio Soulier su propia historia como si fuera un *vaudeville*. El personaje nos cuenta su infancia como polluelo de su *maman*, sus lios de faldas, su desertión

del ejército hasta su envío a la isla de K. La secuencia 2 es mucho más variada en cuanto al tipo de focalización. Hallamos un narrador impersonal, en tercera persona, que alterna los puntos de vistas de diversos personajes, esencialmente el de Luisa Roca, pero también de otros personajes como el farero Saturnino, Esperanza, sirvienta de los Soulier, o Hipólito, el periodista que trata de escribir la historia.

Los eventos en K son narrados de diversas maneras. En la primera parte, el segmento temporal que corresponde a la estancia en K (en total unos doce años, de los cuales tres y medio corresponden al abandono total por parte del gobierno) se narra a través de las analepsis que tienen lugar en la secuencia 2. El microsegmento que corresponde precisamente al reino del terror de Saturnino es en cierta medida objeto de una laguna en ambas partes de la novela. En la segunda parte es reconstruido parcialmente a través de las analepsis de la secuencia 2 (a través de los recuerdos de Luisa y las otras mujeres) y de las versiones en el periódico a partir del testimonio de Esperanza.

Hay una gran ruptura, en la primera parte de la novela, entre la ligereza y lo rocambolesco del tono y hechos de la secuencia 1 y el carácter dramático de la secuencia 2. El lector parece desempeñar el papel del coro de la tragedia griega: desde la secuencia 2 vamos observando, no sin cierto sentimiento de superioridad con respecto a los personajes, cómo se va gestando la tragedia a través de la construcción, en la secuencia 1, del héroe (o antihéroe), Raúl Soulier, ciego y falto de discernimiento. Lo mismo se puede decir del personaje de Luisa, ya que ambos se mueven en un mundo de discursos codificados: delirio de grandeza, narcisismo, heroísmo y patriotismo para uno; sentimentalismo, ingenuidad y romanticismo a ultranza para la otra; aunque, al fin y al cabo, ambos integran y reproducen con sus actos todas estas creencias y comportamientos. La crudeza de la secuencia 2 rompe con el castillo encantado de la secuencia 1 y través de estas rupturas surge la ironía y el sarcasmo a través de lo tragicómico. En la segunda parte de la novela, el lector no deja de observar los hechos desde cierta superioridad. Sin embargo, los momentos más intensos son aquellos en los que la autora logra hacer surgir la empatía y la compasión hacia sus persona-

jes. La impresión de distanciamiento que pueden producir estas rupturas tiene una relación estrecha con las vivencias personales de la autora. Hija de exiliados españoles radicados en México en la época de Lázaro Cárdenas, ella misma habla de su relación con su país de adopción y con su país de origen en estos términos. Por un lado, España se le aparece como una “entelequia imposible de encontrar en el espacio” y, por otro lado, desde su microcosmos español hogareño, México se le aparecía como una “vitrina” que observaba con “fascinación”³. Es por ello que la insularidad y el exilio contenidos en la historia de las náufragas de Clipperton le resultarán particularmente sugerentes. Sin embargo, en el mismo texto citado, cuando la autora habla del potencial novelesco de la historia de Clipperton, al hacer una síntesis de todas las producciones culturales que ésta ha originado (novela, cine documental...), enfatiza lo que realmente le resultará más sugerente: la negativa de Ramón Arnaud de aceptar la ayuda del primer buque norteamericano, lo cual es el verdadero detonante de la tragedia: “Algo sin embargo me faltaba en todas estas versiones: se daba por sentada la lógica del capitán Arnaud al negarse a ser rescatado por el barco extranjero”⁴.

Tal lógica es la que recurre a nociones como heroísmo o patriotismo para dictar acciones y conductas. Sobre este punto la autora es explícita: “Yo lo que quise hacer con esta novela era cuestionar el papel del heroísmo, esa idea que además era muy priísta. Estuvimos mucho tiempo con la idea de los héroes inamovibles y de los sacrificios, finalmente se está viendo que no funcionan así las cosas”⁵. Al brindar una versión más de la historia de las náufragas de Clipperton, Bergua sitúa esa historia marginal en relación con el discurso hegemónico en México; el punto de flexión entre ambos es la decisión fatal de Ramón Arnaud. Puesto que ni la Historia oficial (el material disponible en archivos) ni las

3. García Bergua (2014), *op. cit.*, p. 34.

4. *Ibid.*, p. 36.

5. Espinosa, Alma: “Entrevista a Ana García Bergua: Mi apuesta al heroísmo en México está en lo pequeño e inmediato”, *UniVerso: El Periódico de los Universitarios* (Xalapa), 8, núm. 294, 7-I-2008, <http://www.uv.mx/universo/294/entrevista/entrevista.html> (cons. 14-I-2017), sin página.

múltiples producciones culturales en torno al hecho otorgan respuestas a la interrogante sobre semejante decisión, Bergua construye su propia versión de éstos. Para ello recurre a ciertos mecanismos de la novela histórica y nos proporciona una lectura diferente realizando un cuestionamiento de la Historia oficial: la Revolución mexicana como mito unificador de México, el país del mestizaje exitoso en el que la revolución devolvió al pueblo su dignidad y su lugar en la historia. El texto constitucional de 1917 recoge las reivindicaciones revolucionarias y obviamente forma parte del discurso oficial. Es de notar que 1917 es la misma fecha del rescate de las náufragas, lo cual acrecienta la ironía de la H(h)istoria. Ya entrado el nuevo milenio la Revolución mexicana sigue siendo fuente de inspiración para los novelistas pero la óptica para abordar ese hito o mito fundacional ha evolucionado considerablemente. La ficcionalización de temas históricos se halla presente hoy día en la pluma de diversos escritores y escritoras. Cuando la propia autora define su proyecto, los términos empleados sugieren un encuadre teórico preciso: “Para *Isla de bobos* tenía material de investigación de un hecho histórico y decidí hacer una novela histórica pero me ganó la invención y se convirtió en una ficción histórica”⁶. El matiz, poco perceptible, entre *novela histórica* y *ficción histórica* merece que procuremos aclarar una serie de conceptos que se hacen operativos en mayor o menor medida en la novela.

