

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**“Un más allá de la mentira en  
*Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada  
El acercamiento a una novela desde la trascendencia de la mentira en  
el hombre”**

TRABAJO RECEPCIONAL  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

**Oscar Romero Aguirre**

Directora del trabajo recepcional

**Lic. Adriana Jiménez García**

México, D.F. Mayo 2014.

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Análisis de la novela de Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, donde se muestra cómo las mentiras construyen el argumento. Asimismo, se hace una reflexión sobre el acto de la mentira en la condición humana, en qué forma el acto de mentir interviene en parte de la existencia humana para luego desembocar en lo trágico.

Para mi madre y mi hermana,  
en agradecimiento de su apoyo y cariño.

## ÍNDICE

Introducción.....	8
-------------------	---

### PRIMERA PARTE

#### CAPÍTULO I

LA MENTIRA.....	13
Mentira y condición humana.....	13
La verdad es vitalicia.....	16
La toma de decisión.....	17
La mentira no está en el lenguaje.....	17
Sobre la construcción de la mentira.....	18
La razón de la mentira.....	19
La pobreza del engañado.....	20
Consecuencias de la mentira.....	21
MENTIRA POLÍTICA.....	24
El rostro del poder.....	24

Palabra y poder.....25

Política y mentira.....27

## CAPÍTULO II

LA MENTIRA LITERARIA.....30

Verdad, verosimilitud y eficacia.....30

DISCURSO LITERARIO Y DEMAGÓGICO.....37

## SEGUNDA PARTE

### CAPÍTULO III

HECHO HISTÓRICO NOVELADO.....43

La génesis de la obra.....43

De la realidad a la ficción.....47

La historia de la novela de Daniel Sada.....53

Resumen de la novela.....54

### CAPÍTULO IV

UNA SELVA DE FIGURAS RETÓRICAS Y DE RECURSOS LITERARIOS.58

Poética: el inicio de la creación.....58

Elipsis.....	59
Métrica.....	60
Estructura.....	62
Ironía.....	64
El narrador.....	66
El narrador en la novela de Daniel Sada.....	68
La voz fársica.....	70
El lenguaje.....	72
Léxico.....	74
El extrañamiento.....	76
Los personajes.....	78

## CAPÍTULO V

REMADRIN: EL REINO DE LA MENTIRA.....	81
El conflicto político, social y electoral.....	81
El fin del heroísmo.....	86
La muerte violenta.....	87
Desasosiego y sinsentido.....	89

Carnavalización, humor y paradoja.....	90
Conclusiones.....	94
Bibliografía.....	98
Hemerografía.....	100
Fuentes electrónicas.....	101

## INTRODUCCIÓN

La mentira existe desde siempre, porque desde siempre los seres humanos han querido o necesitado ocultar sus pensamientos. Por consecuencia, la mentira surge como única vía para subsanar el vacío que deja la negación de la verdad. Si bien es cierto que los empeños por ocultar la verdad jamás desaparecerán, esto no quiere decir que la verdad no sea buscada para darle el lugar que le corresponde.

Esta problemática en la sociedad humana suscita una discusión que exige ser abordada en algunos párrafos de este trabajo recepcional. Sin embargo, por lo pronto, para comprender el conflicto hombre-mentira, parto de una obra de creación literaria, la novela de Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, cuyo argumento básicamente es un fraude electoral, un robo de la verdad y la consecuente aplicación de invenciones que usurpan y falsean la historia. Por esta razón, las reflexiones que están en los siguientes capítulos y por las que se busca comprender la naturaleza de la mentira, surgen al tenor de esta ficción.

La razón por la que se escribe este trabajo es, de principio, por lo interesante del tema y que lleva a diferentes cauces, tras estudiarlo. La mentira, para mostrarla bajo los intereses de este texto, es una de las bases de toda relación de poder, asimismo involucra el ocultamiento de la verdad y constituye violencia simbólica. Eventualmente, en el peor de los casos, el último fin es la muerte y la violencia. Todo esto se muestra de forma narrativa en la novela de Daniel Sada. Por supuesto la literatura es otra forma de mentira, una que crea a partir de su argumento, y en el caso de la obra que nos atañe, cuyo cauce es una verdad humana. La intención es mostrar cómo la mentira abyecta es expuesta por la mentira literaria.

Cabe mencionar que este trabajo recepcional está dividido en dos partes para mejor comprensión del lector en cuanto a todo el cuerpo del texto. En la primera parte se explica qué es

la mentira, qué es lo necesario para que exista y cómo el ser humano se sirve de ella; mientras en la segunda parte se expone sobre lo literario, se desmenuza lo necesario para entender en qué consiste el lenguaje de una novela, de manera que la palabra se vuelve arte.

Por lo pronto, a modo de preámbulo, se tiene que reconocer la dualidad que consiste el acto de mentir, pues al mismo tipo que niega una realidad, inventa otra. De hecho, identificar y describir los componentes que permiten la cristalización del engaño, así como sus consecuencias inmediatas son dos puntos fundamentales que se abordarán en el primer capítulo. Como es de esperarse, tras indagar lo que hay detrás de un fraude electoral, se llega inevitablemente a la mentira política. Esto implica hablar del poder y su preservación. A lo largo de la reflexión en este aspecto se reconoce que para aquel que encarna la autoridad, mentir no sólo es una aplicación gratuita de violencia simbólica, sino que obedece a la necesidad de engañar, encubrir y negar la violencia que da origen a todo poder y la de disfrazar las truculencias de las que se vale para preservar el control. Al final queda claro que la mentira es uno de los órganos vitales en todo ejercicio de poder, estrategia indispensable para falsear la realidad.

No obstante, el acto de engañar no siempre tiene un cariz abyecto y terrible; también es creación. Al asumir el tema de la mentira desde una obra literaria, como lo es *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, es menester obligatorio analizar la mentira literaria. En el segundo capítulo se aborda el aspecto de la creación literaria, donde se busca comprender cómo es que entre palabra e imaginación surge un tipo particular de mentira que no se propone falsificar. Asimismo, se hace un repaso sobre los recursos básicos requeridos para toda narración, dejando claro que la literatura, como el arte, sirve como vida alternativa que enriquece y solivianta la existencia de hombres y mujeres. Al final, se explica cómo y por qué el lenguaje literario se opone al lenguaje dogmático, vehículo de expresión y del poder.

Cabe decir que el fraude electoral que se narra en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es una experiencia del mismo Daniel Sada, cuando en un día de comicios presencié el robo de urnas en una de las casillas del pueblo donde vivía. La predilección del autor por recrear el acontecimiento por medio de la narrativa, deja en claro el gusto de Sada por lo creativo. Es en el tercer capítulo donde se contrastan las formas en que la historia y la literatura asumen un hecho real, en este caso el fraude electoral. Así, mientras que para los historiadores un suceso de este tipo es prueba de gran valor para estudiar y comprender la cima de la corrupción política y la violencia, para los creadores de ficción puede ser la materia prima por la cual el poder literario lleva a cabo su alquimia, trascendiendo dicha anécdota a una experiencia para los lectores. De tal modo se demuestra que reinventar un suceso por medio de la reproducción mimética y la exaltación, pone en evidencia que la literatura es la forma más sofisticada de la mentira.

Por supuesto, al seguir la linde del arte literario, es inevitable llegar a la retórica. En el capítulo cuatro se explica que las figuras retóricas colabora en el ejercicio de persuasión en todo tipo de discursos. Por lo pronto, al sumergirse en el lenguaje de una obra literaria, la retórica es un aspecto que no se puede desatender, sobre todo cuando la obra literaria en cuestión es una novela de Daniel Sada, y esto porque al escribir bajo el paradigma de la medida silábica, sale de las convenciones literarias. Leer uno de los párrafos de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* con la intención de comprender su lenguaje, es como apreciar el brillo del aparador de una joyería: hay que acercarse mucho para identificar el destello de cada alhaja retórica. Entre las figuras que se describen en el capítulo cuarto están la elipsis, el narrador y la métrica.

Para finalizar, en el quinto y último capítulo, se enfatiza el valor de la historia del robo de las urnas y sus consecuencias, y la razón de esto es porque en un argumento tan violento y agresivo como éste resulta inevitable llegar a lo trágico y la muerte. Sin embargo, en *Porque*

*parece mentira la verdad nunca se sabe* el envilecimiento moral se muestra en una narración donde sobresale el empleo de la ironía, el extrañamiento, la paradoja y la carnavalización. Posteriormente, requiriendo citar fragmentos adecuados de la novela, se lleva al lector al desasosiego y sinsentido donde termina el argumento. En la obra de Daniel Sada se muestra un universo en que cualquier barrunto de heroísmo muere en el desierto.

Al final, el lector comprenderá que *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada es una obra única en su propuesta de lenguaje y ambiciosa como pocas en el arte de novelar. El siguiente trabajo es una búsqueda por comprender una novela tan singular e incluso ofrece una nueva forma de leerla, donde la mentira y la creación se manifiestan de formas diferentes.

## PRIMERA PARTE

Las palabras no mienten jamás,  
son los hombres los que mienten,  
yo soy como las palabras.

Tahar Ben Jelloun, *El último amigo*

## CAPÍTULO I

### LA MENTIRA

*Mentira y condición humana*

Han sido varios los escritores y filósofos que han abordado la cuestión de la particular identidad del mexicano. Autores tan distintos entre sí como José Vasconcelos, Antonin Artaud, José Revueltas y Carlos Monsiváis, entre muchos otros, han escrito sobre el tema, al parecer más para continuar una discusión apasionante que para dar respuesta a la pregunta *¿quiénes somos?* Al cabo de leer sobre el asunto, se piensa en el espíritu mexicano como una amalgama compuesta por la melancolía, la violencia, la sumisión, el mestizaje, el fatal humorismo y todo cuanto pueda ser resultado de una tragedia mítica.

Para los autores que quieren esclarecer el misterio del carácter de los mexicanos, las manifestaciones folklóricas como las leyendas, la música, la pintura o la literatura expresan los rasgos que definen al mexicano. Asimismo, dentro del marco de estudios de la identidad nacional, se reconoce la mentira como unos de los elementos que definen al mexicano. Daniel Sada analiza la relación mexicano-mentira del siguiente modo:

En un país como el nuestro la mentira es como una condición *sine qua non* de la vida social y política. El mexicano adora la mentira porque la verdad es muy cruel. La mayoría de la gente le da vuelta a los problemas en lugar de enfrentarlos. Viven y participan de la mentira. [...] El mexicano llora o mata, pero nunca enfrenta la verdad. Preferimos desplazarnos por una cadena de mentiras y hacer del mundo una fantasía. Pienso que la corrupción es una parte de la mentira. Todo es escamoteo de la verdad y eso nos permite ser felices.<sup>1</sup>

El mexicano está imposibilitado para enfrentar la realidad y prefiere evadirla mediante la mentira. Al parecer, la razón por la cual el mexicano tiene tan estrecha relación con la mentira es su acuciante sentimiento de inferioridad. Éste le impide enfrentar los hechos, por lo que se vale de la mentira para evadirlos. Parafraseando a Samuel Ramos, Roger Bartra dice que

---

<sup>1</sup> Daniel Sada, en entrevista con Armando Alanís, “La mentirosa verdad”, *La Jornada Semanal*, 4 de julio de 1999, p. 4.

el mexicano se ha encontrado históricamente enfrentado a una contradicción: una gran desproporción entre lo que *quiere hacer* y lo que *puede hacer*, la que lo lleva inevitablemente al fracaso y al pesimismo. Por esta razón el mexicano desconfía de sí mismo y es asaltado por un sentimiento de inferioridad. [...] Samuel Ramos explica que la tensión entre la sobrevaloración de sí mismo y el complejo de inferioridad —que conduce tendencialmente a la neurosis— es resuelta dentro de los límites de normalidad por el mexicano al abandonar el terreno de la realidad para refugiarse en la ficción: Sustituye su ser auténtico por el de un personaje ficticio, que representa en la vida, creyéndolo real. Vive, pues, una mentira, pero sólo a este precio puede librar su conciencia de la penosa idea de su inferioridad.<sup>2</sup>

Por su parte, Octavio Paz también profundiza en *El laberinto de la soledad*, entre otros asuntos, sobre el mexicano y la mentira. Así, valiéndose de experiencias concretas y de un repaso de la Conquista y la Colonia, reflexiona sobre la particular identidad del mexicano, y lo encuentra como un ser fascinante. Para Paz se trata de un ser desgarrado desde lo profundo de su origen y cultura, un receloso de su identidad a tal extremo que prefiere morir a mostrar sus debilidades, alguien que se enfrenta al mundo valiéndose de innumerables máscaras, al grado de engañarse a sí mismo. Octavio Paz asegura que “los mexicanos mienten por fantasía, por desesperación o para superar su vida sórdida [...]”.<sup>3</sup> De esta forma, la mentira forma parte de la raigambre que determina la identidad del mexicano y que contribuye al misticismo que tanto pretende.

