

***La mujer que sabía demasiado* de Silvia Galvis, el móvil detrás de la historiografía metaficcional**

The Motive Behind Metafictional Historiography in *La mujer que sabía demasiado* by Silvia Galvis

***Mónica María Flórez García*
Universidad EAFIT, Colombia**

Recibido: 17 de septiembre de 2012. Aprobado: 13 de noviembre de 2012

Resumen: este artículo explora las implicaciones que tienen el uso de la metaficción, la intertextualidad y la historiografía metaficcional en la novela policiaca *La mujer que sabía demasiado* de Silvia Galvis. A través de este análisis, se demuestra cómo esta obra expone los tradicionales mecanismos de la representación de la realidad, la historia y la ficción al combinar constantes referencias intertextuales con comentarios auto-reflexivos y una abundante emulación de documentos y artículos, que se han considerado a través de la evolución del hombre como fuentes de noticias, reportes de acontecimientos mundiales y futuros orígenes de los anales históricos; lo anterior con el fin de lograr un cuestionamiento permanente sobre el concepto de veracidad.

Palabras claves: *La mujer que sabía demasiado*; Galvis, Silvia; metaficción; intertextualidad; historiografía metaficcional; novela policial; literatura colombiana escrita por mujeres.

Abstract: This article explores the implications of the use of metafiction, intertextuality and historiographic metafiction on Silvia Galvis' detective novel *La mujer que sabía demasiado*. This analysis demonstrates how this novel exposes the traditional mechanisms of historical, reality and fictional representation through the repetitive combination of intertextual references and self-reflexive commentaries with an ample imitation of articles and documents that have always been considered as sources of news, worldwide events and historical record, in order to question preconceived notions of truth.

Keywords: *La mujer que sabía demasiado*; Galvis, Silvia; metafiction; intertextuality; historiographic metafiction; detective novel; Colombian women's literature.

La novela colombiana *La mujer que sabía demasiado* (2006), de Silvia Galvis, sobresale por una narrativa plagada de las características metaficcionales e intertextuales. Esto se evidencia ya desde su título, el cual conecta al lector con un referente intertextual que sugiere un mapa de lectura interpretativa imposible de obviar y le obliga, desde la portada misma, a acercarse a la obra buscando encontrar pistas provenientes de la colección de cuentos policiacos de G. K. Chesterton *El hombre que sabía demasiado*, publicada en 1922. Asimismo, en *La mujer que sabía demasiado*, el investigador encargado del caso sueña con resolver un crimen complicado —como el que tiene entre manos—, y escribir una novela policiaca —como la que el lector tiene entre manos—. Este juego de *mise en abyme*, más las permanentes alusiones intertextuales y comentarios metaficcionales de crítica literaria, hacen de este texto un ejemplo típico de la novela posmoderna.

Ahora bien, la novela de Galvis, aunque incluye el uso de diversos mecanismos literarios —con su característico efecto crítico de los límites entre realidad/ficción y ficción/crítica—, trae a la mesa un nuevo elemento que añade a estos cuestionamientos la pregunta por las fronteras entre la ficción y la historia. En este sentido, el texto de la autora colombiana despliega, además de los ya explicados, otro de los rasgos posmodernistas definidos por la teórica Linda Hutcheon: “The term *postmodernism*, when used in fiction, should, by analogy, best be reserved to describe fiction that is at once metafictional *and* historical in its echoes of the texts and contexts of the past” (1989: 3). Es precisamente este eco del contexto histórico de la política colombiana reciente, intensificado con los ingredientes metaficcionales e intertextuales, del que se sirve *La mujer que sabía demasiado* para plantear una subversión de la visión binaria tradicional que permitía establecer diferenciaciones claras entre los conceptos de ficción/historia, ficción/realidad y ficción/crítica.

Esta novela cuenta la historia de Bruno Nolano, enfermizo fiscal investigador quien, entre continuos ataques de asma e incesantes citas de obras y películas policiacas, intenta resolver el misterio que se esconde tras el asesinato de Diana Barragán, apodada la *rubia teñida* —conocida en la esfera pública por sus negocios ilícitos y sus presuntos nexos con el presidente de la república—, y otra serie de crímenes que parecen comprometer las más altas esferas del gobierno nacional. Durante su misión investigativa, Nolano se apoya en el fiscal auxiliar Tobías Reina y en su fiel novia, la psicóloga del Ministerio de Justicia Sara R. Montiel. Como podrá demostrarse en estas

páginas, al enfrentarse a esta trama, es imposible para el lector avisado no establecer una asociación con los hechos acaecidos en Colombia durante el gobierno del presidente Ernesto Samper y el denominado *Proceso 8.000*. De ahí que al comparar la historia de la novela de Galvis con estos acontecimientos de la realidad histórica de Colombia, sea necesario cuestionar no solo la existencia de un límite entre realidad y ficción, sino incluso la pertinencia de un margen divisorio entre ficción e historia.