Primeramente, el texto de Bergua es heredero del género que Seymour Menton y Fernando Aínsa denominaron “nueva novela histórica latinoamericana”, a pesar de que los textos catalogados por estos especialistas bajo ese rubro ocupan un sitio preciso dentro de la historia literaria de América Latina y que algunas de sus características primordiales no corresponden a nuestro corpus. En efecto, el carácter fantástico o maravilloso de estos textos nos sitúa en el marco del realismo mágico y de los escritores del llamado “Boom”. Un elemento de la nueva novela histórica, según los criterios de Aínsa, que no corresponden al

6. *Ibid.*

texto de Bergua es la llamada “textualidad histórica”⁷, es decir la obligación de justificar todo a partir de fuentes históricas. Sobre este punto, Bergua juega con la ambigüedad ya que en la “Nota Final” menciona las fuentes históricas que ella consulta. Sin embargo, en el cuerpo de la novela no hay ninguna mención explícita de tales fuentes a pesar de que hay fragmentos con otra tipografía y otro sangrado que parecen ser textos oficiales. El hecho de que la mención de las fuentes aparezca al final bajo la forma de “nota” es muestra de que lo que prima es la ficción. Por otro lado, la “ficcionalización de personajes históricos”⁸, otra característica de la nueva novela histórica latinoamericana, que consiste en el hecho de que los personajes históricos famosos ocupan el primer plano de la ficción, tampoco se halla presente en el texto de Bergua. Las grandes figuras (Carranza u Obregón) aparecen como tela de fondo, con lo cual el texto se aproxima más al modelo de la novela histórica tradicional de Walter Scott⁹. Sin embargo, una serie de características que sí coinciden con nuestro corpus son las que *grosso modo* encontramos no sólo en las teorías sobre la nueva novela histórica latinoamericana de Menton y Aínsa, sino también en las teorías sobre la novela histórica posmoderna. Así, podemos decir que el cuestionamiento o distorsión del discurso historiográfico¹⁰ y la degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad¹¹ corresponden a la reescritura del discurso del centro y al cuestionamiento del relato nacional propios de los discursos poscoloniales y feministas. El hecho de darle voz a los marginados y la abolición de la distancia épica en tanto que abandono del recurso a un narrador omnisciente¹² los hallamos en el concepto de historia apócrifa y alternativa

7. Aínsa, Fernando: *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América latina*, Mérida (Venezuela): Ediciones El otro, 2003, p. 88.

8. Menton, Seymour: *La nueva novela histórica de la América latina 1979-1992*, México: FCE, 1993, p. 43.

9. *Ibid.*

10. Aínsa (2003), *op. cit.*, p. 84. Menton (1993), *op. cit.*, p. 43.

11. Aínsa (2003), *op. cit.*, p. 87.

12. *Ibid.*, pp. 85-86.

avanzado por Brian McHale¹³. En efecto, en el caso de *Isla de bobos*, reconstruir las vivencias de las mujeres y centrarse en un evento marginal de la Revolución mexicana es una manera de escribir historia apócrifa. Ésta, según McHale, puede complementar el recuento oficial, por ejemplo, por medio de la recuperación de lo que se ha olvidado o suprimido, pero también puede desplazar por completo a la historia oficial. La historia apócrifa puede eclipsar a la Historia oficial que McHale entiende como la de los vencedores, mayoritariamente protagonizada por los hombres¹⁴.

El concepto de historia apócrifa, en el contexto de la historiografía mexicana, se halla en estrecha relación con el de “microhistoria” o “historia matría” del historiador Luis González y González en su obra *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*. La microhistoria se diferenciaría tanto de la historia crítica (o científica) como de la historia monumental, según González y González. La historia crítica es la que busca comprender el acontecer histórico apoyándose en la investigación en archivos, en la bibliografía especializada, en la filosofía y en la arqueología. La Historia monumental es el pilar del nacionalismo y de la construcción de la llamada “Historia de bronce”. Efectúa un recuento de las hazañas de los héroes y de los momentos gloriosos de la historia nacional. Al niño de la escuela primaria en México se le presenta “una andanada de vidas dignas de imitación y de hechos que hay que venerar y repetir cuantas veces la patria o el gobierno que la administra esté en peligro”¹⁵. En *Isla de bobos*, el personaje de Raúl Soulier y los otros militares, y su mujer Luisa Roca, son voceros de este discurso.

En *Isla de bobos* el caos narrativo se puede poner en paralelo con una visión desde dentro de los acontecimientos, sin la perspectiva histó-

13. McHale, Brian: *Postmodernist Fiction* (1987), cit. en: Seydel, Ute: *Narrar historia(s), La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2007, pp. 148-149.