La simulación, que no acude a nuestra pasividad, sino que exige una invención activa y que se recrea a sí misma a cada instante, es una de nuestras formas de conducta habituales. Mentimos por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos al abrigo de intrusos. La mentira posee una importancia decisiva en nuestra vida cotidiana, en la política, en el amor, en la amistad. Con ella no pretendemos nada más engañar a los demás, sino a nosotros mismos. De ahí su fertilidad y lo que distingue a nuestras mentiras de las groseras invenciones de otros pueblos. La mentira es un juego trágico, en el que arriesgamos parte de nuestro ser. Por eso es estéril su denuncia.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, México, Debolsillo, 2006, pp. 101-102.

<sup>3</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 159.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 175-176.

Daniel Sada y Octavio Paz ven la mentira como la negación de una realidad y la invención de otra. Resulta ser de vital importancia para el mexicano, tanto para sí mismo como ante los demás. La mentira interviene de forma casi determinante a la hora en que el mexicano se desenvuelve en el mundo. No obstante, es riesgosa, porque los cauces de la mentira en ocasiones desembocan en lo trágico. Carlos Fuentes es el más fatal cuando indaga sobre la identidad nacional: “México no acaba de reconocerse en su máscara”.<sup>5</sup> La máscara es un elemento empleado para las representaciones escénicas, desde el antiguo teatro griego clásico. Para Carl Gustav Jung la máscara es un arquetipo que consiste en el desdoblamiento de la identidad para no mostrar el “yo” auténtico. En la vida común, enmascararse es ocultar la identidad y mostrar una falsa, ya sea por conservación o por algún interés, lo importante es no mostrarse tal y como se es.

No sólo se trata de fingir ser otro, sino de volverse otro. Para Fuentes esta identidad inventada puede cobrar una apariencia tan veraz que los mexicanos dejan de reconocerse, ya no saben quiénes son. Entonces, viven perdidos pero conformes en lo ilusorio, satisfechos con las invenciones de sus propias mentiras, y eso determina lo fatídico de su condición.

En su ensayo *La jaula de la melancolía*, Roger Bartra confiesa que su intención es forzar la imaginería mexicana sobre el carácter nacional para introducirla a un canon o conjunto de estereotipos.<sup>6</sup> No cabe duda que atribuirle al mexicano el hábito de mentir contribuye a este afán de estereotiparlo. Mentirse a sí mismo y a los demás no es privativo de los mexicanos, finalmente forma parte de los seres humanos. Todo cuanto se ha dicho sobre el mexicano y la mentira sirve para entender el porqué los seres humanos mienten.

---

<sup>5</sup> Carlos Fuentes, “Tiempo mexicano”, *Anatomía del mexicano*, selec. de Roger Bartra, México, Debolsillo, 2005, p. 257.

<sup>6</sup> Roger Bartra, *Op. cit.*, p. 22.

El tema de la mentira es delicado, se presta para muchas bifurcaciones, por lo que es necesario hacerle una disección elemental para comprender su sino e identificar las condiciones que permiten su cristalización.

### *La verdad es vitalicia*

Antes que nada, lo primero y más importante que tiene aquel que miente es la verdad. Sólo el que sabe la verdad tiene la facultad de mentir. “Quien no es capaz de verdad no es capaz de mentir. Virtuoso y vicioso son el mismo hombre, son de estofa semejante. Sólo quien es capaz de conocer lo verdadero y exponer lo verdadero, es capaz de administrar lo falso”.<sup>7</sup> No cabe duda que mentir está condicionado a la posesión de la verdad. Sólo quien posee la verdad puede mentir, y mentir es ocultar la verdad, es negarla a los otros. Y por esto mismo aquel que miente pone un peso en su consciencia, porque sabe que comete una traición. “Por definición el mentiroso sabe la verdad de lo que piensa, sabe lo que quiere decir, sabe la diferencia entre lo que piensa y dice: sabe que miente”.<sup>8</sup> Esta es la razón por lo que la mentira es esencialmente humana: evidencia una actitud viciada.

### *La toma de decisión*

Como es de esperarse, la mentira atañe a cuestiones morales. Aquel que está lúcido, consciente de su “yo” y desea engañar por voluntad propia, primero se pregunta si mentir o no. Entonces, la mentira también es la decisión tomada por alguien que puede elegir. Los intereses

---

<sup>7</sup> Adolfo León Gómez, *Breve tratado de la mentira*, Cali, Programa Universidad del Valle, 2003, p. 100.

<sup>8</sup> Jaques Derrida, *Historia de la mentira: prolegómenos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997, p. 22.

por mentir pueden ser de diversa índole, de eso no cabe duda, pero es ineludible la cuestión que “lleva a considerar lo siguiente: trátese de *pretensión* o de una *intuición* de engañar, la mentira es el acto de un sujeto libre”.<sup>9</sup> El dilema moral que suscita este tipo de elección ya lo había abordado Aristóteles, al ver al hombre que miente entre la *disposición intrínseca* del individuo y su educación. Aunque le da importancia al espacio del individuo, Aristóteles reconoce como definitivo el “comportamiento moral que ha forjado en él la *polis* y la *paideia*...”.<sup>10</sup> Ya sea la verdad o la falsedad, el filósofo griego las ve como comportamientos éticos. Decidirse entre ser honesto o mentir es un conflicto primigeniamente humano.

### *La mentira no está en el lenguaje*

Para el lingüista J. L. Austin la expresión es la realización de un acto que no es verdadero ni falso, y cuya finalidad es crear un efecto. Para él, de esto se trata la comunicación. En el conjunto de sus conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*,<sup>11</sup> Austin asegura que la expresión nunca es falsa, lo falso es el acto que la garantiza. “De aquí hay un solo paso a creer, o dar por sentado, que en muchas circunstancias la expresión externa es una descripción, *verdadera* o *falsa*, del acaecimiento del acto interno”.<sup>12</sup> Después de todo, la expresión y la intención no tienen que estar en concordancia.

En el lenguaje, la mentira consiste en que alguien realiza el acto de la expresión para crear determinado efecto que se vuelve una promesa que garantiza una intención. Luego no se cumple con la promesa. La intención real no correspondía con lo expresado, y la mentira existe

---

<sup>9</sup> Maria Battetini, *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, Madrid, Cátedra, 2002, p.17.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>11</sup> John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, edición electrónica. Disponible en: [www.philosophia.cl/Escuela](http://www.philosophia.cl/Escuela) de Filosofía Universidad ARCIS [consultado el 22 de noviembre de 2011].

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 18.

en los actos externos y concretos. La naturaleza del lenguaje consiste en que es ilusoria en tanto que tiene poder de representación, y el mentiroso aprovecha esta característica del lenguaje para que las mentiras pasen por verdades.

### *Sobre la construcción de la mentira*

Por supuesto, para que la mentira cumpla con su cometido es indispensable que sea eficaz. No se trata sólo de mentir, se tiene que saber mentir en vista de que “se encuentra dentro de un juego de máscaras que intenta ocultar la falsedad de lo que dice para ser creída dentro de un ambiente dado [...]. La mentira del que miente tiene que estar preparada con anterioridad al acto de mentir para que pueda ser aceptada por aquel al que se le miente”.<sup>13</sup> Sólo de esta manera premeditada y planeada es más probable que se logre el engaño.

La mentira [...] necesita de un ambiente protegido que le permita triunfar enmascarada con numerosos elementos de verdad dichos con intención de engañar. Es propio del arte retórico utilizar *exempla* verosímiles o acertados para sostener tesis hipotéticas o decididamente tendenciosas, pero la fuerza de las imágenes evocadas y la veracidad de los hechos citados continúa captando al que se aprovecha de la mentira, dejándose llevar por las emociones hasta creer lo increíble. Aunque no, digamos mejor lo poco creíble, porque esa es la función de los *exempla* o de la mezcla de los hechos reales con las hipótesis y las mentiras: hacer creíble una mentira, que por eso mismo resulta *mucho más creíble* que la verdad. La realidad desconcierta, es impredecible e irreversible. Por el contrario la falsedad puede ser natural, obvia, *humana*, sobre todo cuando se confirma mediante elementos veraces y otros ejemplos.<sup>14</sup>

### *La razón de la mentira*

---

<sup>13</sup> Gerardo Martínez Cristerna, *Los hombres y el problema de la mentira. Reconsideraciones de los hechizos y las máscaras de Occidente*, México, Hombre y Mundo, 2006, pp. 25-26.

<sup>14</sup> Maria Bettetini, *Op. cit.*, pp. 33-34.

Sin embargo, no se debe olvidar que existe una razón inicial por la cual se miente, y ésta consiste en que es provechosa para el que miente. Detrás de toda mentira está la voluntad de un hombre que busca una finalidad, por lo regular obedece al egoísmo del ser humano. La mentira es un acto receloso con el que el hombre se aparta de los demás. Y, siguiendo esta misma línea, mentir forma parte del ocultamiento del “yo” íntimo. Claro está, las mentiras deben encarnar lo mejor posible la apariencia de verdad, y así dar comienzo a la cadena de enmascaramientos, donde la primera mentira es sostenida por las nuevas. Aquel que miente teme que los demás sepan que ha sido viciado y la necesidad de aparentar que su integridad no ha sufrido menoscabo es el acicate que continúa la retahíla de engaños.

A través de las mentiras evitamos enfrentarnos a la profundidad de las complicaciones de nuestros actos, mentimos para preservar un interés personal, dirigido generalmente hacia algo que deseamos conservar por dolor o por nuevos intereses. La mentira abre también nuevos acontecimientos virtuales que despiertan la necesidad de seguir enmascarando. Máscaras sobre máscaras que difuminan las líneas que dibujan los acontecimientos, es por ello que algunas mentiras simulan verdades.<sup>15</sup>

Lo que hace la mentira es ocultar la realidad o lo real de un hecho. Pero observando con más cuidado se hace evidente el carácter dual de la mentira, pues así como oculta un hecho o suceso, crea otro. Este otro es falso, es la invención que se reinventará, aquella que crea

[...] un horizonte desde donde se experimenta el mundo, hechizado por la percepción de aquel que hemos dominado al mentirle anteriormente, que funciona como intermediario entre el engaño y la realidad. Este filtro por el cual todo aquel que ha sido engañado es el resultado de los intereses personales de aquel que miente, dominado y desplazado su propia condición. [...] La mentira será entonces la exposición de nuevos ocultamientos, superposiciones, enmascaramientos y ropajes que afectan al acontecimiento mismo y que diseñan un acontecimiento más.<sup>16</sup>

Después de todo, se miente al reemplazar la verdad del mundo del modo más eficaz, y la mentira está condenada a alcanzar la perfección imposible. Ninguna mentira reemplazará la

---

<sup>15</sup> Gerardo Martínez Cristerna, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 59.

realidad de forma fiel, pero lo que sí puede hacer es propagarse indefinidamente para preservar el engaño.

### *La pobreza del engañado*

En este punto se puede comenzar declarando —y parafraseando a Platón— que se logra engañar a las personas, porque éstas son pobres de criterio, de objetividad, y evidencian falta de fuerza espiritual y de temperamento. “La mentira designa la ignorancia de quien es engañado”.<sup>17</sup> Aunque es importante el grado de eficacia con que la mentira es ejecutada, no se puede negar que la víctima del engaño lo es porque carece de conocimiento y experiencia en la vida y en el mundo. En otras palabras, porque su horizonte de la realidad es estrecho y, fácilmente, manipulable.

No obstante, también existe en los seres humanos la enorme necesidad de creer en algo. La realidad es muy desconcertante y las personas requieren de un saber seguro, el poseer la certeza de un porqué para que sus vidas sean menos acuciantes. En tal situación hombres y mujeres son seres frágiles que se alivian y conforman con todo aquello que les dé seguridad y confianza. “Los hombres son tan simples, y se sujetan en tanto grado a la necesidad, que el que engaña con arte, halla siempre gentes que se dejan engañar”.<sup>18</sup> Así es la naturaleza humana: en conformarse con las apariencias, con tal de que ahuyenten los fantasmas de la incertidumbre, la inseguridad y el temor.

Finalmente, es la comunión de todos estos elementos lo que permite que la mentira exista y triunfe.

---

<sup>17</sup> Adolfo León Gómez, *Brece tratado de la mentira*, Cali, Universidad del Valle, 2003, p. 101.

<sup>18</sup> Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, México, Concepto, 1987, p. 81.