Para comenzar el estudio de esta novela es necesario explorar la asociación de carácter intertextual que se establece entre las obras de Galvis y Chesterton, a raíz de la subversión paródica que la obra colombiana plantea entre el título *La mujer que sabía demasiado* y *El hombre que sabía demasiado*.¹ Esta referencia a la colección de cuentos de G. K. Chesterton se hace explícita cuando el protagonista cita textualmente el final de dicha obra:

En la loca excitación de aquel momento, March trató de ver a través de la tempestad, buscando la figura flaca y larga junto al soporte de los cohetes. Entonces, otra explosión iluminó todo el montículo. La figura no estaba allí. Sin embargo, algo yacía en la sombra, rígido como la caña del cohete caído, y el hombre que sabía demasiado sabía ya lo que más vale la pena saber (Galvis, 2006: 96).

Con estas palabras del cuento de Chesterton en boca del detective Bruno Nolano, se plantea una intertextualidad de tipo irónico ya que describen claramente el final que va a sufrir el mismo protagonista. Pero la referencia al texto de Chesterton no se limita a establecer un paralelo de carácter premonitorio en referencia al trágico destino del detective. La colección de cuentos del escritor inglés, estando enmarcada en un ambiente en el que predomina la decepción por la corrupción gubernamental en la Inglaterra de entonces, anticipa también el fondo de decadencia estatal sobre el que se desarrolla la trama de la novela colombiana.

Aunque la cita de Chesterton tiene un especial interés para la novela, por provenir de un texto cuyo título ressemble el de la obra misma y vaticina su tono y su final, no puede decirse que es la única referencia intertextual importante. Es más, esta obra está plagada de citas de famosas novelas policíacas, nombres de películas de cine negro, alusiones a detectives de

1 En el caso particular, esta subversión paródica se asume según esta definición de Hutcheon: “Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium” (2002: 94).

ficción reconocidos y comentarios constantes sobre el género negro. Esta combinación de elementos intertextuales y comentarios metaficcionales se insertan en la novela de manera que acompañan constantemente la acción en forma de reflexiones personales del protagonista. Un ejemplo de este trabajo conjunto de intertextualidad y metaficción puede verse hacia el inicio de la historia, cuando, al comentar los pormenores del caso que tiene entre manos, el detective Nolano le dice a su novia Sara: “Ramoncita... qué tal que esta sea, por fin, mi novela policíaca... ¿te das cuenta?” (Galvis, 2006: 34) a lo que ella responde que se da cuenta, pero que primero deben salir vivos del caso y él añade: “El tráfico de drogas no es sinónimo de longevidad –pensó la detective– hay demasiado dinero y demasiados aficionados metidos en el negocio” (2006: 34). Ante estas desconcertantes palabras de Nolano, Sara le pregunta: “De qué hablas, Brunildo... ¿se te zafó el coco?” (34) y él concluye: “Sue Crafton... *La escopeta de Parker*... una novelita de detectives que estoy leyendo...” (2006: 34, énfasis añadido). Este intercambio es solo una muestra de las constantes referencias literarias y cinematográficas que hace el detective a medida que avanza la trama, las cuales suscitan asociaciones entre la realidad y la ficción, y sugieren al lector que se encuentra ante una de esas mismas novelitas que al protagonista tanto le gusta traer a colación. Igualmente, las citas de Nolano van a permitir que el lector se plantee una reflexión sobre cómo el arte y la realidad se imitan el uno al otro, confundiendo así sus fronteras y orígenes.

Este fenómeno intertextual crea un diálogo entre la obra presente y los textos citados, en una dinámica que Camarero explica de la siguiente manera:

El acto de la reescritura de una obra literaria es, en sí mismo, la puesta en evidencia de la red de textos que se construye básicamente entre dos obras a través del tiempo y del espacio; y no es ya sólo el acto dialógico (y consiguientemente cultural) que subyace en el fondo de esa reescritura, sino la relación interactiva (hacia adelante y hacia atrás, de la obra moderna hacia la original y también de la obra original hacia la moderna) que se desprende o que genera el fenómeno reescritural. De algún modo el escritor se halla instalado en la inmensa red de textos de la literatura y la experiencia creadora de su obra está asociada a otras obras desde la otra experiencia, fundamental, de las lecturas acumuladas, sin las cuales no es posible comprender la empresa de la escritura (2008: 89)