14. *Ibid.*

15. González y González, Luis: *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia* (1989), cit. en: Seydel (2007), *op. cit.*, pp. 37-38.

rica que permitiría ordenarlos. Los grandes personajes históricos y fechas de la Historia aparecen como tela de fondo y diseminados en medio del drama personal de unos personajes que no ocupan el primer plano en la historiografía oficial. Lo que dice la autora en este sentido es significativo y nos sitúa claramente en el marco de la “microhistoria”:

Me interesan no tanto los grandes acontecimientos, sino las vidas pequeñas que cambian con el paso de la historia. Me interesa mucho esa escala de la vida cotidiana de la gente, de los personajes que en apariencia no son trascendentes, que podrían ser incluso cobardes, que no son grandes héroes. Justamente son los antihéroes los que llaman mi atención porque parecen más comprensibles que los héroes de cartón.¹⁶

En el texto de Bergua, este interés por esa “escala de la vida cotidiana” y por las “vidas pequeñas” se traduce por una inmersión en la psiquis de los personajes. Sin embargo, el andamiaje de la novela complementa esta visión desde dentro ya que el lector también tiene la impresión de observar las cosas desde arriba: la doble estructura permite que el lector conozca las consecuencias de las acciones de los personajes (secuencia 2) antes que los eventos tengan lugar en la diégesis de la secuencia 1. Este doble enfoque sirve para vehicular la idea de que lo que parece tener sentido, según el discurso oficial, no forzosamente lo tiene. La impresión de rompecabezas narrativo, debido a la estructura por capítulos y a las elecciones temporales que ésta conlleva, funciona como un eco referencial al caos histórico revolucionario. De esta forma se da la identificación del lector con los personajes dentro de una trama que los excede.

Otras características de la nueva novela histórica latinoamericana, como la multiplicidad de puntos de vista o carácter polifónico¹⁷ y la dimensión dialógica, metatextual e intertextual¹⁸, pueden entrar en relación con el concepto de metaficción historiográfica, avanzado por Linda

16. Espinosa (2008), *op. cit.*, sin página.

17. Aínsa (2003), *op. cit.*, p. 100.

18. Menton (1993), *op. cit.*, pp. 43-44.

Hutcheon. Este concepto designa aquellos textos literarios que problematizan su proceso de creación y lectura, ponen de manifiesto su calidad de artefacto y, al mismo tiempo, se centran en temas históricos¹⁹. Finalmente el uso de la parodia, la ironía y el sarcasmo, clave de la nueva novela histórica²⁰, hace evidentemente eco a la irreverencia de los discursos posmodernos y constituye el eje de lectura primordial de *Isla de bobos*.

A la luz de esta síntesis teórica se puede afirmar que *Isla de bobos* realiza sin duda una ficcionalización de la historia que se inscribe en un proceso posmoderno en el cual la mirada femenina es relevante. Conceptos como el de microhistoria, historia apócrifa o metaficción historiográfica entran en relación directa con la problemática del discurso femenino. Ute Seydel, por ejemplo, explica lo que la lleva a justificar la importancia de analizar la literatura histórica escrita por mujeres. Se puede decir que la situación de la mujer, como categoría marginada dentro del sistema patriarcal, se inserta lógicamente en la visión posmoderna. El problema es que hay una problematización muy deficiente de las particularidades de la experiencia histórica de las mujeres. Esto se debe en gran parte a que el corpus estudiado por los especialistas, ya sean Aínsa o Menton para la nueva novela histórica latinoamericana, ya sean Hutcheon o McHale para la crítica posmoderna, está formado esencialmente de novelas escritas por hombres. Una que otra novela escrita por mujeres es digna de mención, como el caso emblemático de *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro²¹. Seydel señala, sobre esta laguna de la crítica, que no se ha estudiado “cómo se textualiza la mirada femenina a propósito de los acontecimientos [históricos] narrados” o “cómo se deconstruye el discurso de la historiografía hegemónica desde una perspectiva feminista”²².

19. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/ London: Routledge, 1988, cit. en: Seydel (2007), *op. cit.*, pp. 152-153.

20. Aínsa (2003), *op. cit.*, p. 105.

21. Seydel (2007), *op. cit.*, p. 166.

22. *Ibid.*

El caos narrativo generado por las elecciones narrativas de la autora obedece a cierta intencionalidad con respecto al lector y, por consiguiente, crea un pacto de lectura determinado. El trabajo y actividad intelectual del lector, al ser llamado a reconstruir cierto orden, lo obligan a adoptar una postura de lectura activa y a convertirse en “cómplice y co-creador de la obra [...]”²³. En efecto, otros tipos de elecciones narrativas (tiempo lineal, narrador único omnisciente) hubieran producido un texto monolítico, didáctico y tradicional. En la co-creación de la obra (compartida con la figura autoral), el acto de lectura marcaría el proceso mismo de elaboración de una obra que, antes de ser leída, permanece inconclusa. Esta concepción borgeana de la escritura y de la lectura nos reenvía al carácter potencial y contingente de la obra. Por otro lado, la complicidad del lector sugiere la idea de un crimen o delito compartido, de un “tramar juntos” o de una trama compartida. A través del sarcasmo, de la ironía y de lo tragicómico nos reímos sobre todo del antihéroe Raúl Soulier y de sus valores. Sin embargo, como ya ha sido señalado, también surge la empatía, otra acepción del término *complicidad*.

La complicidad sugiere que hay una trama escondida, algo sobre lo cual se ha puesto un velo. En la novela, la trama oculta puede ir desde lo macroscópico hasta lo microscópico. Ese punto ciego puede concernir a México y su historia en general, a la tragedia de Clipperton en particular y, dentro de ella, al evento objeto de tabú, referido en boca de los personajes como “lo del negro” (p. 84). En suma, la trama escondida es lo indecible, aquello que, sin embargo, la autora se empeña en decir y lo hace mostrando las dificultades de hacerlo y sugiriendo que no se ha dicho todo. Esta forma de abordar el hecho literario como fenómeno sometido a cierta relatividad nos sitúa claramente en un marco posmoderno, en tanto que relectura y cuestionamiento de los discursos del centro, en el cual la (H)historia puede dejar paso a otras H(historias) potenciales.