### *Consecuencias de la mentira*

Por otro lado, aquel que miente se aparta del resto de los hombres, porque hace el acto desde su individualidad. “La mentira testimonia la soledad de un yo al que no le importan los demás. El sujeto que miente lo hace desde su egoísmo y, en ese sentido, se encuentra solo. No nos debe sorprender que en los procesos fraudulentos sea común que los hombres que engañan se traicionen entre ellos”.<sup>19</sup> En este tipo de mentiras, para alcanzar su fin, lo mejor es involucrar al número de personas estrictamente necesario, pero dadas las relaciones de su vínculo, la desconfianza y el recelo impiden la plena unión de los hombres. Es cierto que pueden estar coludidos por una mentira, pero como es de esperarse cada uno de ellos teme ser engañado por los otros.

Asimismo, las mentiras provocan más mentiras por la necesidad de conservarse tanto del mentiroso, como de la mentira misma. Quien miente tiene que prolongar sus ilusiones por tiempo indefinido, con tal de no ser descubierto, y la mentira, en vista de que es imperfecta, necesita de otras mentiras para mantenerse. Así queda claro que “la mentira no es un hecho solitario e imperecedero; mentimos, pero no sólo queda ahí, el mundo sigue su curso con algo que va cargando en su interior, pues ahí —en el mundo— por aquel que lo hizo, desde donde se desarrolla, se transforma, se expande y crece, creando nuevas y peores mentiras que intentan ocultar las primeras”.<sup>20</sup> La mentira se ensancha y sus secuelas cobran apariencia de realidad, o, mejor dicho, los engaños se vuelven realidad para aquellos a los que se les miente. “La mentira no es algo acabado porque sus consecuencias se extienden, y esas consecuencias no pueden

---

<sup>19</sup> Gerardo Martínez Cristerna, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 10.

percibirse porque rebasan al acto de mentir”.<sup>21</sup> Después de todo, se trata de una de las consecuencias últimas, cuando el engaño se prolonga de manera indefinida: para que la mentira forme parte de la vida de las personas sin que lo sepan.

En un lugar como México, donde la mentira es tan socorrida como medio para relacionarse con el otro, es donde el fraude gobierna. Y, por supuesto, son las personas las perjudicadas.

El egoísmo de la mentira afecta la armonía entre los hombres que confían en los demás. Esto obliga a los que se han sentido engañados y a los que mienten a separarse en islotes. La mentira plantea la soledad de los hombres obligándoles a dejar de confiar. La mentira realiza rupturas, despliega la verdad de las cosas para convertirla en algo inaccesible e infructífero. La mentira instaura formas de vivir en el mundo y obliga a pensar que las cosas sólo son así.<sup>22</sup>

En un mundo donde el engaño tiene tal poder, cualquier empeño por alcanzar alguna verdad, es frustrada.

En los hombres alcanza su punto culminante este arte del fingir; aquí está el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, la murmuración, la farsa, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo, en una palabra el revoloteo incesante de la llamada vanidad es hasta tal punto regla y ley, que apenas hay nada tan inconcebible como el hecho de que haya podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad, sino que se contenta en recibir estímulos, como jugarse a tantear el dorso de las cosas.<sup>23</sup>

Engaño, irrealdad, ilusorio, falso, invención, simulación, enmascarar... todo esto es la orquesta de recursos con los que el hombre se desenvuelve en el mundo y lo que el mundo le ofrece al hombre a su vez. Desde este punto de vista podría pensarse que la suma de las consecuencias de la mentira es hundir al ser humano en un cenagoso pantano de miseria y

---

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 34.

<sup>23</sup> Friedrich Nietzsche y Hans Vaihinger, *Sobre la mentira*, Madrid, Tecnos, 2007, pp. 18-19.

soledad. Pero la mentira, no hay que olvidarlo, es una invención de los seres humanos y no necesariamente lleva a desenlaces terribles.

Se puede decir que para Nietzsche se miente a partir de la voluntad de conservación, por medio del intelecto y de la conciencia de sí mismo, el hombre descubre lo provechoso que es fingir y engañar en determinadas circunstancias. Como es de esperarse una de las consecuencias de tal exceso en el ejercicio de la mentira es que la búsqueda de la verdad se vuelve un acto interesado, porque está bajo la subordinación de algún provecho; ya no se busca como un quehacer puro y desinteresado que sea el soporte ético que dé equilibrio a la existencia de las personas. Por esta razón el hombre vive sumergido en ilusiones, conformándose en la apariencia de las cosas, pues está en su naturaleza contentarse con las primeras impresiones que recibe, y así, como en un sueño, no tienen la necesidad de saber si las imágenes que ve son verdaderas o falsas.

## MENTIRA POLÍTICA

### *El rostro del poder*

Para entender la génesis de la mentira política primero es necesario hacer un repaso sucinto de la naturaleza del poder. Éste surge donde los hombres se reúnen para organizarse, cuando el grupo delega al jefe, a aquel que encarna la autoridad, pues el poder necesita tener un

rostro humano. La invención del poder consiste en la concesión del mando y facultades: el gobernante es creado por los otros, quien, a su vez, ejerce el poder sobre sus creadores. Hay en los seres humanos la necesidad de que un semejante suyo tenga la fuerza capaz de conservar juntos a todos. Como lo señala Federico Campbell en su libro *La invención del poder*,<sup>24</sup> éste es una construcción humana antiquísima; existe desde mucho tiempo antes de que se escribiera cualquier constitución o se promulgara ley alguna. Asimismo, necesita que los hombres se mantengan unidos, pues tan pronto ellos se dispersan el poder desaparece.

El poder no es estático, es una práctica, y sólo puede existir por medio de su aplicación. Y hablar de la aplicación del poder es hablar de un modo sofisticado de la aplicación de la violencia. Para afinar esta idea, Campbell cita en su libro lo siguiente de la obra *Política y delito* de Hans Magnus:

El acto político original coincide, si damos crédito a Freud, con el crimen original. Entre asesinato y política existe una dependencia antigua, estrecha y oscura. Dicha dependencia se halla en los cimientos de todo poder, hasta ahora: ejerce el poder quien puede dar muerte a los súbditos. El gobernante es el *sobreviviente*.<sup>25</sup>

Esto quiere decir que las violaciones a los derechos humanos, aún en pleno siglo XXI, no son accidentes, forman parte consustancial de la estructura misma del Estado, como lo asegura Sara Sefchovich. Sin embargo, los crímenes del poder oficial se ocultan, no se puede permitir que se conozcan las vejaciones de las que es autor. Es entonces cuando se pone en marcha la maquinaria encubridora, de la cual algunos engranes son la tergiversación, minimizar la importancia del conflicto o desconocerlo por completo. “El poder opaco, no transparente, ha dejado y va dejando en nuestras sociedades [...] una estela de misterios políticos y criminales.

---

<sup>24</sup> Federico Campbell, *La invención del poder*, México, Aguilar, 1994.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 31.

Los gobernantes parecen hacerlo todo en secreto”.<sup>26</sup> Aquel que ejerce el poder es un ser misterioso, sobre él recaen todo tipo de sospechas, sin que nada se puede asegurar.

Todo esto consiste en la base más elemental del poder que continúa vigente.

### *Palabra y poder*

Para la socióloga Sara Sefchovich el mundo comienza por la palabra. Parafraseando a Néstor Braunstein afirma que la realidad es una construcción humana que se configura por medio de los discursos que sobre ella se vierten; de modo que diciéndolos antes a la gente es como se crean las posibles condiciones para percibir la realidad misma.<sup>27</sup> Si la palabra se maneja de forma determinada se puede volver un poderoso medio para manipular los hechos. Para Sefchovich, en la cultura mexicana, quien más habla tiene más poder, pues sólo así justifica su continua presencia en los medios públicos y, sobre todo, porque la palabra, ya sea oral o escrita, goza de prestigio y autoridad, sin importar que el tema del discurso no merezca tan extensa oratoria.

Por ejemplo, en México jamás se han ejercido las máximas que conforman el sistema del modelo político de la democracia, tales como la transparencia, la igualdad, el respeto a los derechos humanos, al medio ambiente, la diversidad y la libre expresión; nunca han sido aplicadas en rigor y la democracia no ha permeado la cultura civil de forma eficaz y determinante. Lo anterior se debe a que la sociedad es un campo de conflicto y en el enfrentamiento de discursos aquellas máximas se vuelven conceptos vacíos, estrategias manipulables.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>27</sup> Sara Sefchovich, *País de mentiras*, México, Océano, 2008, p. 303.

La mentira ha servido en México “como estrategia de legitimación para poder usar el discurso de la responsabilidad y del compromiso sin que realmente se asumiera ni la responsabilidad ni el compromiso”.<sup>28</sup> Se trata de tener el poder a toda costa, pues jamás ha sido un medio, es el fin por alcanzar. Por esto mismo “los discursos sobre los conflictos sociales no solamente están ahí para hacer conocer, explicar y legitimar, sino también para confundir, oscurecer, tergiversar, ocultar, engañar, simular”.<sup>29</sup> Las mentiras políticas que forman parte inherente en los discursos públicos crean acontecimientos falsos, que tienen consecuencias en el ámbito social.

El afán por obtener el poder se ha vuelto en la búsqueda del absoluto. Se trata del poder por el poder mismo. Esto le confiere una dimensión que lo aparta de toda ética; ahora el poder tiene su propia ética. Campbell aborda este aspecto citando a Herrendorf:

“Ha arribado a la posibilidad de la autojustificación; es decir, que está en situación de consumir arbitrariedades sin avergonzarse ante los gobernados justamente porque el poder ha conquistado una jerarquía propia, una dinámica propia y una fisiología propia”, dice Daniel Herrendorf. “Se ha independizado, digamos, de la democracia y anda por el mundo tallando su propia anatomía con prescindencia de los valores políticos que el constitucionalismo social distribuyó con generosidad.”<sup>30</sup>

La mentira forma parte de la identidad y del cuerpo del poder, y el poder se vale de la mentira como cualquier persona de su brazo.

### *Política y mentira*

Resulta interesante que en la concepción platónica de la política no sólo se reconoce, sino también valida que los gobernantes mientan. Incluso les da la exclusividad de mentir. Uno de los

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>30</sup> Federico Campbell, *Op. cit.*, p. 17.

motivos por los que tenían este permiso era para educar e inculcar valores a los jóvenes. Entonces, la mentira en efecto le es “útil a los hombres. Les será lícito faltar a la verdad sólo a los que gobiernan la ciudad, autorizados para hacerlo con respecto a sus enemigos y conciudadanos. Nadie más puede hacerlo”.<sup>31</sup> No cabe duda que el Estado, o cualquier forma de poder, ha hecho de la mentira uno de sus rostros.

Continuando en la misma línea, se puede afirmar que se miente para establecer un vínculo de poder, para poseer la opinión y la consciencia del otro, pues “dominar el pensamiento de alguien es impedir que éste pueda ponerse a pensar por sí mismo”.<sup>32</sup> Aquí la finalidad de la mentira es muy clara, y no hay mejor ejemplo que los discursos políticos.

Cuando la intención de mentir es dominar la voluntad del otro, se busca apoderarse de los pensamientos y destruir el criterio del prójimo. Este es el caso en que la mentira tiene el cariz más abyecto, y encuentra cobijo en la idea central que Maquiavelo expone en *El Príncipe*: la de conservar el principado (el poder) sin importar los medios. Esa es la idea que se muestra como la premisa que ocupa cada una de las páginas de su ensayo. Este pensador italiano fue un agudo observador de su tiempo y en su obra más famosa hace una disección meticulosa sobre el ejercicio de gobernar. Y ante la pregunta de si se puede ejercer el poder en armonía con los principios éticos, afirmó que no. “Maquiavelo revolucionó la filosofía política occidental cuando [...] respondió que si éste [el príncipe católico] intentaba gobernar en rigurosa concordancia con los principios de la religión, se condenaba al fracaso, pues el poder antes que una moral es una praxis, un arte que exige continuas transformaciones con el engaño y la mentira para ser exitoso”.<sup>33</sup> La falsedad y el ocultamiento son partes del engranaje subterráneo de la política, del

---

<sup>31</sup> Adolfo León Gómez, *Op. cit.*, p. 102.

<sup>32</sup> Gerardo Martínez Cristerna, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>33</sup> Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Punto de Lectura, 2002, p. 399.

ejercicio del poder. La aplicación de la mentira consiste en “instaurar un ejercicio de poder sobre aquellos que se les miente. El mentiroso desea que se le crea en lo que dice y hará todo lo que esté en sus manos para lograrlo. Afecta directamente al plano original en el que nos encontramos en la realidad y que estamos orillados a seguir interpretando”.<sup>34</sup> En esto consiste la mentira política, en hacer de la realidad y los hechos una selva intrincada e indiscernible, un laberinto donde se pierde aquel que busca lo verdadero.