El alcance de esta citación, o como le denomina Camarero reescritura, en el caso particular de *La mujer que sabía demasiado*, llega incluso a trans-

formar la obra citada, ya que al plantarla en un contexto distinto, le proporciona una significación nueva que encaja dentro de la historia y le ayuda a moverla o explicarla. En este sentido, la autora realiza una apropiación de dichas obras para acompañar el desarrollo de su propia trama y para establecer un juego de interpretación y comentario entre el lector y el texto. Es esta intención re-creadora de la intertextualidad a la que acude Galvis en su obra, la que Camarero considera que requiere una capacidad de reconocimiento del lector, ya sea porque el autor haya premeditado (o no) un cierto efecto (2008: 46). Sin esta capacidad de interpretación e identificación, no podría darse el juego intertextual ni el desafío hermenéutico necesarios para darle sentido a la red de textos (46). Considerando la abundancia de referencias literarias en esta novela, es evidente que han sido incluidas con el propósito de establecer una participación activa por parte del lector como exegeta de estas pistas intertextuales. Asimismo, el uso del juego intertextual en *La mujer que sabía demasiado* sirve para comentar permanentemente diferentes aspectos del caso policiaco, algunas situaciones de la realidad de la novela y la calidad o temática de ciertas obras culturales, adquiriendo de esta manera características típicamente metaficcionales.

Por lo tanto, cuando el investigador Nolano dilucida los pormenores del caso, analizando las pistas y explicando los posibles pasos a seguir, casi siempre recurre al conocimiento del proceso investigativo que ha adquirido gracias a su constante lectura de novelas de detectives. Esta predominancia de la ficción como fuente principal del saber técnico y especializado del fiscal investigador pone de nuevo sobre la mesa la pregunta por la relevancia de la cultura popular y la ficción dentro del proceso de apropiación y percepción de la realidad del hombre contemporáneo, sugiriendo que en el contexto posmoderno este dialogismo entre ficción y realidad se circunscribe dentro de su dinámica natural. De acuerdo con Kűsnír: “Popular culture including not only popular films and TV programs, but also music and popular fiction such as spy, pornographic, detective, horror and other stories or science fiction have become an inseparable part of the postmodern culture” (2005: 39). Esta inseparabilidad de lo popular con el resto de manifestaciones culturales, es precisamente la dinámica que se ve reflejada en la novela de Galvis y propone, asimismo, la consideración de este tipo de conocimiento —proveniente de lo popular y masivo— como valedero dentro de la mentalidad actual.

Aparte del ejemplo considerado anteriormente, pueden citarse algunos de los muchos que sirven para ilustrar esta tendencia intertextual y metaficcional de la novela de Galvis. Uno de estos momentos se da cuando Nolano y su asistente Tobías discuten el testimonio dado por los testigos del asesinato de Diana Barragán y el investigador pregunta: “¿Y cómo explican que dejaran vivos a los testigos presenciales? Eliminar testigos es la primera norma de un *asesinato de calidad*. Reina advirtió que Nolano recalca las últimas tres palabras y entendió que debía preguntar: ¿Asesinato de calidad? ¿Es que eso existe, doctor?” (Galvis, 2006: 57). Ante lo cual el protagonista responde: “Es una novela de John Le Carré y si no tuviéramos lo que tenemos entre manos hasta se la contaba, amigo Tobías” (57). Igualmente, los textos policíacos favoritos del fiscal le ayudan incluso a describir los escenarios donde algunos de los eventos de su propia historia tienen lugar. Así, al visitar la sala de interrogatorios de la prisión, para cuestionar a un sospechoso, Bruno usa estas palabras de *La promesa* de Friedrich Dürrenmatt: “Una sala maloliente, pobremente iluminada, todo producía impresión de decadencia, comenzando por la lluvia que golpeaba con furia, casi maliciosamente, el cristal roto de la ventana...” (80).²

La pasión del investigador fiscal Bruno Nolano por el género policíaco puede comprobarse no solo por su permanente tendencia a referir citas de novelas policíacas, sino también por la siguiente descripción que se da de su apartamento: “un estudio, en cuyas paredes las repisas de caoba estaban abarrotadas de libros, dispuestos por temas: derecho, sicología y literatura, con algún énfasis en la novela negra del género policíaco: Chandler, Chesterton, Highsmith, Dürrenmatt, Bradbury, Hammett, Fonseca” (Galvis, 2006: 59). Una y otra vez a lo largo de la novela se hace énfasis en la pasión de Nolano por los detectives de ficción, tanto así que el principal sueño del detective fiscal es escribir una novela policíaca algún día. Ya desde el inicio de la historia se informa al lector de este propósito del protagonista: “Pese a todo, se complacía en una pertinaz ilusión: resolver un crimen complejo y escribir una novela del género policíaco” (2006: 21). Esta ilusión de Nolano se va