Puesto que la decisión fatal del capitán Ramón Arnaud constituye la gran interrogante para la autora, es lógico que construya a su personaje

23. Ezquerro Milagros: “*Isla de bobos*, Primer Asedio”, en: Benmiloud/ Alegrín (2014), *op. cit.*, p. 170.

novelesco tratando de ahondar en su psiquis. El retrato que se hace de Raúl Soulier es el de un hombre mediocre, con un ego desmesurado y que sufre de un sentimiento de inadecuación permanente. La autora parece divertirse en la construcción de un personaje masculino cuya pérdida vendrá precisamente de la idea que él se hace de la hombría y del honor. El personaje obedece a una serie de estereotipos que, gracias al recurso a la ironía y al sarcasmo, se van haciendo añicos hasta que, cerca del desenlace, se nos aparece simplemente un hombre desesperado y frágil que narra su propia muerte, por el cual podemos finalmente sentir empatía. Ésta sería a fin de cuentas una de las formas por las cuales se textualiza la mirada femenina sobre la Historia.

Desde el primer capítulo de la novela, Soulier aparece como un personaje conejillo de indias o, más bien, un bobo. A través de su propia narración de su infancia tenemos un primer esbozo del personaje en el cual convergen las características que lo llevarán a su pérdida. Desde las primeras líneas surge un personaje consciente de su narcisismo, suscitado por su entorno femenino, principalmente por su madre, lo que sugiere la responsabilidad de la mujer en la fabricación de futuros ególatras: “Yo, chiquito, como de cinco años, ya me veía grande, igual al futuro héroe que veía mi madre en mí, pues el espejo reflejaba sus ojos. Podría decir que crecí en ese espejo” (p. 13). Raúl Soulier crece a través de los ojos y expectativas de una madre que lo ve sobredimensionado y que no le proporciona los elementos que le permitan percibir las cosas en su justa dimensión. La presencia en la novela de símbolos de percepción (ventanas, vitrinas, tarjetas postales, espejos) son recurrentes, dándose un encuadre de la mirada o un marco que restringe el campo visual. Esto sugiere la incapacidad de los personajes, cual héroes trágicos, de aprehender la totalidad de las cosas, lo que los lleva a cometer errores de discernimiento y finalmente a la catástrofe.

Esta imagen sobredimensionada de Soulier se va erosionando, en su propio relato, ni bien se ha terminado de formarse ante los ojos del lector: “Mi padre me parecía Dios, y era de lo más natural que él me considerara un sucesor brillante, eso daba comodidad. Estudié, sí, aprendí lo que había que aprender en la escuela, si bien me daban cierta pereza

los estudios” (*ibid.*). La primera frase, a través de un ritmo ternario, crea un movimiento de lo grandioso a la dependencia, y finalmente a la pequeñez y la mediocridad. Seguidamente, el verbo en pretérito (“estudié”) se matiza inmediatamente, aminorándolo y señalando la restricción del campo del saber del personaje. Aparece la idea de un mínimo necesario, que va a la par con la búsqueda de comodidad inherente al personaje.

Por otro lado, es igualmente relevante en esta primera construcción del personaje una serie de elementos de animalización contrastada desde el *incipit*: “Desde pequeño fui gallardo. Mi madre me adoraba, las tías no dejaban de hacerme cariños y alabanzas. Raulito para aquí, para allá. Raulito toca la mandolina [...]; Raulito ven a dar las buenas noches [...]; Raulito recítanos ese poema tan bonito que dices en francés” (*ibid.*). Unas líneas más adelante nos dice: “Era hermoso como un gran animal del que saldrá un gran guiso, o como el pavorreal que de repente abrirá su cola y resplandecerá” (p. 14). El sentido del primer adjetivo con el que se califica (*gallardo*) aparece inmediatamente aminorado por las acciones que ejecuta que hacen más bien pensar en el mono de feria. Seguidamente, no estamos lejos de la noción de sacrificio con la mención del guiso, para terminar con la estereotipada imagen del pavo real con su cola resplandeciente. El resto de la novela hará patente que toda la vida de Soulier va a consistir en la espera del momento oportuno para abrir su cola, que nunca llegará. Los negocios familiares se van a pique y la muerte del padre no se traduce en su subida al trono sino en su confinamiento en la farmacia del pueblo donde va a ganarse la vida: “Desde el mostrador miraba yo la vida como una cosa ajena, que se me escapaba” (p. 15). Con esta frase se cierra el primer capítulo de la primera secuencia temporal.

En el capítulo 2 se inicia la segunda línea temporal a partir del rescate de las náufragas. El capítulo se inicia con una ruptura total con el capítulo anterior. Asistimos a una escena apocalíptica a través de la mirada del comandante Scott, capitán del barco norteamericano que las rescata. A través de su mirada y de su desplazamiento por la isla, el lector descubre lo que sucede, o más bien el desenlace de lo que sucedió

en ese lugar, como si fuera una gran escena de crimen que culmina con su versión reducida: la escena de crimen del farero, el negro Saturnino. El proceso que lleva a ese momento clave (resaltado por la referencia temporal sumamente explícita: “a las 1:30 del mediodía de aquel 18 de julio de 1917, la lancha venció el oleaje y desembarcó en la playa de la isla K”, p. 17) se despliega a lo largo del resto de la novela, pero no de forma lineal sino fragmentada, como hemos visto. Llegando a la mitad del capítulo, descubrimos que Soulier murió tratando de buscar ayuda, en vano, para dejar la isla. En el final del capítulo 1 lo habíamos dejado mirando la vida desde su mostrador y en este momento de la lectura vemos de forma abrupta cómo termina escapándosele de las manos y en circunstancias más que lamentables, dado el estado físico y mental de su esposa e hijos. La pauta de lectura está dada: cómo los sueños de grandeza y las quimeras pueden terminar en un final trágico. Esa ruptura entre un antes y un después va a regir toda la novela.