Por supuesto, sobre las mentiras políticas recaen funciones de las que se beneficia el sistema político corrupto para su sustentación. Desde los círculos del poder, la mentira se ejerce sin que se interpongan implicaciones éticas, se trata de un ejercicio tan natural al grado que en México se conoce la mentira anticipada con el nombre de “falsa promesa”, y es un recurso tradicional de los candidatos para alcanzar tal puesto. El poder tiene su propio sistema de valores. Para quienes forman parte de la mentira política, está plenamente justificada y no existe el arrepentimiento. Sara Sefchovich es tajante al decir cuál es la utilidad de la mentira política:

El proceso democratizador nos obligó a considerar todo el paquete que lo constituye: la transparencia, la igualdad, el respeto a los derechos humanos, al medio ambiente, a la diversidad y a la libre expresión, y dado que la nuestra es una cultura en la que nada de eso existe, pues nos obligó a la franca mentira. Fue entonces y fue allí cuando ella se volvió necesaria e inevitable, con el fin de pretender que ese cambio que tanto nos anunciaron y que tanto habíamos deseado realmente había llegado.<sup>35</sup>

La naturaleza de la mentira, cuando está tomada de la mano del poder, es basta e intrincada. Descubrir su impacto en los seres humanos sería mostrar lo peor de lo que son capaces las personas. La mentira abyecta contribuye a la putrefacción del espíritu. Considero que la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada muestra la mentira desde este ángulo. En esta obra, la mentira se representa aplicada desde la vida cotidiana hasta la

---

<sup>34</sup> Gerardo Martínez Cristerna, *Op., cit.*, pp. 23-24.

<sup>35</sup> Sara Sefchovich, *Op. cit.*, p. 17.

cultura política. Con motivo de la publicación de la obra, Sada declaró en una entrevista: “A lo largo de la historia de México adoramos la mentira y la verdad nos incomoda siempre, es demasiado frontal y tajante; entonces el Gobierno ha sabido aprovechar el asunto de la mentira. [...] La mentira es un artefacto de la vida social”.<sup>36</sup> Al parecer, la razón por la que al autor le interesa el tema de la mentira, no es tanto porque sea un instrumento del gobierno para lograr sus fines, sino porque de ella se valen todas las personas.

Pero tampoco hay que olvidar que mentir es crear, y esta otra cara de la mentira está exenta de maldad. La creación literaria consiste en la búsqueda de la expresión estética eficaz. Las creaciones artísticas echan mano de la mentira porque la requieren, forma parte esencial de su naturaleza. En el siguiente capítulo se explica cómo la literatura emplea la mentira.

## CAPÍTULO II

### LA MENTIRA LITERARIA

#### *Verdad, verosimilitud y eficacia*

Friedrich Nietzsche dijo: “El arte y nada más que el arte, tenemos al arte para no morir de la verdad”. Y esa verdad capaz de matar a los seres humanos es la vida misma en la que están

---

<sup>36</sup> Daniel Sada, en entrevista con Víctor M. Navarro, “Daniel Sada, Parece mentira”, *El Ángel* (supl. de *Reforma*), 4 de julio de 1999, pp. 1-2.

inmersos, la vorágine de la realidad. Hay en hombres y mujeres la necesidad de otra vida, de una mejor y más plena que ésta. Ya desde la niñez esta apetencia busca ser saciada de una u otra forma; pero ahora de lo que se trata es de reconocer que esa sed está implícita en la condición humana y el único modo de aplacarla es mediante la ficción, el hechizo transitorio de tener otra vida.

Existe en los seres humanos un deseo de creer como ciertos y verídicos los engaños de las ilusiones, esto debido a que porque en esos momentos, cuando la inteligencia no opera, se olvida la lógica y se logra el hechizo de la mentira de la ficción. “El hombre mismo tiene una invencible inclinación a dejarse engañar y está como hechizado por la felicidad cuando el rapsoda le narra cuentos épicos como si fuesen verdades, o cuando en una obra de teatro el cómico haciendo el papel de rey, actúa más regiamente como un rey en la realidad”.<sup>37</sup> Después de todo, un ser humano no es sólo el resultado de todo el bagaje de su vida, sino también de lo que sueña y quiere creer.

La vida es abrumadora porque no se entiende, el ser humano es efímero como un instante en el mundo y contra esta verdad existen empeños por poner la vida al alcance de las personas pero sin negar su misterio. Este empeño es el arte novelesco. Una novela retrata la existencia de los seres humanos, pero finalmente “no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo”.<sup>38</sup> Por su parte, Nietzsche también dice: “Ningún artista tolera lo real”. Albert Camus le da la razón, pero agrega que ningún artista pasa sin lo real. “La creación es exigencia de unidad y rechazo del mundo a causa de lo que le falta y no de lo que, a veces, es”.<sup>39</sup> El principal estímulo por crear es el afán de corregir.

---

<sup>37</sup> Friedrich Nietzsche y Hans Vaihinger, *Op. cit.*, p. 35.

<sup>38</sup> Mario Vargas Llosa, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>39</sup> Albert Camus, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza editorial, 2001, p. 295.

De hecho, el que la realidad sea el detonante de la ficción es uno de los rasgos principales y primigenios de la literatura. No cabe duda que la realidad es una desmesura informe e indiscernible donde el ser humano está condenado a vivir. En *El hombre rebelde*, Albert Camus le reprocha a la vida no tener ni estilo ni unidad. “No es más que un movimiento que corre en pos de un forma sin dar nunca con ella”,<sup>40</sup> dice. Por el contrario la novela tiene esa *forma* que le permite ser más asequible para el lector. Al respecto Mario Vargas Llosa afirma:

Las novelas tienen principio y fin y, aun en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. Este orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida, encapsulándola en trama de palabras que la reducen de escala y la ponen al alcance del lector. Éste puede, así, juzgarla, entenderla, y, sobre todo, vivirla con una impunidad que la vida verdadera no consiente.<sup>41</sup>

La novela es la representación que deviene en la reivindicación más obstinada, como dijo Albert Camus. Pero existen obras fantásticas que recrean mundos donde son posibles acontecimientos que en el nuestro son inconcebibles, en donde el arte lleva a cabo creaciones que se creían inimaginables hasta que se conocen. La eficacia de una obra de ficción, sin importar la anécdota que cuente, es que sea verosímil. Tan pronto se comienza a leer un cuento o una novela, el lector hace un pacto tácito con el texto, que consiste en que el lector mismo esté dispuesto a creer todo lo narrado, como si se entregara a un sueño, siempre y cuando el texto sostenga la ilusión de que las maravillas narradas parezcan ciertas. “Finalmente, en arte, la idea de la voluntaria suspensión de la incredulidad implica que existe un valor en aceptar como verdadero lo que es dudoso, o aunque se sabe que es falso; el valor estriba en aprender algo que es bello o instructivo”.<sup>42</sup> Las ficciones tienen que estar escritas de tal forma en que sea creíble la

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>41</sup> Mario Vargas Llosa, *Op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>42</sup> Morroe Berger, *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*, México, FCE, p. 387.

representación de determinada realidad. La verosimilitud es una de las reglas más importantes que implica el quehacer literario. Para que un cuento o una novela, en efecto, tengan una estatura literaria deben ser verosímiles, pero antes de continuar es necesario saber en qué consiste esto.

El escritor español Álvaro Pombo aborda el tema en su discurso de aceptación para formar parte de la Real Academia de la Lengua Española, y que se llama precisamente *Verosimilitud y verdad*, donde explica qué es la verosimilitud y la verdad para luego diferenciarlas. Para comenzar, tal y como lo hace Pombo, hay que partir de lo más elemental: las definiciones del *Diccionario de Autoridades*. Ahí la verdad se define como ‘aquella máxima o proposición en que todos conviven y nadie puede negar racionalmente por fundarse en principios naturales conocidos’; asimismo, ‘verdad se toma por conformidad de una cosa con la razón, de tal suerte que convence y persuade en su creencia como cierta e infable’; y finalmente ‘verdad significa la realidad o existencia cierta de las cosas. Todas estas acepciones nos sitúan en el ámbito del lenguaje común que todos entendemos’. La verdad tiene la capacidad de legitimar algo como cierto, porque lo integra a la realidad.

Por el contrario, la verosimilitud se define como ‘la apariencia de verdad en las cosas aunque en realidad no la tenga, aquello que tenga apariencia de verdadero’. Se trata de aparentar, de simular la verdad, por esto mismo ‘la verosimilitud ha tenido siempre un carácter indicador, aunque nunca definitivo, a la hora de explicar una cosa. Este concepto de verosimilitud aparece en la tradición por contraste con un concepto muy preciso de verdad, el de la verdad como adecuación entre el entendimiento y las cosas’. Así, mientras la verdad *es lo que es*, la verosimilitud *es lo que aparenta ser*.

Se podría pensar que entre verdad y verosimilitud hay una relación tensa que desde siempre ha existido. Y al parecer para Michelle Foucault así es cuando escribe: “En el fondo hay

una gran oposición entre el retórico y el filósofo. El desprecio que el filósofo, el hombre de la verdad y el saber, siempre tuvo por quien no pasaba de ser un orador. El retórico es el hombre del discurso, de la opinión, aquel que procura efectos, conseguir la victoria”.<sup>43</sup> Sin embargo, tanto la verdad como la verosimilitud, después de todo, se ocupan de cuestiones por entero diferentes. Al respecto, Álvaro Pombo afirma: “Realidad e irrealidad, correspondiendo la realidad a la verdad y al pensamiento discursivo, mientras que la irrealidad corresponde a la verosimilitud y al pensamiento narrativo”<sup>44</sup>. Entonces, tanto la verdad como la verosimilitud están insertados en sus particulares discursos, uno el de lo auténtico y otro, el de lo ilusorio. La verosimilitud jamás ocupará el lugar de la verdad en el pensamiento discursivo, el de la razón, porque está condicionada a ser reconocida como un elemento de la ficción.

Lo único que la verdad y la verosimilitud comparten es la “objetividad en la mente que los piensa, y esa objetividad les proporciona una apariencia de realidad, una presencialidad mental”,<sup>45</sup> en palabras de Pombo. Y gracias a esto las obras literarias persuaden, logran el hechizo de hacer creer al lector que asiste a una realidad autónoma que parece se va definiendo a sí misma conforme va leyéndose.

Lo importante es que haya “una voz que habla y narra lo que, *para ella*, ha ocurrido. Entrar en la lectura es incluir en el pacto, entre el lector y el autor, la creencia de que los acontecimientos referidos por la voz narrativa pertenecen efectivamente al pasado de esta voz”.<sup>46</sup> Asimismo, los narradores deben de tener un temperamento propio y un lenguaje particular, esto permite que la obra tenga los matices necesarios que la enriquecen.

---

<sup>43</sup> Álvaro Pombo, *Verosimilitud y verdad*, disponible en: [www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nst\(VoAnexos\)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/\\$FILE/pombo.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nst(VoAnexos)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/$FILE/pombo.htm), [consultado el 15 de noviembre de 2012].

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Tomo III*, México, Siglo XXI, 1996, p. 914.

Ahora, si el narrador es la voz que cuenta, el estilo es la identidad que lo vuelve único. En una obra literaria la selección y organización del lenguaje es fundamental para alcanzar la persuasión. No se debe olvidar que lo que cuentan las novelas son invenciones, pero es por medio de la gracia y el vigor con que son narradas como se logra suplantar la vida. Incluso el poder del estilo eficaz va más allá. Gracias a este ingrediente no sólo es posible que el lector crea ciertos los hechos escritos en la narración, sino también es determinante para la trascendencia con que la ficción puede llegar a subyugar al lector más que su propia vida.

Ya sea real o fantástica, o de cualquier otro género, en una narración, lo crucial es que el estilo convenza al lector de presenciar un mundo soberano, autónomo y que parezca regirse bajo sus propias reglas. Es por medio del estilo que “nos abrumba la certidumbre de que sólo contada con esas palabras, ese talante y ese ritmo, esas historias resultan creíbles, verosímiles, fascinantes, conmovedoras; que, separadas de ellas, en cambio, no hubieran podido hechizarnos como lo hacen, porque esas historias *son* las palabras que las cuentan”.<sup>47</sup> La realidad comienza por la palabra —como se ha dicho con anterioridad—, el poder del lenguaje consiste en que continuamente reconstruye la realidad. Y si por medio del lenguaje el mundo es configurado una y otra vez, no cabe duda que es en complicidad con la imaginación, una de las cualidades del lenguaje es también crear mundos ficticios.

Si la comunión de los elementos que componen lo literario es armoniosa, la obra en cuestión posee una dimensión de autoridad que la coloca a la misma altura que la historia. No cabe duda que “la historia es cuasi ficción porque la cuasi presencia de los acontecimientos colocados *ante los ojos* del lector por un relato animado suple, gracias a su intuitividad y a su

---

<sup>47</sup> Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 47.

viveza, el carácter evasivo de la dimensión pasada, que las paradojas que la representación ilustran”.<sup>48</sup> Es gracias a la viveza con que se narra por lo que la ficción logra este efecto.