2 Como se haría imposible incluir en este estudio todas las citas de las novelas o películas que se utilizan en la obra de Galvis, van a listarse a continuación sucintamente algunos de los escritores referidos en la novela, para dar una idea de la extensión del juego intertextual que tiene lugar en ella: Antonio Muñoz Molina (102), Francisco Peregil (102), James Elroy (103), Dashiell Hammett (122-23, 138, 207-08), Nosferatu (129), Patricia Highsmith (138), Raymond Chandler (138), Rubem Fonseca (138, 192), Voltaire (144), Agatha Christie (149, 172), Georges Simenon (160, 187), Borges (185), Truman Capote (186), John Le Carré (189), Henry Miller (193) y Stendhal (227), entre otros.

comprobando con sus constantes comentarios intertextuales y también con pasajes como el siguiente: “Nolano durmió mal y se levantó temprano. Una idea obsesiva le daba vueltas en la cabeza... ¿y si comenzara a escribir ya la novela?... que la ficción fuera creciendo con la investigación, alimentándose de la realidad. Recordó a García Márquez: *Hay que investigar para poder inventar*” (67) o, más adelante cuando se informa que Nolano:

Iba pensando en el brasileño Rubem Fonseca, autor de *Agosto*, una de las mejores novelas negras que había leído en su vida. No quiero desocupar este mundo sin haber escrito la mía, pensó y sonrió para sus adentros [...] Desde hacía mucho Bruno Nolano se consideraba a sí mismo un hombre vencido, sin expectativas ni ambiciones. Sara R. y publicar un libro eran las únicas razones de su existencia (69).

Lo realmente interesante aquí es que nuevamente se llama la atención sobre la influencia de la ficción en la realidad del protagonista y en su incesante deseo de imitar dicha ficción. Esta combinación de los dos mundos llega a fusionarse hasta el punto que se cae en un juego de *mise en abyme* que nuevamente subvierte los límites entre la ficción y la realidad.

Así, cuando el detective finalmente se da a la tarea de empezar su anhelada novela, lo primero que se le ocurre es el título. Este momento de inspiración surge de una conversación que Nolano tiene con su novia sobre el interrogatorio del esposo de Diana Barragán y él le cuenta: “adivina cómo se refiere al asesinato de la Dianita... mag-ni-ci-di-o... el magnicidio de mi señora, dice” a lo cual ella responde: “Monicidio, será... ¿no dizque era mona reteñida?” y Nolano le responde: “*El Monicidio*... sí, señora, un título muy sugestivo para la novela... bueno si alguna vez la escribo” (Galvis, 2006: 89). Aquí empieza entonces evidenciarse el otro efecto de la intertextualidad y la metaficción que se mencionó al inicio de este capítulo: la subversión de los contornos entre ficción e historia. Con el título de la posible novela de Nolano se produce un juego de espejos en el que la obra que el lector está leyendo emula la reciente historia política colombiana y, a su vez, Nolano se da a la tarea de repetir dicha historia en su propia ficción. Esta inclinación a narrar la historia de un momento o circunstancia particular, se puede resumir con el siguiente comentario de Hayden White:

Historiography is an essentially good ground in which to consider the nature of narration and narrativity because it is here that our desire for the imaginary, the possible, must contest with the imperatives of the real, the actual. If we view narration and narrativity as the instruments with which the conflicting claims of the imaginary and the real are mediated, arbitrated, or resolve in a discourse, we begin to comprehend both the appeal of narrative and the grounds for refusing it (1987: 4).

Aunque es claro que la obra de Galvis pertenece al mundo de la ficción, los elementos de su trama que hacen eco de los acontecimientos ocurridos en el escenario político colombiano diez años antes de su publicación, durante el llamado *Proceso 8.000* —denominado *Proceso del Siglo* en la novela—, son más que simples coincidencias. Una rápida comparación de las semejanzas entre los hechos de dicha realidad histórica del país suramericano con los eventos del mundo ficcional que recrea Galvis, prueban que estos han sido incluidos con el propósito particular de producir en el lector el efecto que Mark Currie define en estos términos: “Readers of historiographic metafiction will respond to historical material in such novels with a double awareness of its fictionality and its basis in real events, thus entering into one of the postmodernism’s definitively unresolved contradictions” (1995: 71). Como se ha venido discutiendo, la doble conciencia que menciona Currie refleja una vez más las características de esta literatura posmoderna que busca explorar y exponer los mecanismos y artificios, no solo de la ficción, sino también de las nociones fijas de realidad, crítica e historia; con el fin de llamar la atención sobre su aparente carácter contradictorio, al develar las semejanzas de su funcionamiento, basado siempre en representaciones y percepciones humanas.