En el capítulo 3 se da un cambio significativo en la voz narrativa y se complementa el retrato de Soulier. En el capítulo 1 dejamos a Soulier soñando en su farmacia y en el 2 descubrimos que muere dejando a mujer e hijos totalmente desamparados. Entre ambos momentos surge la interrogante: ¿qué le sucedió?, ¿cómo llegó a ese punto? El capítulo se inicia con la voz de una primera persona del plural: “Supongamos que una mañana en que comenzaba el siglo, el joven de la farmacia decidió que su destino era parco y debía cambiarlo. Eligió ser militar. Se apoyaría en el mostrador y miraría las calles de su pequeña ciudad [...] [que] parecería de juguete” (p. 21). El carácter potencial o hipotético de lo contado a través del verbo *suponer* y de una serie de acciones virtuales, con el uso del condicional, contrasta con los dos verbos de voluntad en pretérito. Para Ezquerro tenemos aquí, de forma condensada, toda la “poética de la novela” pues no se trata de insistir en un pasado conocido, como lo haría el historiador, sino en un pasado imaginado, lo que hace énfasis en el carácter de ficción del texto que leemos²⁴. Ezquerro nos habla de la labor del “poeta”, del “hacedor”, en oposición al historia-

24. Ezquerro (2014), *op. cit.*, p. 175.

dor²⁵. Esto nos hace pensar nuevamente en una huella borgeana, como por ejemplo en “Tema del traidor y del héroe”, cuento en el que los “quizás” y los “supongamos” del narrador (doble del autor) implican la elección “por comodidad narrativa”²⁶ de unos hitos espaciotemporales para enmarcar su trama, pero que bien hubieran podido ser cualquiera. Es significativo que una de las características de la nueva novela histórica, según Seymour Menton, sea la permanencia en la narrativa latinoamericana de ciertas ideas favoritas de Borges, como la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad²⁷. Las expresiones modalizantes mencionadas sugieren no tanto la importancia de la veracidad de lo narrado sino su alcance simbólico, lo que incita a observar el presente con otra perspectiva. De ahí la voluntad, en el texto de Bergua, de recrear el pasado y motivaciones del personaje, para explicar mejor cómo llega a morir ahogado y devorado por tiburones defendiendo a su patria, encarnada por ese atolón de rocas cubierto de guano, y de esta manera cuestionar la noción de heroísmo.

El sarcasmo de la autora se aprecia en la ruptura creada entre el final del capítulo 3 y el siguiente. En efecto, en el capítulo 3 asistimos a un movimiento de despegue de la imaginación de Soulier que, limpiando la vidriera de su farmacia, se ve envuelto en una ensoñación de “frufrús de vestidos de seda” y “colorido de medallas” (p. 22); se proyecta en una vida de militar en la que va a desempeñar un papel de galán de opereta. Tal ensoñación termina con la caída brutal en la realidad a través de la irrupción del discurso directo del dueño de la farmacia: “Soulier, me dicen que llevas una hora puliendo la vitrina, ¿pues qué tan sucia está?” (p. 23). Su nombre pronunciado en voz alta rompe (para él y para el lector) la larga ensoñación a la que hemos asistido. La onomástica del personaje²⁸ contribuye al sarcasmo, que linda con el humor negro, ya que el capítulo siguiente se inicia con Luisa en el barco de vuelta de K:

25. *Ibid.*

26. Borges, Jorge Luis: “Tema del traidor y del héroe”, *Ficciones*, Madrid: Alianza Emecé, 1972, p. 141.

27. Menton (1993), *op. cit.*, p. 42.

28. *Soulier* en francés significa 'zapato'.

“Cuatro días en barco mirándose los pies calzados con los enormes zapatos que le prestaron los marineros” (p. 25). Desprovista de lo más mínimo, ella y sus hijos van a iniciar otro *via crucis* y el gran responsable de esa situación es su marido con sus delirios de grandeza que producen esta caída por los suelos.

Un episodio de la novela, en apariencia anodino, pone en escena el modo operativo del pensamiento del personaje Raúl Soulier. Tras su desertión del ejército, Soulier se refugia en casa de una amiga de su madre, una francesa llamada Ifigénie, que se convertirá en su amante. A parte de la rutina amorosa con ésta, Soulier se dedica a tres actividades significativas: “lee novelas, escribe fogosas cartas de amor a amadas imposibles, medita sobre el honor” (p. 61). El segmento de frase, a manera de modelo reducido de la lógica del personaje, puede extrapolarse al modelo homológico de Claude Lévi-Strauss y retomado por Tzvetan Todorov para el análisis estructural del relato. Para Todorov, un relato representa la proyección sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas. Según él, existe una relación de dependencia entre los distintos elementos del relato que siguen una sucesión lógica y proporcional según cuatro términos, es decir una homología de tipo $A:B :: a:b$ ²⁹. En nuestro caso se trata de una enumeración tripartita de acciones ejecutadas por Soulier. Es de suponer que las novelas que lee son algo cursis ya que se las trae su amante y todo sugiere en el texto que se trata de novelas rosas. En el mundo de ese tipo de ficción Soulier encuentra inspiración para su vida. En efecto, hay una relación causal entre “lee novelas” y “escribe cartas” (A:B), lo cual implica un movimiento del mundo de la ficción a la realidad del personaje. Sin embargo, tal “realidad” es una proyección o quimera pues se dirige a “amadas imposibles”. Finalmente “medita sobre el honor”, lo que implica que el último término de la sucesión homológica no aparece de forma explícita (a: ?). Queda un cabo suelto que implica la concretización de esa meditación en su vida: los hechos ulteriores y la novela responden esta pregunta ya

29. Todorov, Tzvetan: “Les catégories du récit littéraire”, *Communications 8. L'analyse structurale du récit*, Paris: Seuil, 1981, pp. 136-137.

que los eventos en K, y sus consecuencias, son el último término de esa relación causal.