Pero la historia y la ficción son muy distintas; el ser humano requiere de ambas para saciar necesidades diferentes. No obstante, y aunque parezca innecesario, conviene hacer la comparación entre la historia y la ficción para entenderlas mejor. Y se puede comenzar diciendo que a diferencia del historiador, quien pretende dar un registro fiel y verdadero de los hechos, el escritor de ficciones tiene licencias que permiten que su labor sea más libre, aunque no por esto más fácil. Entre el historiador y el escritor de ficciones hay una brecha que comienza con las intenciones de cada uno al abordar su trabajo.

Cabe mencionar que para Álvaro Pombo

hay para el novelista, como para el poeta, una exigencia de claridad y de verdad. Pero se rige por criterios distintos de los criterios que, para entendernos, llamaré *científicos*, por los que se rige la historia. Cervantes tuvo el acierto de fijar, en las dos primeras líneas de *El Quijote*, el campo de lo imaginario, el campo de lo ficticio, y lo hizo, precisamente, contraponiéndolo con toda claridad a lo histórico-geográfico: al decir Cervantes que se propone contarnos una historia que sucede “en un lugar de la Mancha” y añadir “de cuyo nombre no quiero acordarme”, sitúa su narración (que contiene muchos elementos geográfico-históricos verificables) deliberadamente en el terreno de la ficción. Cervantes sabe que es un ficcionalizador, un fabulador, y que, por muy históricos que sean sus personajes y lugares, todos quedan afectados por la ficción de pertenecer a un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse. He aquí una frase que un historiador no puede pronunciar sin dejar de serlo: no quiero acordarme del lugar donde sucede lo que voy a contarles. A diferencia el novelista, que puede hacer la nolición, del no querer acordarse, un rasgo estilístico absoluto, el historiador tiene que querer acordarse para que su historia sea válida. Siendo esto así, advertimos de inmediato que entre la historia y la novela hay, por definición, un hiato desmesurado.<sup>49</sup>

En un libro de historia los acontecimientos referidos terminan cuando acaba el texto, pero el devenir histórico jamás se detiene y la historia se puede escribir y reescribir tanto como dure la humanidad sin dar nunca con la versión definitiva. Por el contrario, una obra novelística puede

---

<sup>48</sup> Paul Ricoeur, *Op. cit.*, p. 914.

<sup>49</sup> Álvaro Pombo, *Op. cit.*

tener ambigüedades e inexactitudes sin que hagan mella en el resultado final, porque jamás ha pretendido ser *esa* versión definitiva.

Queda claro que la novela es una representación que mediante recursos ilusorios (orden, unidad y estilo) alcanza la persuasión, fin al que todo engaño aspira. Una novela es básicamente una mentira. Pero ¿qué poder misterioso tiene la literatura para que, a pesar de que su cuerpo esté constituido por una miscelánea de engaños, sea capaz de suscitar tanto revuelo en el espíritu? La respuesta es que, paradójicamente, las mentiras de la ficción rezuman las verdades humanas que sólo se pueden transmitir por medio de la palabra vuelta arte. Las creaciones literarias son amorales y se sirven de las verdades y las mentiras como parámetros estéticos; novelas, cuentos y poemas persuaden, no convencen. La literatura es un medio de expresión para acercarse al *otro*, pero no se debe olvidar que su principal fin es producir experiencia estética, misma que siempre es reveladora.

Los hombres no sólo viven de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia. La ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar.<sup>50</sup>

Ninguna novela debe leerse como si fuese un documento oficial, porque su contenido no está reconocido ni legitimado como verdad. Una novela es una mezcla de conocimiento empírico del autor y de lo que imagina; es decir, no es necesario partir de la investigación para que la obra exista. Asimismo, no sólo da cuenta de los hechos portentosos que narra, sino también de las futilidades de la vida común, aquellas que son inasibles para la Historia y donde se aprecia el drama humano.

---

<sup>50</sup> Mario Vargas Llosa, *La verdad de las... Op. cit.*, p. 32.

## DISCURSO LITERARIO Y DEMAGÓGICO

Para Ricardo Piglia, el Estado se disputa con la literatura el monopolio de la mentira que se cuenta a las personas. Él dice que hay dos historias: la de las autoridades estatales que sirven para ocultar los crímenes políticos y falsean los empeños por esclarecer los acontecimientos; y la de las obras de ficción, donde la mentira es un quehacer estético, que reinventa la realidad por medio de la imaginación. Ricardo Piglia dice que

a diferencia de lo que se puede pensar, la relación entre literatura —entre novela, escritura ficcional— y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, es el tipo de historias que el Estado cuenta y dice.<sup>51</sup>

La mentira del Estado reemplaza a la verdad en un acto de violencia simbólica, en cambio, en literatura, el vínculo verdad-mentira contribuye a la creación. Las novelas realistas que retratan algún acontecimiento histórico no niegan la realidad en lo absoluto, son incluso su confirmación ficcionalizada.

Las ficciones, como bien sabía don Quijote, proporcionan su identidad a una sociedad, pero no pueden ser unas ficciones cualesquiera: tienen que responder a una realidad compartida que la sociedad forma a partir de una miríada de acontecimientos, una realidad enraizada en un tiempo real y un lugar determinados y que resulta, sin embargo, fluida y cambiante. No pueden ser invenciones ficticias, en el sentido de falsificaciones o tergiversaciones; tienen que ser ficciones inventadas, resultado del descubrimiento de verdades históricas que pueden otorgar realidad al mundo por medio de las palabras.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Ricardo Piglia, “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, *Revista Casa de las Américas*, núm. 222, enero-marzo de 2001, p. 15.

<sup>52</sup> Alberto Manguel, *La ciudad de las palabras*, Oaxaca, Almadía, 2010, p. 163.

Todo gobierno intolerante o autoridad manipuladora teme a las historias que se cuentan las personas en los resquicios de libertad. La literatura muestra lo mezquino de la existencia de los seres humanos sin sobajarlos, al mismo tiempo que estimula su imaginación y deseo de vivir en un mundo tan pleno como el que viven cuando leen una novela. El afán de someter estas historias es tan antiguo como la misma literatura. Como ejemplo asombroso cabe mencionar el que da Alberto Manguel:

Al parecer, Platón (el Platón de Sócrates) piensa que la realidad creada por las palabras es nociva porque no es la realidad deseable, y que las creaciones imaginativas, al presentar una imagen muy poco lisonjera de quiénes somos y de quiénes son los dioses, no deben estar presentes en una ciudad-estado cuyas historias deberían ser todas sublimes y aleccionadoras: ficción sí, pero una ficción moralizadora.<sup>53</sup>

El discurso del poder se apoya en el dogma, es decir, de una verdad legitimada como absoluta, en una definición estática y restrictiva que no admite discusión. El dogma reduce al lenguaje a su función más elemental: comunicar, nada más. Se trata de normar la palabra y los modos de expresión, que traen como consecuencia el sometimiento del lenguaje, su prisión, donde las construcciones verbales no cobran ni otros significados ni otros matices. Por el contrario, en la literatura, el lenguaje tiene posibilidades ilimitadas.

El poeta, el oráculo, sólo puede trabajar con una lengua compartida, pero tan profundamente elaborada que, en el mejor de los casos, a sus lectores les parece “oscura”, ya que se resiste a una clarificación sumaria. Las palabras del poeta son siempre las nuestras, pero están poseídas de un sentido que debe escapar siempre a la explicación esquemática. Ésa es la gran riqueza y la dificultad de la literatura: que no es dogma. Expone hechos, pero no da respuestas concluyentes, no afirma postulados absolutos, no exige suposiciones indiscutibles, no ofrece identidades que etiquetan.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 39.

Por medio de la prestidigitación verbal del arte literario, los relatos no dicen de forma directa, poseen un carácter elusivo y sugerente.

Algunas obras de ficción perduran porque están escritas en una lengua privada, que sólo les pertenece a ellas, que está fuera de contexto y que siempre es atemporal; otras porque sus historias y sus personajes son inolvidables al representar con fervor una historia, dejando al descubierto una verdad de la condición humana. Las novelas logradas son inabarcables, por mucho que se releen no dejan de asombrar. En ellas resulta en vano el efecto corrosivo del tiempo, porque la lectura de cada nueva generación las revigoriza.

Por otro lado, cabe decir que el Estado crea unas ficciones a través de un discurso restrictivo, donde narra desde un presente impersonal que dificulta la posibilidad de que surja de otro lado alguna respuesta u opinión crítica. La finalidad de esto es crear un nuevo modo de gestionar los relatos que hay en una sociedad, para tener otra herramienta más eficaz de convencer y movilizar la opinión.

A este tipo de narración planificada desde las esferas del poder las ha llamado Christian Salmon “armas de distracción masiva”, en su libro *Storytelling*. Entre muchas otras cosas, Salmon habla en su obra sobre la importancia que han tenido los relatos en el desarrollo de las civilizaciones, y que la fabricación de historias para prefigurar modos de pensamiento y conducta es hoy una realidad. Asimismo, muestra la tensión que existe entre las ficciones del poder y las de la literatura del siguiente modo:

Los grandes relatos que jalonan la historia humana, desde Homero hasta Tolstoi y desde Sófocles hasta Shakespeare, contaban mitos universales y transmitían las lecciones de las generaciones pasadas, lecciones de sabiduría, fruto de la experiencia acumulada. El storytelling recorre el camino en sentido inverso: pega sobre la realidad unos relatos artificiales, bloquea los

intercambios, satura el espacio simbólico con series y *stories*. No cuentan la experiencia pasada, traza conductas, orienta el flujo de emociones, sincroniza su circulación.<sup>55</sup>

Como es de esperarse los relatos del storytelling surgen bajo la necesidad de convencer y controlar, es una nueva modulación del discurso del poder. Por el otro lado, la literatura es arte y como tal uno de sus principales atributos es que no necesita justificación alguna para ser, es un regalo que se hace entre los seres humanos.

La literatura es lo contrario al dogma. Un texto literario está constantemente abierto a otras lecturas, a otras interpretaciones, quizá porque la literatura, a diferencia de los dogmas, permite tanto la libertad de pensamiento como la libertad de expresión, y, como esos genes esenciales que nos dieron el poder de la imaginación, se reproduce a sí misma.<sup>56</sup>

Así, el arte literario “en vez de elevar a la historia en sí, la abate hasta igualarla con la ficción; forzando a su musa verídica a dar testimonios engañosos”,<sup>57</sup> como escribió José María Heredia. Además, el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio tampoco es criterio de verdad, como declara Juan José Saer.<sup>58</sup> Asimismo, cabe agregar que “la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata”.<sup>59</sup> Por esto es que las grandes obras de ficción, en vez de brindar un huidizo entrenamiento, ofrecen a través de su lectura una nueva experiencia. La literatura muestra el perfil opaco del mundo y la vida que sólo se puede expresar por medio

---

<sup>55</sup> Christian Salmon, *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Barcelona, Quinteto, 2010, p. 38.

<sup>56</sup> Alberto Manguel, *Op. cit.*, p. 192.

<sup>57</sup> José María Heredia, “Ensayo sobre la novela”, *Los novelistas como críticos. Tomo II*, Norma Klahn y Wilfrido Corral, comps., México, Del Norte-FCE, 1991, p. 613.

<sup>58</sup> Juan José Saer, “El concepto de ficción”, *Una literatura sin atributos*, México, Universidad Iberoamericana/ Artes de México, 1996, p. 10.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 12.

de narraciones dotadas de persuasión. La verdad es, finalmente, el preciado zumo que se ofrece disfrazado de su opuesto.

Por eso, no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizá de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse a ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola “a su manera”. La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso.<sup>60</sup>

Por mucho que se reflexione sobre el arte literario, no dejará de ser misterioso y extraño. Pero lo más asombroso es que, al parecer, son precisamente las mentiras literarias las que reivindican la memoria de los hombres y las mujeres olvidados, y que nos reconcilia —a cada uno de nosotros— con la Historia.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 15-16.

## SEGUNDA PARTE

“Nunca, en ninguna circunstancia, menospreciéis una obra de ficción tratando de convertirla en calco de la vida real;

lo que buscamos en la ficción no es la realidad, sino la

manifestación de la verdad”

Azar Nafisi, *Leer Lolita en Teherán*

## CAPÍTULO III

### HECHO HISTÓRICO NOVELADO

*La génesis de la obra*

Imaginemos un pueblo en el norte de México, justo el día de elecciones regionales. Como es de esperarse, en dirección a las casillas hay una aglomeración de personas. Formado en la fila de los votantes que quieren meter su papeleta en la urna se encuentra un muchacho veinteañero. De pronto, llega una camioneta de donde bajan unos hombres armados, con los rostros cubiertos, y se roban las urnas ante los ojos de los presentes, dejándolos en vilo.