Para proveer una visión clara de estas similitudes, es necesario establecer los referentes comunes más sobresalientes. Para empezar, la novela de Galvis narra la historia de la investigación del homicidio de Diana Barragán de Saldarriaga, apodada la *rubia teñida*, rematada a tiros por tres sicarios en un apartamento del norte de Bogotá cuando contaba 46 años de edad. La *rubia teñida* es asesinada cuando realizaba una visita a sus dos espiritistas cubanos de cabecera, en compañía de su chófer Humberto Rojas Faride, a quien también dan de baja en el atentado. El hecho es reportado a la policía por medio de una llamada anónima y los dos cadáveres tardan en ser identificados. Este trágico suceso tiene gran importancia para la política local, ya que la *rubia teñida* se había constituido en un testigo clave dentro del denominado *Proceso del Siglo*, bajo el cual se investiga al presidente de la república por recibir dineros del narcotráfico durante su campaña electoral. Solamente unos meses atrás, en septiembre, la prensa había divulgado la grabación de una conversación telefónica entre el presidente y la occisa, en la cual quedaba claro que ambos tenían una relación amistosa; la *rubia teñida* incluso hacía referencia a la entrega de un costoso regalo para su hija. Para agravar la situación, luego había salido a la luz pública que el marido

de Diana había sido detenido por narcotráfico y que la mujer había sido gran promotora y contribuyente de la campaña del presidente. Días después el tesorero de la campaña, Mauricio Moreno, al ser interrogado por la fiscalía, entrega documentación que prueba las operaciones ilícitas y admite que el Ministro de defensa, y entonces director de la campaña, Roberto Valencia, estaba a cargo de las mismas. Poco después, el ministro es apresado. Ante la avalancha de acusaciones, el presidente de la República, en un discurso televisado a la nación, niega haber tenido el más mínimo conocimiento de las supuestas transacciones. En adelante, esta negación sería conocida como el *rinoceronte* que se le metió a la cama al presidente sin darse cuenta, de acuerdo con una opinión que diera del caso el arzobispo de Bogotá. De ahí en adelante, la trama de *La mujer que sabía demasiado* se concentra en los detalles pertinentes a la investigación del asesinato y en los pormenores del *Proceso del Siglo*. Al final, la Cámara de Representantes precluye la investigación contra el presidente, declarándolo inocente de todos los cargos.

Por su parte, en el *Proceso 8.000* colombiano, el presidente Ernesto Samper Pizano es acusado de haber recibido dineros provenientes del narcotráfico durante su campaña presidencial. Al igual que en la novela de Galvis, en el caso real el presidente niega haber tenido conocimiento de que dichos dineros hubieran entrado a su campaña —excusa que se convertirá en el *elefante blanco*—, a pesar de numerosa evidencia en su contra. Dentro de ésta se encuentra la divulgación de una conversación sostenida entre él y Elizabeth Montoya de Sarria, alias la *monita retrechera*, en la cual ella le ofrece a Samper como regalo un anillo de diamantes. Igualmente, durante el *Proceso 8.000*, y a raíz de las declaraciones del ex tesorero de la campaña, Santiago Medina, es apresado el ex jefe de campaña, Fernando Botero, quien provee confesiones y evidencia de dichos aportes y de que el presidente sí sabía de ellos. Poco después de ser revelada dicha conversación por la prensa nacional, Elizabeth Montoya de Sarria, de 46 años de edad, es asesinada por tres sicarios motorizados en su apartamento del barrio El Edén, al norte de Bogotá. En el atentado, otro grupo de hombres se encarga de dar muerte a su guardaespaldas, Jesús Humberto Vargas, quien esperaba a la *monita* en la calle. A la hora de su muerte, la víctima se encontraba esperando a dos santeros cubanos, quienes eran sus gurús en las artes de la magia Yemayá y Changó. Al igual que en la obra de Galvis, en la realidad el presidente es absuelto de todos los cargos por la Cámara de Representantes.

Para hacer más claro este nexo entre el caso ficticio y el real, van a citarse dos pasajes referentes al asesinato de la *monita*. El primero es parte de la descripción publicada en 1996 por Cristina Fernández Gómez en un periódico español:

Entre velas, caracoles, piedras, un Cristo de bronce, un libro de salmos, doce vasos de agua y un rosario fue asesinada Elizabeth Montoya de Sarria, pieza clave en el Proceso 8.000 [...] Elizabeth estaba sola y esperaba a dos santeros cubanos que se habían convertido en sus gurús. El apartamento donde fue encontrado el cadáver, tras una llamada anónima, era lo más parecido a un santuario de brujería y magia. La señora Sarria, que alquiló la vivienda hace tres meses, seguía religiosamente los ritos de magia Yemayá y Changó con los que rogaba a los dioses cubanos que la protegieran y sacaran a su marido, Jesús Amadeo Sarria, de la cárcel (1996: s/d).