Dentro de la lógica del personaje Soulier, portavoz del discurso hegemónico masculino preponderante en la época (y más allá), nada más normal que la patria, a través del pensamiento militar patriarcal, no aparezca bajo el paradigma del padre, sino a través del de la madre, y más precisamente de la madre exigente, castradora o que abandona a sus hijos. Evidentemente, en el caso mexicano, hay que tener en cuenta la importancia en el imaginario colectivo de la figura de la mala madre y toda la reflexión de Octavio Paz al respecto. A lo largo del texto encontramos, en voz de Soulier, formas de connotar a la patria de esta manera, al igual que con el arquetipo de la mujer fatal. El cuestionamiento del patriotismo aparece de forma emblemática en dos pasajes de la novela. Podemos mencionar primeramente una escena en que los militares celebran una ceremonia a la bandera, que precisamente tiene lugar después de haber comparado a la patria con “una madre muy agraviada” (p. 134):

Izamos la bandera en una ceremonia sencilla y solitaria: más bien éramos unos cuantos soldados perdidos a mitad del mar, en una playa desnuda. La trompeta de Arévalo [...] apenas se podía escuchar entre el escándalo que armaban las olas estrellándose contra las rocas y el viento que nos golpeaba el rostro. (p. 135)

El pasaje pone de manifiesto la precariedad de las condiciones en que tiene lugar la ceremonia, además de la ruptura entre lo sumamente pequeño y una grandeza que lo aniquila. A través de imágenes sonoras, el nacionalismo aparece como una nimiedad, una pura creación que cede ante fuerzas realmente vitales. La bandera mexicana no dejará de estar presente en el segmento narrativo que corresponde a la estadía en K. Para salvar al “lábaro patrio” (p. 163), término algo grandilocuente empleado por Soulier, en el momento de desembarcar en la isla, uno de los hombres perderá un brazo arrancado por un tiburón. En el momento del rescate final, Gabriel, primogénito de los Soulier y sobreviviente, antes de dejar definitivamente la isla, corre en busca de la bandera: “Sin saber

qué podría llevarse, había doblado pulcramente la bandera mexicana que ondeaba en la punta del faro y la traía enrollada a la cintura” (p. 20). El símbolo de la patria encarna no sólo el sinsentido del heroísmo sino también el peligro de continuidad de estos valores. En efecto, Gabriel aparece predestinado en la novela a reproducir el papel y la conducta del padre.

La cúspide del nacionalismo irrisorio y del sinsentido la hallamos en un episodio en el cual Soulier encuentra en la playa una boya y escribe pidiendo indicaciones para saber qué hacer con ella:

[...] una boya de hierro que apareció junto al muelle y que, según estipulaban las instrucciones de que se me había provisto, pertenecía a la nación. “Tengo la honra de manifestar a Usted que el día 1° del presente á las 12 a.m. y rumbo al nordeste se avistó una boya de hierro, que por efecto de las corrientes fue arrojada cerca del sitio en que rompen las olas y como ésta es propiedad de la nación lo comunico a Usted para lo que á [sic] bien tenga disponer...” Nunca me respondieron qué hacer con la boya. (p. 166)

El objeto simboliza la inutilidad de la misión de Soulier; él la percibe como una “basura extraña en el reino que me proponía construir” (*ibid.*). Funciona como un recordatorio de la realidad, de allí su necesidad de “pintarla” (*ibid.*) para convertirla en elemento decorativo o para disimular su existencia. Se puede ver en ella una metáfora de la isla y de la insularidad del personaje. El autoengaño de Soulier se plasma en la ausencia de respuesta por parte del gobierno, nosotros lectores (y, por efecto especular de la lectura, los que leen la solicitud de Soulier) tenemos la sonrisa en los labios, pero nuestro personaje está en otra dimensión en la que desempeña su papel. La frase “Tengo la honra” aparece como un guión aprendido para una representación teatral. Cuando llega el barco norteamericano que hubiera significado la salvación, Soulier hace un llamado al patriotismo de sus hombres y se quedan en la isla esperando que el ejército mexicano vaya a rescatarlos. De esta manera le entrega las riendas de su vida a una institución hecha de hombres de carne y hueso y confía en la continuidad del ejército tras el triunfo de los carran-

cistas. Soulier es también un náufrago histórico y temporal ya que el país cambia mientras él está en la isla, al igual que las reglas del juego. Lo que él creía inmutable como Dios es también sacudido por los eventos (la revolución).

Si el gran motor que impulsa al personaje de Soulier es el nacionalismo y el miedo de traicionar a la patria, el de su mujer parece ser un nacionalismo por delegación y, sobre todo, el miedo de traicionar a su marido. Ambos personajes permanecen presos de códigos y roles definidos por la sociedad. La isla de Clipperton se convertirá en la gran boya que los atará a un destino trágico. Bergua recurre a la parodia de la literatura romántica o de la de aventuras robinsonianas para narrar el idilio naciente entre los dos personajes y los primeros tiempos en la isla. De la superposición entre el qué y el cómo surge toda la fuerza paródica e irónica del texto. Por ejemplo, cuando se narra el cortejo de Raúl a Luisa, éste es descrito como una escena de carrusel, que de hecho remite a un ritual todavía vivo en los pueblos en México, como aparece en el documental *Pueblo en vilo* de Patricio Guzmán (sobre el libro de González y González antes mencionado). Hombres y mujeres dan vuelta en la plaza, en sentidos inversos, y Luisa aparece como una “figura pequeña”, “muñeca de porcelana” o “bailarina de una caja de música” (p. 96). Los ingredientes del idilio romántico por excelencia a lo Romeo y Julieta (“jardín”, barandal de piedra bajo la luna”, *ibid.*) están presentes, así como las proyecciones librescas de los personajes en “El Cid” y “su Ximena” (p. 97). La descripción estereotipada reiterativa culmina con la visión de ambos como “dos novios de azúcar en un pastel de bodas” (*ibid.*). La imagen de anticipación o prolepsis de ambos sobre la isla, que en el caso de una trama lineal hubiera sido un recurso fácil, se disloca adquiriendo un cariz negro y tragicómico.