Pues bien, aquel muchacho veinteañero es en realidad Daniel Sada y la experiencia de presenciar el robo de urnas permanece indeleble en su memoria, hasta que muchos años más tarde, ya en edad adulta, escribe *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), novela que trata sobre un fraude electoral y sus drásticas consecuencias. No obstante, la labor literaria de este autor ya había dado como fruto varios libros que los sitúa en un lugar destacado en el panorama de la literatura mexicana del siglo XX.

Daniel Sada (Mexicali, 1953-Ciudad de México, 2011) fue un autor al que encasillaron como uno de los “del norte” o “del desierto” junto a Élmer Mendoza, Rosina Conde, Luis Humberto Crosthwaite, Cristina Rivera Garza, David Toscana y Eduardo Antonio Parra entre otros. Pero Sada no cree en las etiquetas porque alejan a los lectores del carácter individual de las obras: “Que la literatura del desierto, que la literatura gay, que la literatura policial, que la literatura de la onda... en fin, esquematizaciones necesarias por motivos de estudio para hacer de didáctica la enseñanza de las tendencias literarias, que sin embargo, se resisten a la clasificación estricta”.<sup>61</sup> Por supuesto, toda obra con una poética y un estilo bien definidos que construyan una realidad propia e inconfundible, escapa a toda clasificación, como es el caso de la de nuestro autor.

---

<sup>61</sup> Daniel Sada, en entrevista con Miguel Ángel Quemain, “Amplitud de la palabra, entrevista con Daniel Sada”, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 98, 14 de diciembre, 1997, p. 1.

Hasta antes del siglo XXI la obra de Daniel Sada estaba conformada básicamente por el poemario *Los lugares* (1977), los libros de cuentos *Un rato* (1984), *Juguete de nadie y otras historias* (1985), *Tres historias* (1990) y *Registro de causantes* (1992); de las novelas figuran *Lampa vida* (1980), *Albedrío* (1989) y *Una de dos* (1994). Estas obras son de extensión mesurada, la más grande apenas rebasa las doscientas cuartillas. Pero, después de todo, son los libros que conforman el primer ciclo narrativo de la obra de Daniel Sada, en los que aborda la vida de los pueblos en los desiertos del norte de México, valiéndose de narrar los dramas que acontecen en las pequeñas comunidades, historias poco complicadas cuyo atractivo está más en la forma en que están escritos.

Pero es la cuarta novela del autor, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, lo que constituye el final y el encumbramiento del primer ciclo. Esta obra representa un cambio radical en lo que hasta ese momento había publicado Daniel Sada, porque es su novela más ambiciosa; es en donde el lenguaje se sostiene en un mayor número de páginas llevándolo a extremos que en ningún otro libro había logrado; es donde cristaliza su proyecto de crear una obra que albergara más de noventa personajes, al igual que las novelas del siglo XIX; es donde desarrolla otros temas como la violencia o el destino y, sobre todo, es donde la historia principal es sumamente portentosa en vista de que remite a un tema de trágica actualidad en la sociedad mexicana, como lo es el fraude electoral.

Sin embargo, ¿cómo repercutió en este escritor el haber visto el crimen electoral? Al parecer lo que Sada quiso fue volver al suceso, pero recreándolo por medio de la narración. Él mismo ha dicho: “Empecé con una experiencia muy concreta acerca de la elecciones, de una frustración que tuve como elector la primera vez que fui a votar en mi pueblo: se robaron las urnas, hubo un momento en que llegaron y se las robaron cuando me faltaban tres lugares para

llegar a la casilla. Esa es la experiencia central de la novela”.<sup>62</sup> Entonces, el germen de esta novela es una frustración experimentada por el autor al no haber podido ejercer su derecho a votar, de haber presenciado el robo de urnas como el punto álgido de la corrupción y el envilecimiento de todo un sistema político.

Daniel Sada asegura que la realidad es la fuente inagotable de la ficción. De la realidad parte todo, es el principal estímulo, es la desmesura de donde surge cualquier idea y demás pensamientos. La realidad es la generadora de arte por medio del artista, donde inevitablemente está inscrito, es el punto de arranque a la hora de abordar cualquier forma de expresión. “Pienso que la imaginación o la fantasía se desprenden de la realidad. No son estadios aislados de ella, es todo y abarca la fantasía, abstracción y las más impensadas ideas abstrusas de lo que sea, digamos que la premisa abarcadora toca la realidad y el conocimiento”<sup>63</sup>, en palabras del autor. De hecho, el que la realidad sea el detonante de la ficción es uno de los rasgos principales y primigenios de la literatura.

Daniel Sada asegura que en otros fraudes electorales a escala regional hubo acontecimientos que, en efecto, se narran en su novela: “Supe de pueblos donde se quemaron los votos, supe de manifestaciones y de muertos”.<sup>64</sup> Pero el autor no siguió el conflicto con el rigor de un historiador que da cuenta cabal de los hechos para alcanzar alguna certeza, sino como un creador que aprovechó un acontecimiento real para inventar una realidad aparte.

Pero quise imaginar al norte como un solo Estado, e inventar los nombres de los pueblos, porque quería deshacerme del escrúpulo del historiador, no quería que esto fuera como un documento del

---

<sup>62</sup> Daniel Sada, en entrevista con César Güemes, “*Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, una aventura del autor”, *La Jornada*, 23 de mayo de 1999, p. 25.

<sup>63</sup> Daniel Sada, en entrevista con Cynthia Palacios Goya, “El fraude electoral en la más reciente novela de Daniel Sada”, *El Universal*, 25 de mayo de 1999, p. 11.

<sup>64</sup> Daniel Sada, en entrevista con Héctor De Mauleón, “En un país como el nuestro, donde la historia se escribe con sangre, la violencia se ha convertido en un medio político: Daniel Sada”, *Crónica*, 25 de mayo de 1999, p. 13B.

tipo histórico. Quise investigar y reformar casos de fraudes electorales, pero no lo anoté puntualmente: preferí llevarlos al terreno de la ficción.<sup>65</sup>

Al ir por el lado de la ficción el derrotero es misterioso y la labor puede sufrir varias bifurcaciones. Razón por la cual el acto de crear suele ser revelador incluso para el creador mismo. Basta con decir que *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* fue concebida en un principio como un cuento; no obstante, el escrito evolucionó, se dilató a causa de que se generaban más historias que el autor tenía que escribir porque así se lo pedía la novela. Asimismo, otros aspectos que también forman parte de la obra, y que eran fundamentales para la elaboración de esa *otra* realidad, tenían que pasar por un proceso y el autor lo comenta de la siguiente manera:

Y es que lo que inicié hace cinco años con la escritura de un cuento sobre la frustración como elector, poco a poco se fue convirtiendo en una gigantesca novela no sólo por sus 600 páginas, sino por los afanes a los que aspiró: contar el norte del país en su geografía física, lingüística y emocional.<sup>66</sup>

En una obra literaria como la de Daniel Sada, la sensibilidad y el conocimiento del autor determinan todos los aspectos del texto. Al mismo tiempo que escribía *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, Sada tenía que hacer otras exploraciones, como la del lenguaje y la geografía inventada donde Remadrín, junto con otros poblados, villorrios y rancherías que aparecen a lo largo de la novela, constituyen una síntesis del norte de México, pero con el nombre de Capila.

En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* sucesos como el fraude electoral, manifestaciones populares, intervención militar y la repartición de cadáveres por parte de una

---

<sup>65</sup> *Ídem.*

<sup>66</sup> Daniel Sada, en entrevista con Jorge Luis Espinosa, "Mi literatura no va a contracorriente ni pretende más que el hecho narrativo: Daniel Sada", *Unomasuno*, 25 de mayo de 1999, p. 33.

camioneta, pueden ser fieles a la realidad que el autor pudo haber presenciado, pueden ser verdad, pero lo importante es que esta verdad es disfrazada o, mejor dicho, reinventada por la literatura. “Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es lo contrario a la ficción, no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad”,<sup>67</sup> declara Juan José Saer refiriéndose al arte literario. Por esto mismo no cabe duda ahora que el robo de urnas se ha convertido en uno de los acontecimientos míticos más relevantes a lo largo de la producción literaria de Daniel Sada.

### *De la realidad a la ficción*

Entre el robo de urnas y cuando empezó a escribir *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* pasaron muchos años en la vida del autor. Este acontecimiento aislado —en la medida en que la presencié— fue el detonante que puso en marcha, aunque de forma tardía, el deseo de mostrar qué es la vida. Este deseo, quizá involuntario, fue lo que hizo que Sada escribiera una novela al estilo de las del siglo XIX, donde hay muchos personajes y se exhiben todos los estratos sociales. Una novela de esta ambición requiere de varios recursos para llevarla a cabo hasta el final de manera eficaz, y uno de estos recursos es el modo particular en que la historia se asume, se aborda y se presenta ante los lectores.

De tal modo, aunque han revelado muchas cosas valiosas en lo concerniente a aquellos elementos de la vida que les han interesado, los novelistas han hecho caso omiso, necesariamente, de otros elementos que pueden interesar a sus lectores o a otros novelistas. La ficción se convierte en un compendio de lo que les ha parecido importante o aun lucrativo, para ponerlo ante la atención de posibles lectores. Y como tal, qué es lo que creen los autores que es la vida y también qué es lo que desean que sus lectores creen que es.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Juan José Saer, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>68</sup> Morroe Berger, *Op. cit.*, p. 328.

Por su puesto se trata del realismo, el género que se consolidó y cobró auge en el siglo antepasado, y que respondía a la necesidad de comprender un nuevo mundo a través de la óptica literaria. Como lo comenta Daniel Sada en las entrevistas, cuando descubrió que el cuento se dilataba, tomó la voluntad deliberada de crear una obra que conquistara la atención de los lectores a lo largo de cientos de páginas.

Mientras que la lectura de un cuento o un poema es rápida, la lectura de una novela puede requerir varios días. Sin embargo, lo importante es comprender el vínculo que une al lector con la novela. A diferencia de cualquier otro género, lo que la novela ofrece es una percepción global del compendio de vidas de hombres y mujeres de distintas condiciones. Novelas como *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* muestran lo que el lector ya sabe o intuye, pero creando una comunión de tal suerte que lo leído se vuelve en una vivencia para quien lee.

Esta intimidad entre la vida, el arte y el lector es un logro de la novela realista, que se propone mostrar las debilidades de los hombres y las mujeres, el triunfo de los acontecimientos sobre los motivos, y la majestad con la tragedia de las vidas comunes. En tales obras, los autores realizan una crítica implícita de la naturaleza humana y de la vida social, pero lo hacen a través del relato y de los personajes, y no mediante una declaración directa de una actitud o de un punto de vista.<sup>69</sup>

El resultado es descubrir que leer novelas es más satisfactorio, porque es una experiencia más plena y libre. Lo que sucede es que la realidad creada por el arte literario suple la naturaleza, y la ilusión de asistir a realidades elaboradas por la palabra vuelta arte deviene en experiencia estética. Para un creador y pensador como Oscar Wilde una comparación entre el arte y la naturaleza demuestra lo mezquina de ésta. “Lo que el arte realmente nos revela es la ausencia de designio en la naturaleza, sus curiosas tosquedades, su extraordinaria monotonía, su condición

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 16.

absolutamente inconclusa”.<sup>70</sup> Y una afirmación así tan sólo incrementa el misterio del poder de la creación literaria.

Daniel Sada, como el resto de los escritores, trabaja con las palabras y por medio de ellas crea. Es posible que el autor de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* haya iniciado describiendo el robo de urnas en el papel. Pero, después de todo, es imposible que un escritor reproduzca el acontecimiento por muy minuciosa y exacta que sea su descripción. El arte literario vuelve representación los hechos, en este caso el robo de urnas y demás sucesos. Paul Ricoeur analiza el proceso de la creación literaria y comienza describiendo la labor del escritor del siguiente modo: “El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si. En este sentido el término aristotélico *mimesis* es el emblema de la desconexión, que, con palabras de hoy, instauro la literalidad de la obra literaria”.<sup>71</sup> Para Ricoeur también es importante conocer la concepción aristotélica y así comprender el valor literario de un escrito.

Aristóteles aseguraba que, para lograr su fin, el arte recurre a la *mimesis*, que consiste en la imitación de la naturaleza y que es una característica esencial del acto de crear. Por ejemplo, al cabo de presenciar el objeto artístico, en este caso, después de leer la novela de Daniel Sada *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, no cabe duda que se pueden reconocer los pueblos del norte de México y a sus habitantes, pero los personajes ficticios no son una calca de las personas de carne y hueso, tan sólo son equivalencias originales insertadas en un universo dotado de orden y persuasión. El motivo de esto es porque la escritura de una novela implica construcción: “La imitación es una construcción mimética en cuanto produce algo: precisamente,

---

<sup>70</sup> Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Langre, 2002, p. 41.