Por su parte, en la novela de Silvia Galvis se ilustra con el siguiente párrafo la inspección que uno de los sicarios hace de la habitación de la difunta:

Drácula divisó un altar atiborrado de objetos: el cráneo de un animal con las fauces abiertas, doce candelabros de plata con velas color violeta, apagadas, doce vasijas llenas de agua y varias estatuillas colocadas en forma de triángulo; dentro del triángulo, un crucifijo de marfil de tres palmos, a cuyos pies enroscado, como un gusano luminoso, yacía un rosario de cuentas de cristal. Atraído por la figura alargada de un diablo con cuernos dorados, empuñando una horca, Drácula penetró en la estancia y, con sigilo, atravesó el salón (2006: 14).

Como puede deducirse de estos dos fragmentos, ambos enfatizan el hecho de que la difunta tenía especiales inclinaciones por la santería y los ritos ocultos. Es decir, tanto el recuento real como el ficcional se convierten en una representación particular, cuyo referente, en este caso específico, gira en torno a las creencias espirituales de la occisa. La cercanía de los detalles y el tono de ambos párrafos crea una resonancia tan clara entre la ficción y la realidad que propicia la pregunta por el propósito detrás de esta semejanza. Como bien lo sugiere Hutcheon, este tipo de parodia³ múltiple y obvia logra, paradójicamente, exponer la política representacional a la vez que desafía sus convenciones (2002: 110). En este sentido, al mezclar

3 Hutcheon define parodia así: “Parody —often called ironic quotation, pastiche, appropriation, or intertextuality— is usually considered central to postmodernism, both by its detractors and its defenders. For artists, the postmodern is said to involve a rummaging through the image reserves of the past in such a way as to show the history of the representations their parody calls to our attention” (2002: 89).

lo histórico con lo ficticio en la obra de Galvis, se logra advertir al lector sobre “institutionalized boundaries, to refuse to let life and art get either too separated or totally merged” (110), de manera que no se pasen por alto las consecuencias de su condición como mecanismos de representación.

Nuevamente entonces vuelve a ponerse sobre la mesa el efecto posmodernista de usar y subvertir una de las dicotomías pertinentes al pensamiento binario tradicional. Como ha podido demostrarse hasta ahora, en el caso de *La mujer que sabía demasiado*, lo que se pone en tela de juicio, a partir de la combinación de lo histórico y lo ficticio, es su condición representacional. En palabras de Hutcheon:

The postmodern, as I have been defining it, is not a degeneration into ‘hyperreality’ but a questioning of what reality can mean and how we can come to know it. It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existence as representation—that is, as interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering direct and immediate access to it (2002: 32).

Este cuestionamiento de la forma en que se apropia, interpreta y representa la realidad, se refuerza en la obra con la inclusión de otros dos elementos: la novela que escribe el protagonista, la cual refiere otra versión de los mismos acontecimientos, y la constante inclusión de supuestos apartes de notas provenientes de periódicos, revistas, noticieros radiales y televisivos, informes policiales, transcripciones de entrevistas, etc.

Tal como se mencionó unos párrafos atrás, en *La mujer que sabía demasiado* se crea un juego de *mise en abyme*, no sólo a través del ingrediente metaficcional de un protagonista que escribe una novela, sino especialmente porque dicha novela refleja la misma trama en la que dicho personaje se ve envuelto. En el caso de la obra de Galvis, aparece entonces la representación en forma ficcional de un hecho de la historia real colombiana y, de la misma manera, la obra de Nolano representa a manera de ficción los hechos que acontecen en la realidad de su Colombia ficticia. El siguiente aparte de la novela de Nolano sirve para ilustrar más detalladamente este proceso de narrativas que se reflejan unas a otras:

Veintidós perforaciones en el cuerpo de una mujer públicamente vinculada a la mafia y la sincronización perfecta de los sicarios, eran características propias del crimen organizado. Tenía justa razón para preocuparse. Pero lo más grave del caso eran las vinculaciones de la occisa con reconocidas personalidades de la política. El presidente de la República para comenzar (Galvis, 2006: 136).