La pregunta que se plantea es si estos recursos a la parodia, a la ironía o a lo tragicómico son formas en las que se textualiza una mirada femenina sobre la historia. Según Amy Kaminsky un problema que plantea la lectura de textos escritos por mujeres es que no se logra deslindar claramente si se trata de una escritura que desafía a la llamada autoridad patriarcal o si más bien es conservadora o respetuosa con él. Ella

utiliza el término “autoridad residual” para designar el peso de la cultura predominante o el “efecto condicionado cultural de lectura”³⁰, de los cuales no logran sacudirse los más sofisticados análisis feministas³¹. Por ejemplo, para Amy Kaminsky *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro es una novela que asienta una “autoridad residual” al elegir una focalización del relato centrada en un personaje con una visión patriarcal y arquetípica de la mujer. Esta visión consiste en presentar al personaje principal (Isabel Moncada) bajo el estereotipo de la “perdida” a causa de su deseo irrefrenable y por su carácter irreflexivo. Todo esto con la agravante de que Garro no proporciona alternativa a la focalización del relato. Da indicaciones de que se trata de una versión de los hechos que no es totalmente fidedigna (la de la sirvienta que cuenta el destino de Isabel Moncada), pero no hay voz alternativa de interpretación. Sin embargo, el texto de Bergua sí logra proponer otras alternativas de interpretación. Se trata, por un lado, de la estructura temporal dual y su efecto de lectura y, por otro lado, de la polifonía. Sin embargo, la polifonía en sí no basta para liberarse de la autoridad residual. No por darle voz a una mujer se deconstruye el discurso patriarcal, como es el caso de Luisa, portavoz de todos los valores de su marido. Davy Desmas presenta la polifonía, en *Isla de bobos*, como uno de los medios para “rehabilitar al sujeto femenino” al hacer que la voz femenina se imponga, no cuantitativamente ya que hay equilibrio de repartición entre las dos secuencias narrativas, sino más bien cualitativamente. Desarrolla algunos ejemplos en que la voz femenina se impone sobre la voz masculina, como cuando Luisa retoma el relato tras la muerte de Soulier y es la última voz en resonar³². Sin embargo, más eficaz que la polifonía para deconstruir el discurso hegemónico es, como ya dicho, el recurso a la

30. Kaminsky, Amy: “Residual Authority, Gendered Resistance”, en: Bell, Steven/ LeMay, Albert/ Orr, Leonard (ed.): *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*, Indiana: University of Notre Dame Press, 1993, p. 104.

31. Kaminsky (1993), *op. cit.*, p. 107.

32. Desmas, Davy: “Indagando los márgenes de la historia: la condición femenina en *Isla de bobos* de Ana García Bergua”, en: Benmiloud/ Alegrín (2014), *op. cit.*, pp. 203-204.

parodia, el efecto producido por la estructura dual y, sobre todo, la dimensión metatextual de la novela por la cual se rompe realmente cierta poética del silencio presente, según algunos, en los textos escritos por mujeres.

En efecto, otro de los paradigmas atribuidos a la escritura femenina es el de operar una negación de la representación, erigiéndose así toda una poética del silencio. Muchos han visto en esta modalidad uno de los peores enemigos del discurso feminista. Se trata por ejemplo de construir personajes femeninos totalmente inasibles. Para Kaminski, silencio y autoridad residual juegan el juego del discurso dominante: “El discurso [de la autoridad residual] y el silencio conspiran, ambos son letales en el texto”³³. Sobre la poética del silencio, Rebecca Biron señala cuál es su verdadero desafío: “¿cómo representar este silencio [el impuesto por el patriarcado] y a la vez denunciarlo dentro del lenguaje?”³⁴. En la novela de Bergua “lo del negro” desempeña este papel. El lector sabe lo esencial (que torturó, violó y mató) pero el texto no entra en detalles y son los periodistas los que están ávidos de éstos. Hay una intención de no caer en la morbosidad de algunos textos escritos por hombres (Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* o Edmundo Paz Soldán en *Los vivos y los muertos*, por citar un par de ejemplos disímiles), de denunciar esta morbosidad y la transformación de las vivencias de las mujeres por parte del discurso hegemónico, dentro del lenguaje.

El momento en que el personaje de Esperanza (sirvienta de los Soulier y víctima de Saturnino) va a ver a un periodista (Hipólito) para contar su historia pone en evidencia el mecanismo de la metatextualidad en la novela y la manera de denunciar el silencio impuesto por el patriarcado. Su narración, verdadero resumen diegético de la trama en pocas líneas, consiste en una enumeración anafórica de la conjunción interrogativa *cómo* (“cómo conoció [...] cómo sobrevivieron [...]” p. 84), pero “luego se atropella, y cuenta muy rápido, sobre todo lo del negro [...] [que] nece-

33. Kaminsky (1993), *op. cit.*, p. 109.

34. Biron, Rebecca: “Testimonios sobre Mariana: Representación y la otra mujer”, en: López González, Aralia (coord.): *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México: El Colegio de México, 1995, p. 161.