<sup>71</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Tomo I*, México, Siglo XXI, 1996, p. 103.

la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama”.<sup>72</sup> Se trata de un artificio, de una composición armoniosa.

Para el lector de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* algunos de los episodios de mayor intensidad dramática son el robo de urnas, los manifestantes acribillados por parte del ejército, la camioneta que reparte algunos de los asesinados en los poblados y el abandono de Remadrín por sus pobladores cuando el lugar se vuelve zona militarizada. Para lograr con la mayor eficacia posible el arte novelesca, como ocurre con esta obra, se tienen que administrar los acontecimientos lo mejor posible. “El arte en sí es una forma de exageración; y la selección, que es el espíritu mismo del arte, no es nada más que un modo intensificado de énfasis”.<sup>73</sup> Es por medio de la estrategia del énfasis que la novela ofrece una visión más concreta y plausible.

Por supuesto la idea de *mimesis* ha sido sometida a discusión. Así, mientras que para Aristóteles el fin principal del arte es representar la acción humana como base de aprendizaje, para Platón la apariencia sensible de las obras de los poetas es un mundo opuesto al de las ideas (razón por la cual expulsa a los poetas de la República). Pero, finalmente, todo empeño por representar los acontecimientos de la naturaleza está acompañado por una interpretación. No hay visión “inocente”; toda creación es resultado de una sensibilidad humana que quiere compartir, con el pretexto del argumento, una experiencia concreta de un modo único.

Lo que se quiere dilucidar es cómo nos habla el novelista acerca del comportamiento humano y de las instituciones sociales, y qué es lo que nos dice de los mismos, independientemente de todo juicio estético acerca de su método. Pues el novelista no necesita recurrir a las instrucciones; en verdad, sus opiniones acerca del individuo y de la sociedad se ponen de manifiesto, hasta cierto punto, independientemente de que lo quiera o no lo quiera, a través de su todo, o de las acciones de los personajes, así como del modo de hablar de los mismos.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>73</sup> Oscar Wilde, *Op. cit.*, p. 77.

<sup>74</sup> Morroe Berger, *Op. cit.*, pp. 230-231.

Esto consiste una ventaja o cualidad de la creación literaria sobre la Historia: una narración ficticia sustituye el devenir histórico por un argumento que se desarrolla, por lo regular, de forma dramática. (Una de las características que emparenta la novela con la Historia es que ambas muestran los hechos a través de una relación causal.) “De tal modo, el efecto dramático de una novela puede reforzar una verdad social [...]”.<sup>75</sup> *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* muestra las consecuencias del fraude electoral a escala regional en la vida de unos pueblerinos y, aunque son invenciones, no dejan de ser ciertas dentro de la obra misma.

La novela ofrece una realidad alternativa con un particular modo de ver el mundo. Las creaciones literarias dan a los lectores una experiencia vívida, plena, ordenada y con la capacidad de tener un sentido trascendente sin dejar de ser misteriosa. “El mundo de la ficción es más *hechizo* que el mundo real y resulta, por consiguiente, más satisfactorio para el apetito del significado y comprensión que siente el hombre y para la vindicación de las ideas morales”.<sup>76</sup> Por esto las obras de ficción, las que imitan e interpretan, ofrecen una verdad de la naturaleza. En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* Daniel Sada toma el acontecimiento verídico del robo de urnas y lo vuelve invención, es decir, lo saca de la Historia y lo inserta en una realidad semejante en la medida en que imita, pero también más original. Sin duda eso es crear arte: en el trascender y universalizar.

La afirmación de Hawthorne de que la demostración estéticamente excelente de una verdad no añade nada a la validez de la misma subraya la diferencia entre verdad poética y verdad científica. La verdad poética tiene alcances ilimitados, comúnmente es válida para toda experiencia, en todos los tiempos y no está confinada históricamente. Es también verdad moral que encierra sabiduría más que una uniformidad empírica basada en hipótesis y pruebas, y por consiguiente no se halla limitada por ellas.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 381.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 397.

No cabe duda que el arte es la expresión más sofisticada de la mentira. En eso consiste la imitación, en falsear algo real para hacerlo arte. Esta particular mentira está empapada con la gracia que la gente requiere, razón por la cual siempre regresará a esa mentira.

Aburrida de la conversación tediosa e instructiva de quienes no tienen ni talento para exagerar ni genio para fabular, cansada de la persona inteligente cuyos recuerdos se basan siempre en la memoria, cuyo discurso está invariablemente limitado por la probabilidad, y que puede ser corroborada en cualquier momento por el primer filisteo que se halle presente, la sociedad tarde o temprano deberá reencontrarse con su líder perdido, el mentiroso culto y fascinante.<sup>78</sup>

Por esto novelas como *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada ofrecen toda una experiencia de vida, invitan a vivir lo que sucede en un mundo inventado por la palabra y la imaginación. A través de su prestidigitación verbal los relatos no dicen directamente: muestran y ocultan en armonía sugerente, sus personajes e historias se arraigan en la memoria y esa es una de las razones del poder de la literatura. Algunas obras de ficción perduran porque están escritas en una lengua privada, aquella fuera de contexto y que es atemporal, otras por lo original de las historias o lo inolvidable de los personajes. Y por esto algunas novelas perduran más allá de los tiempos en que fueron escritas. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* tiene muchas ventajas al ser una novela: denuncia sin denunciar y la dureza de los cruentos acontecimientos que narra se amortiguan en el rigor literario.

#### *La historia de la novela de Daniel Sada*

Poco después de que se publicara *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* en 1999, los críticos rápidamente la emparentaron con otras obras que para ellos eran de la misma

---

<sup>78</sup> Oscar Wilde, *Op. cit.*, p. 87.

estirpe, en que la palabra se vuelve eje de sí misma. Esto debido al deseo de comprender a la brevedad una novela tan compleja como la de Daniel Sada.

Así, desde su publicación, se ha comparado a *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* con *Gran Sertón: Veredas* de João Guimarães Rosa por el poderoso ritmo; con *Paradiso* de José Lezama Lima por el estilo barroco; con *El zafarrancho aquel de vía Merulana* de Carlo Emilio Gadda por la preferencia en el uso de regionalismos; incluso Christopher Domínguez considera la novela de Sada el *Oblomov* de la literatura mexicana, por la aparente inmovilidad hacia la que tiende debido a la escritura que somete a las acciones.

Sin importar las razones, no cabe duda que *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* forma parte de aquella nómina de novelas ambiciosas en que, como la de los autores mencionados, el lenguaje no sólo es un medio para referir una historia, sino un fin en sí mismo, una radical propuesta en el arte literario.

Sin embargo, lo que ahora importa es la historia que Daniel Sada cuenta en su novela. Como queda claro a estas alturas, la novela trata sobre un fraude electoral y de sus consecuencias en Remadrín, el pueblo ficticio. Para el lector mexicano es evidente que se trata de la recreación literaria de un episodio trágico de la historia reciente de México.

Una novela como *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* tiene diversas lecturas, por ejemplo, se puede leer como obra de denuncia, como panfleto anti-político, como novela que expresa la carnavalización del lenguaje en la literatura mexicana, etc. Por ahora me interesa el carácter esperpéntico de la novela de Sada, que consiste en retratar lo terrible o la tragedia perenne en que viven los seres humanos y que no pueden comprender porque existe desde más allá de su memoria. Pero antes de continuar es necesario exponer, por lo menos de manera escueta, el argumento principal de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

*Resumen de la novela*

En el pueblo llamado Remadrín vive la familia González de la O, integrada por Trinidad, el padre, un tendero avaro y holgazán; Cecilia, su esposa, mujer chantajista y aparentemente devota; y los hijos de ambos, Papías y Salomón, jóvenes que conservan ideales y que son activistas políticos. Trinidad es tiránico con sus hijos, los pone a trabajar desde pequeños y les quita el sueldo, sin que la madre se esfuerce mucho por defenderlos. La consecuencia de esto es que ellos deciden dejar la casa de los padres. Cuando se cumplen las bodas de plata de Trinidad y Cecilia, ella suplica y engaña a sus hijos para que se presenten en la fiesta, tanto que terminan aceptando. Ahí, frente a sus invitados, Trinidad prodiga un discurso sobre lo importante del amor y el respeto en la familia, asegurando que la suya jamás han faltado tales sentimientos y valores, y poniendo a su familia como ejemplo para las otras. No sólo sus hijos se enfurecen sabiendo que es mentira, sino también el resto de los presentes, porque saben que en los González de la O las relaciones familiares son ríspidas y violentas.

Este pueblo, ubicado en el norte del país, es gobernado por Romeo Pomar, un alcalde-cacique que se ha mantenido en ese puesto por varios sexenios. Llega el día de elecciones locales y la gente está formada para meter su papeleta en la urna; cuando de pronto aparecen unas camionetas de cristales polarizados, de donde bajan unos hombres que se roban los votos, amedrentando a la gente con armas, dejándola pasmada. Sin embargo, el robo de urnas ya era un rumor entre los habitantes. Posteriormente, los ladrones llegan a un descampado del desierto durante la noche y queman las papeletas, y una vez cumplida la orden son asesinados por el ejército.

Mientras, de vuelta en el pueblo, los dirigentes de los partidos azuzan la inconformidad de las personas indignadas y organizan una marcha que vaya a la capital, Capila, para demandar justicia a causa del fraude electoral, cuyo por qué y para qué jamás se conocen. A esta marcha se unen Papiás y Salomón, movidos por el franco deseo de cambio político y de enfrentar a la autoridad gubernamental. Sin embargo, cuando la comitiva está de camino se le interpone el ejército que les ordena regresar de donde vienen. La gente no lo hace y desea continuar con su marcha, de manera que el ejército los masacra dejando varios muertos y desaparecidos. Posteriormente, se interrumpen las vías de comunicación y son bloqueadas las carreteras. Las autoridades militares contratan a unos hombres para que lleven los cadáveres de las personas que ellos mismos mataron en una camioneta a las distintas rancherías y villorrios para que cada muerto sea reconocido y darlos a sus respectivas familias. Al mismo tiempo, el trabajo de estos hombres es convencer a la gente de que aquellos muertos fueron causados por un accidente de cohetes y que las carreteras están bloqueadas por un accidente de tráfico. Por supuesto, no se les cree, porque los pobladores saben sobre la intervención del ejército y, sobre todo, por las heridas de bala que los cadáveres tienen. Después, la gente de Remadrín demanda explicación en la alcaldía, donde unos policías detienen su paso.

Romeo Pomar es invitado a la finca del gobernador Pio Bermúdez a vacacionar durante una semana, junto con otros alcaldes. Pero ahí se le pide que renuncie a su puesto público ofreciéndole mucho dinero para que se vaya a Estados Unidos con su familia a vivir el resto de su vida. Pomar se niega y su estadía en la finca se prolonga más de lo normal y se da cuenta que lo tienen secuestrado, que es otra vía para convencerlo de la proposición. Posteriormente, es asesinado y se le inculpan de los crímenes que jamás cometió. Pasan los días y los habitantes abandonan Remadrín. Por mucho tiempo Trinidad y Cecilia guardan esperanza y esperan el

regreso de sus hijos, desaparecidos políticos, sin que lleguen, hasta que se rinden y también se marchan. El pueblo es militarizado y por sus calles rondan militares y fantasmas.

Después de todo, a través de las mentiras de una imaginación que no niega ni deforma, sino que reinventa y enriquece, que logra que la literatura (en este caso la novela de Daniel Sada) sea una ilusión más veraz que la verdad misma. Como lo dice Juan José Saer: “La paradoja propia de la ficción, reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad”.<sup>79</sup> Tal vez esto sea la Literatura: una alternativa que se opone a lo que sucedió, sin justificación, al igual que un sueño no se justifica ante la vigilia. Es justo pensar que las obras que se inspiran en sucesos reales, no dejan de tener ese carácter de alternativa. Es el escritor norteamericano, Don DeLillo, quien explica muy bien esto en la *nota del autor* de su novela *Libra*, que trata del asesinato de JFK:

Este libro es una obra de ficción. Aunque me he basado en los archivos históricos, no he intentado proporcionar respuestas objetivas a las cuestiones planteadas por el asesinato.

Toda novela que trata de un importante acontecimiento no resuelto aspira a llenar algunos de los vacíos de la versión conocida. Para conseguirlo, modifiqué y embellecí la realidad, inventé incidentes y diálogos, prolongué las personas de carne y hueso en un espacio y tiempo imaginarios.

En un caso en que los rumores, los hechos, las sospechas, los subterfugios oficiales, los contradictorios conjuntos de pruebas y una docena de teorías laberínticas se funden, a veces de forma indiscernible, algunos pueden pensar que una obra de ficción sólo es un punto oscuro más en la crónica de lo desconocido.