La similitud de este pasaje con los citados anteriormente funciona entonces como un elemento que permite afianzar aún más este cuestionamiento posmoderno de la forma en que, tanto la ficción como la historia, son simplemente representaciones de una realidad y no la realidad misma. En este sentido, la obra de Galvis se acerca a la definición que Linda Hutcheon propone de historiografía metaficcional en la cual, según esta teórica, se da una mezcla de la representación histórica y ficticia, con una auto-consciencia de su ficcionalidad, una ausencia de la usual pretensión de transparencia y el cuestionamiento de una escritura de la historia basada en hechos reales (2002: 33). Estos cuestionamientos producidos por la historiografía metaficcional, sumados a los que se suscitan por el uso de la metaficción y la intertextualidad, convierten la obra de Silvia Galvis en una novela policiaca altamente posmoderna.

En *La mujer que sabía demasiado* se exponen entonces todos los mecanismos de construcción de la historia, la realidad, la verdad, la ficción y cualquier noción fija sobre la forma de conocer y entender el mundo. Al hacerlo, la novela de Galvis se atiene entonces a lo que Hutcheon explica en estas palabras:

What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past ('exertions of the shaping, ordering imagination'). In other words, the meaning and shape are not *in the events*, by *in the systems* which make those past 'events' into present historical 'facts.' This is not a 'dishonest refuge from truth' but an acknowledgement of the meaning-making function of human constructs (1988: 89).

Este fenómeno que explica Hutcheon de darle sentido al pasado a través del discurso es parte de lo que se ve en la novela de Galvis, pero a mayor escala. No solo se plantea en esta obra que una forma de entender este período histórico colombiano puede darse a través de su ficcionalización, sino que se pone también en tela de juicio la pertinencia del establecimiento de lo que se considera como verdadero o imaginario. En esta novela, la combinación de la metaficción, la intertextualidad y la historiografía metaficcional apuntan entonces un replanteamiento de los límites que se han establecido entre historia/ficción, realidad/ficción, crítica/ficción, al exponerlos como procesos enteramente discursivos de creación de significado y sentido del mundo.

Igualmente, hay otro aspecto importante que se desprende de la actividad creativa del investigador Nolano. Mientras el fiscal escribe su anhelada no-

vela, va descubriendo aspectos de su propio caso que se le habían pasado por alto. En varias ocasiones, Nolano llega a la siguiente conclusión: “Otra vez, en virtud de la *autorrevelación inconsciente*, tenía la certeza de que no era él quien creaba la ficción, sino su subconsciente que recordaba pormenores, minucias, fragmentos de la realidad parcialmente sepultados en la memoria” (Galvis, 2006: 179). En este sentido, se plantea el proceso de ficcionalización como un equivalente del procedimiento hermenéutico que se debe llevar a cabo durante la investigación. La realidad y la ficción se nutren la una de la otra, hasta el punto de que se confunden e imitan; tanto es así, que el personaje principal de la novela de Nolano hereda su misma inclinación por las citas literarias, creando un espejismo más entre la obra de Galvis y la del fiscal.

Por último, resalta en *La mujer que sabía demasiado* un cuestionamiento permanente sobre el concepto de verdad. Esto, como se ha analizado hasta ahora, se hace evidente a través de todas las herramientas que se usan en la obra para exponer los conceptos de realidad, ficción, historia y crítica como mecanismos representacionales. Sin embargo, hay un par de elementos adicionales que permiten reforzar esta crítica. Uno es el siguiente epígrafe con el que abre la novela, proveniente de la obra de Antonio Tabuchi, *Tristan muere*: “- ¿Sabes qué le ocurrió a la verdad? – Murió sin encontrar marido”, el cual predispone la credibilidad del lector, desde antes incluso de empezar la lectura de la trama. Asimismo, la abundancia de pasajes que emulan artículos provenientes de periódicos y revistas de opinión, notas de noticieros televisivos, entrevistas radiales, transcripciones de entrevistas oficiales y reportes policíacos, producen un doble efecto ya que, por un lado, pretenden crear una ilusión de verosimilitud adjudicada tradicionalmente a los documentos oficiales y a los medios masivos pero, por el otro, cuestionan, con los comentarios que los preceden, su supuesta veracidad. Un ejemplo de esta subversión del concepto de verdad se da cuando el fiscal Nolano y su novia ven una noticia precedida de la siguiente introducción narrativa: “Ahí estaba, la verdad a medias, la noticia” (Galvis, 2006: 33). Igualmente, cuando el presidente, al verse acorralado por los testimonios en su contra, le dice al ministro Riascos sobre un posible comunicado de prensa: “Redáctelo usted que a mí no me da más el ánimo. Además, usted es el experto en inventarse las verdades oficiales” (2006: 39). Entonces, el resultado que se desprende de esta pretendida documentación para respaldar la veracidad de la trama de *La mujer que sabía demasiado*, antecedida de comentarios que la des-