sita sacarlo como sea” (*ibid.*). Se da una contradicción entre cierta precisión de los hechos, marcada por la aceleración del ritmo (los diversos “cómos”), con la imprecisión connotada por el artículo determinativo neutro (“lo del negro”) y el uso del comparativo y del verbo subjuntivo (“como sea”). Finalmente Esperanza culmina su narración diciéndole a Hipólito: “[...] que se enamoró de ella y ella se resistía, pero ‘al fin llegó a ser’” (*ibid.*). La irrupción del discurso directo traduce la imposibilidad de verbalizarlo todo y subraya la importancia de la frase que, de hecho, es la que más suscita reflexión a Hipólito y a los hombres, ya que dan por sentado que las mujeres hubieran debido preferir la muerte antes que perder su honor. Hipólito va a contar, en un artículo periodístico, el testimonio de Esperanza realizando un pastiche de *Barba Azul*, marcado por un sangrado y una tipografía distinta, cuyo tono grandilocuente y ridículo le produce entera satisfacción. Su formulación (“el negro asqueroso y maldito”, p. 85) es la que más satisface a Hipólito y es la que sirve para resaltar el efecto metatextual ya que introduce el comentario concreto sobre cómo contar la historia. “[E]so suena bien” (*ibid.*) se dice Hipólito, aunque más le gusta otra versión de un colega suyo ante la cual se dice “eso es escribir” (*ibid.*) y que le hace tomar supuestamente conciencia de “no estar a la altura de la historia” (*ibid.*). El lector observa con perspectiva estas tentativas de escribir la historia entre imágenes rebuscadas y referencias pseudoeruditas o pretenciosas. El efecto metatextual incluye el acto de lectura: Hipólito lee, nosotros leemos y ¿quién puede decir qué manera de contar está a la altura de esa historia? Para nosotros lectores está claro que no se trata de lo que acabamos de leer. Hay una intención de sugerir que existe un punto de vista masculino que distorsiona y un punto de vista femenino que no tiene acceso directo a la palabra, pero que gracias al poder de la ficción (y su facultad polifónica) logra romper la poética del silencio o más bien denunciar ese silencio impuesto dentro del lenguaje. Al fin y al cabo, cuando Hipólito se dice, “Cómo se lucha con las palabras” (*ibid.*), surge el paralelismo con todos los “cómos” del testimonio de Esperanza y se ridiculiza la lucha de Hipólito que tiene poco que ver con la verdadera lucha de las mujeres. La supuesta polaridad entre periodismo y ficción

(“Bueno, hay periodistas y hay escritores”, se dice Hipólito, *ibid.*) se invierte. En efecto, si el primero es garante de neutralidad, objetividad, veracidad, en este caso la ficción que contiene estos discursos periodísticos rectifica lo falso o grandilocuente de éstos.

El último capítulo muestra la incapacidad de Hipólito para escribir su novela sobre los hechos. Lee lo que escriben otros y se pregunta sobre los recursos de los que echan mano. Un último texto periodístico que lee Hipólito cierra la obra. En la edición de 2007 de Seix Barral, tras este texto aparece el lugar y fecha de la conclusión de su escritura: “México DF, marzo 2006” (p. 247). De esta forma se establece un juego especular entre los archivos leídos por la autora, lo que lee Hipólito, la novela que no logra escribir y la que tenemos en las manos, sugiriendo la posibilidad (la obligación) para el lector de ser partícipe de un proyecto de rescate de una historia marginal. Volver a contar la historia de las náufigas de Clipperton significa la necesidad de vislumbrar un punto ciego que no sólo remite a la Historia de México sino a un inconsciente colectivo que la autora interroga:

Considero que en México hay un interés por entender algo. Parece que hay algo que no nos ha quedado claro y todos tenemos que estar rascando, y en donde rasques siempre hay una pequeña historia que alguien no contó o un lado desde donde nadie vio.³⁵

Bibliografía

- Aínsa, Fernando: *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América latina*, Mérida (Venezuela): Ediciones El otro, el mismo, 2003.
- Biron, Rebecca: “Testimonios sobre Mariana: Representación y la otra mujer”, en: López González, Aralia (coord.): *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México: El Colegio de México, 1995, pp. 161-183.

35. Espinosa (2008), sin página.

- Borges, Jorge Luis: "Tema del traidor y del héroe", en: *Ficciones*, Madrid: Alianza Emecé, 1972.
- Cichocka, Marta: *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris: L'Harmattan, 2007.
- Desmas, Davy: "Indagando los márgenes de la historia: la condición femenina en *Isla de bobos* de Ana García Bergua", en: Benmiloud, Karim/ Alegrín, Lara Alba (dirs.): *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Espinosa, Alma: "Entrevista a Ana García Bergua: Mi apuesta al heroísmo en México está en lo pequeño e inmediato", *UniVerso: El Periódico de los Universitarios* (Xalapa), 8, núm. 294, 7-I-2008, <http://www.uv.mx/universo/294/entrevista/entrevista.html> (cons. 14-I-2017).
- Ezquerro, Milagros: "*Isla de bobos*, Primer Asedio", en: Benmiloud, Karim/ Alegrín, Lara Alba (dirs.): *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- García Bergua, Ana: *Isla de bobos*, Barcelona: Seix Barral, 2007.
- García Bergua, Ana: "Reconstruir la Historia", en: Benmiloud, Karim/ Alegrín, Lara Alba (dirs.): *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- Hanaï, Marie-José: *Les fous de l'île oubliée, Isla de bobos d'Ana García Bergua*, Paris: PUF, 2014.
- Kaminsky, Amy: "Residual Authority, Gendered Resistance", en: Bell, Steven/ LeMay, Steven/ Orr, Leonard (eds.): *Critical Theory, Cultural Politics and Latin American Narrative*, Indiana: University of Notre Dame Press, 1993, pp. 103- 121.
- López González, Aralia: *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México: El Colegio de México, 1995.
- Menton, Seymour: *La nueva novela histórica de la América latina 1979-1992*, México: FCE, 1993.
- Seydel, Ute: *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2007.

Todorov, Tzvetan: “Les catégories du récit littéraire”, *Communications 8. L'analyse structurale du récit*, Paris: Seuil, 1981, pp. 131-157.