estabilizan, sirve para reforzar el hecho de que, como dice Hutcheon: “The document can no longer pretend to be a transparent means to a past event; it is the textually transformed trace of that past” (2002: 83), y, aún más, esta transformación puede tener mayores dimensiones si se tiene en cuenta que cualquier ilusión de narración, ya sea del pasado, la historia, la realidad; está también condicionada por la intencionalidad, la objetividad y la veracidad de dicha representación. Es en este sentido en que la novela de Galvis se convierte en un documento que pretende dar cuenta de hechos reales, a través de la representación ficcionalizada de los mismos. Así, la trama de *La mujer que sabía demasiado* se convierte en una representación particular de la autora colombiana de las tantas interpretaciones que sería posible llevar a cabo de los eventos acaecidos en Colombia durante el *Proceso 8.000*. Sin embargo, la obra no se limita a proponer su propia versión de este episodio histórico, sino que a la vez cuestiona la pertinencia de dicha representación como una verdad única, al comentar repetidamente sobre la veracidad de los documentos asociados típicamente con el registro de la realidad.

Igualmente, el mecanismo de incluir dentro del *mise en abyme* de la novela que escribe Bruno Nolano comentarios sobre el proceso de escritura y su relación con la narrativización de la historia y la realidad sirve para darle pistas al lector de la novela de Galvis de cómo acercarse a su novela y de cómo interpretar sus paralelos con el conocido episodio de la historia colombiana al que hace referencia. Por ejemplo, cuando Nolano empieza a escribir las primeras páginas de su historia, al ver lo mucho que refleja su propia realidad, aparece la siguiente reflexión: “Se felicitó por la idea de poner en boca de un personaje de ficción, como Blanca Name, las declaraciones de uno de carne y hueso, como Estela Ruán” (Galvis, 2006: 207), esto puede considerarse como una alusión a lo que hace Galvis con su propia novela: poner en boca de personajes ficticios las declaraciones y pormenores de personajes reales del *Proceso 8.000*. Asimismo, unas líneas más adelante, esta reflexión sobre el acto de ficcionalización de la realidad continúa con estas palabras: “Habría preferido no tener que desdibujar la realidad ni cambiar los nombres verdaderos y las señales particulares, pero los homicidas y personajes de la vida real seguían libres y estaban vivos. La novela avanzaba basada en material de primera mano y eso no lo podía evitar ni el presidente de la República” (2006: 207), y se complementa con la cita intertextual de Dashiell Hammett que Nolano incluye dentro de su naciente obra de ficción para hacer evidente este acto de narrativización que él mismo lleva a cabo a sus futuros lectores:

Aquellos que recuerden este suceso sabrán que la ciudad, los detectives y los implicados tenían nombres distintos de los que aquí les he asignado. Y también sabrán que los hechos son reales. Algún tipo de nombre hay que poner por motivos de claridad y cuando el empleo de nombres verdaderos provoca malestar e inclusive puede resultar peligroso, los seudónimos se convierten en una opción realmente satisfactoria (Galvis, 2006: 207-208).

Nuevamente, este tipo de comentario sirve como mapa de significación de la obra de Galvis, explicando al lector el mismo proceso al que ella se ha visto abocada al escribir su propia novela. Esta exposición en forma de *mise en abyme* de sus mismos propósitos tras el uso de mecanismos ficcionales y literarios para transcribir la realidad disfrazada de ficción crea un comentario metaficcional que juega con las zonas limítrofes entre ficción/realidad, ficción/crítica y ficción/historia. Para enfatizar dichos cuestionamientos, Galvis echa mano de todos los recursos posibles, como la meta-ficción, la intertextualidad, el *mise en abyme*, la parodia y la historiografía metaficcional, convirtiendo esta obra en una muestra perfecta de la novela policiaca posmoderna.

Bibliografía

- Camarero, Jesús. (2008). *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Currie, Mark. (1995). "Introduction". *Metafiction*. New York: Longman, 1-18.
- Fernández Gómez, Cristina. (1996). "Yemayá y Changó perdieron su lucha contra el narcotráfico". *El Mundo*, 4 de feb (8.d.).
- Galvis, Silvia. (2006). *La mujer que sabía demasiado*. Bogotá: Planeta.
- Hutcheon, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- . (1989). "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History". En: Robert Con Davis and P. O'Donnell (eds.). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 3-32.
- . (2002). *The Politics of Postmodernism*. 2nd ed. London: Routledge.
- Kůsnír, Jaroslav. (2005). *American Fiction: Modernism-Postmodernism, Popular Culture, and Metafiction*. Stuttgart: Ibidem-Verlag.
- White, Hayden. (1987). *The content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins UP.