Como esta novela no pretende aludir a la verdad literal; como sólo es lo que es, separada y completa, es posible que los lectores encuentren refugio en ella: un modo de pensar en el asesinato sin las limitaciones de las verdades a medias y sin dejarse abrumar por las posibilidades ni por la marea de especulaciones que con el paso de los años se acrecienta.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Juan José Saer, *Op., cit.*, p. 12.

<sup>80</sup> Don DeLillo, *Libra*, Barcelona, Seix-Barral, 2005, p. 489.

## CAPÍTULO IV

### UNA SELVA DE FIGURAS RETÓRICAS Y DE RECURSOS LITERARIOS

A la hora de abordar la obra de Daniel Sada lo más común es que se estudie el aspecto formal. El modo tan particular con que este autor ejerce la palabra escrita, ha hecho que casi toda la crítica que estudia su literatura se centre en este punto. Por ahora lo que aquí se propone es identificar los ingredientes esenciales que determinan la escritura de Sada, aunque de forma sucinta y lo más claramente posible.

*Poética: el inicio de la creación*

Daniel Sada conoce a la perfección la naturaleza de su proceso creativo. En la escritura continua, que es la búsqueda estilística, se ha vuelto consciente de los recursos que determinan el carácter de su poética. Para este autor, el escritor debe de ser un creador absoluto, no sólo de la voz que cuenta y de los personajes que hilvanan la trama. Es decir, no sólo debe de crear una realidad objetiva, sino también de una psique, un trasfondo subjetivo, pues de esta manera “cada escritor crea sus mitos”.<sup>81</sup>

No obstante, para Sada el trabajo comienza antes de tomar pluma y papel; el proceso de escritura comienza antes de la escritura misma. En entrevista con Martín Solares, Daniel Sada dice que se platica las anécdotas de sus relatos antes de escribirlos. Esto quiere decir que su obra pasa de manera sucinta por la tradición oral antes de ser escrita en papel; rasgo importante tratándose de un autor cuya relación con el lenguaje tiene como soporte la formación clásica y de la oralidad del norte de México. Esto, aunque no lo parezca, determina en mucho la relación del autor con su trabajo. El tiempo que Sada se toma antes de comenzar a concretar la historia en papel es más del que se pueda pensar; cuando tiene una idea para escribir una narración aguarda, “porque necesito también de la añoranza, eso como que le da una temporalidad a lo que hago, me inspira más, me motiva más, de otra forma sería una escritura muy nerviosa, muy fragmentada, en bloques”.<sup>82</sup>

*Elipsis*

---

<sup>81</sup> Miguel Ángel Quemain, *Op. cit.*, p. 5.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 7.

Un ingrediente que vuelve inconfundibles los libros de Sada es la puntuación. Por ejemplo, el uso frecuente de aposiópesis (dos puntos), que por lo regular es utilizada para aclarar, es usada para explicar y prolongar una idea expuesta en una oración y producir énfasis. También, al leer *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* se puede dar cuenta de que el autor se vale mucho de los puntos suspensivos, que son un tipo de reticencia. Para Helena Beristáin, ésta es una “*figura* de pensamiento que se realiza al omitir una expresión, lo que produce una ruptura del *discurso* que deja inacabada una *frase* que pierde, así, parte de su sentido. Los puntos suspensivos sustituyen aquello que resulta embarazoso decir y por eso se omite y se deja sobreentendido con cierta imprecisión”.<sup>83</sup> Se tratan de una elipsis cuya intención es enfatizar lo animado de la narración de forma sugerente.

### *Métrica*

Daniel Sada escribe cada oración de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* bajo el criterio de una métrica. Es el hecho de que las oraciones estén construidas a partir de una medida silábica lo que les da ritmo, también es lo que singulariza la literatura de este autor. Pero la novela de Sada no está regida por sólo una medida métrica, sino por varias. Es sabido que para Daniel Sada el octosílabo le da al español su sonoridad verdadera, y, en efecto, en su novela ésta medida métrica es el paradigma de su forma. Sin embargo, en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* hay más ritmos, más unidades métricas con otras medidas silábicas: aparte de

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 426.

octosílabos (de ocho sílabas) hay eneasílabos (de nueve sílabas), endecasílabos (de once sílabas) y alejandrinos (de catorce sílabas). Sobre del empleo de la métrica Helena Beristáin dice:

El metro es, pues, una *figura retórica* que se produce por acumulación de equivalencias prosódicas, es decir, por *adición* repetitiva. Afecta a la morfosintaxis de la lengua debido a que, tanto la elección de las *palabras*, como su distribución en el verso a fin de lograr la unidad métrica, pueden hacer que se altere el orden que corresponde a la sintaxis ordinaria. En otras palabras: el metro es una *metábola*, de la clase de los *metataxas*, cuya función consiste en reforzar el *significado* agregándole, mediante el ritual de la repetición de la medida (*isometría*) una atmósfera sacralizada y un significado simbólico que distancia el verso de la cotidianidad. El metro, además, refuerza el valor de la sintaxis misma, ya sea confirmando y subrayando su naturaleza ordinaria, ya sea compitiendo con ella al oponérsele, al perturbarla.<sup>84</sup>

Esta descripción del metro como figura retórica, define a la perfección todo lo que la misma produce en la novela de Daniel Sada, otorgándole, asimismo, una naturaleza única entre la actual literatura mexicana. A continuación, pongo algunos ejemplos sobre las métricas empleadas por el autor en su novela:

Octosílabo: “Piedras: torrente sañudo.” (394) “Fue la tercera llamada. Fue más dulce que las otras.” (132)

Eneasílabos: “Se estiraban los segundos” (270) “Los que hay están escondidos” (210)

Endecasílabos: “Menudo mentidero en progresión...” (14) “Una opción, júzguese extrema...” (395)

Alejandrino: “ Los cadáveres llegaron a las tres de la tarde” (1) “La perfección del asco y de la fantasía.”(20)

Por supuesto, para tener una apreciación cabal de la *forma* en que está escrita *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* se puede tomar un párrafo de la obra (se puede abrir el libro en cualquier página y escoger una al azar) leerlo y después desmenuzarlo en los versos por los que está realmente constituido:

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 331.

La inocencia tergiversa: el ardor es media tinta de una idea que ni siquiera ha de escurrirse o fijarse en la mente de quien lucha por no cometer torpezas, y menos si se está a punto. Por lo pronto quede en duda que el ardor es sugestivo mientras que el impulso fragua, topa y medra y determina lo que sólo fue intención. De ahí entonces, ciertamente en la sala hubo intercambio de miradas demandantes y una intriga dada al cálculo de una palabra de más: ¿nadie la iba a decir? Mudez férrea y episódica, contrastante y paradójica con el tic-tac de un reloj de pared que de reojo las enfermeras veían. Agria mudéz minuterá, hasta que...<sup>85</sup>

Y en su naturaleza auténtica quedaría así:

La inocencia tergiversa:  
 el ardor es mediatinta  
 de una idea que ni siquiera  
 ha de escurrirse o fijarse  
 en la mente de quien lucha  
 por no cometer torpezas  
 y menos si se está a punto.  
 Por lo pronto quede en duda  
 que el ardor es sugestivo  
 mientras que el impulso fragua,  
 topa y medra y determina,  
 lo que sólo fue intención.  
 De ahí entonces, ciertamente,  
 en la sala hubo intercambio  
 de miradas demandantes  
 y una intriga dada al cálculo  
 de una palabra de más:  
 ¿nadie la iba a decir?  
 Mudez férrea y episódica,  
 contrastante y paradójica  
 con el tic-tac de un reloj  
 de pared que de reojo  
 las enfermeras veían.  
 Agria mudéz minuterá,  
 hasta que...

Esto es a lo que lleva la disección de la prosa de Daniel Sada: un reencuentro en que se reconcilian la lengua española y su ritmo natural.

### *Estructura*

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 229.

Por supuesto, otro ingrediente que determina el estilo es la estructura; el cómo se distribuyen los acontecimientos es fundamental para generar determinada impresión en el lector. La estructura de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es muy peculiar, en vista de que son muchas las historias que se cuentan. Éstas aparecen entrelazadas entre sí de forma fragmentaria, trayendo como consecuencia que los tiempos en que se cuenta cada anécdota se alternen (de manera que al lector se le exige una gran concentración), produciendo un efecto de mareo o extrañamiento. Finalmente, el empeño por darle a la novela el mayor orden posible se concretó en dividirla en quince periodos, que, a su vez, se ramifican en capítulos de distinta longitud.

Daniel Sada señala la estructura de su novela como circular,<sup>86</sup> pues la narración comienza a la mitad de la historia más dramática (el momento en que la camioneta reparte los cadáveres de las personas que son acribilladas por el ejército cuando iban a la capital para manifestarse contra el fraude electoral). Al empezar la novela en este punto y conforme se va leyendo, se va equilibrado la importancia entre los antecedentes del robo de urnas y lo que sucede después. Así, hay diversidad tanto en el tiempo como en las historias, y los efectos de contraste son más notables.

El ambiente creado en la obra posee tal fuerza debido a que

a través de la técnica utilizada, el lector puede penetrar más auténticamente en una realidad de la que no tiene una visión clara porque tampoco ella lo es; la estructura contribuye a eliminar las diferencias que presenta nuestra mente entre realidad e irrealidad para, una vez abandonada la concepción lógica que expresan estos conceptos, poder acercarse de una manera más profunda al mundo ficticio de la novela, bajo la cual se ocultan problemas esenciales del humano.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Daniel Sada, en entrevista con Cesar Güemes, “*Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, una aventura del lector”, *La Jornada*, 23 de mayo de 1999, p. 26.

<sup>87</sup> José Carlos González Boixo, “Introducción”, en: Juan Rulfo *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 20.

La novela de Sada surge de un conflicto social que se reconoce claramente en el México del siglo XX, y que llega un fin catastrófico: la devastación humana y geográfica. En este punto es inevitable reparar la influencia que tuvo *Pedro Páramo* en Daniel Sada para escribir *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, pues contribuyó en cómo manifestar aquellas devastaciones que suceden en Remadrín: “La complejidad de los planos narrativos, la interrelación de historias, el desorden cronológico, el fragmentarismo, no responden a un prurito técnico, como he señalado, sino que es la esencia de la novela, la única forma de presentar aquel mundo aniquilado que es Comala”,<sup>88</sup> y también Remadrín. Este tratamiento, que sugiere arbitrariedad al principio, es una forma por la cual se induce al lector de la incertidumbre a la sugestión y al asombro.

Este modo de ordenar una novela tan compleja da la ventaja “para que se empiece en cualquier lugar o a la mitad del libro si se quiere; se puede abrir en cualquier página y después concluir las que faltan”.<sup>89</sup> El autor de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* declara que hizo varias versiones de la novela y, cuando comenzaba una, se replanteaba la estructura, hasta que al final quedó como la equilibrada obra que es.

### *Ironía*

Como es bien sabido, todo aquello que se dice literalmente no siempre es lo que se quiere dar a entender. Con la ironía de lo que se trata es de invertir el sentido de la expresión, por ejemplo a través del tono. Se emplea la frase de tal manera para transmitir lo opuesto de lo que

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>89</sup> Daniel Sada, en entrevista con Maricarmen Fernández Chapou, “México no está preparado para las novelas grandes: Daniel Sada”, *El Financiero*, 28 de mayo de 1999, p. 58.

literalmente dice. Esto quiere decir que altera la lógica del discurso. En una obra escrita la ironía cambia el significado de un significante por otro significado, por lo cual queda claro que es una figura retórica de pensamiento que opera por supresión/adición.

Para comenzar, al leer *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* queda claro que el narrador es muy irónico, el tono le permite serlo, o, mejor dicho, le condiciona a serlo. La ironía es un ingrediente que condimenta el texto literario, añadiéndole vigor y atractivo. La ironía ha sido un recurso retórico muy socorrido en la literatura del siglo XX, y, por lo tanto, cabe describir, ya sea de manera sucinta, en qué consiste.

Así es como Daniel Sada aplica la ironía en su novela: “Pero esa vez el mandamás dijo que no, que gracias; mas tal negativa se explica de este modo: en los últimos meses había muchos problemas en la localidad. Muchos opositores contra el gobierno en sí, por corrupto y abstracto y demás hermosuras.”<sup>90</sup>

Así, por la falta de sinceridad en el uso del lenguaje y el manejo de un contexto contrastante, se podría pensar que la ironía es menester al humor, y no cabe duda que la comicidad la caracteriza. No obstante, la naturaleza auténtica de la ironía está en que es ambigua, porque sólo le sugiere al lector “hipótesis interpretativas de su intención significante”.<sup>91</sup> En realidad el lector sonríe ante la ironía porque ha comprendido su función y, de este modo, entre el lector y el autor se da una complicidad que viene a que ambos comparten la misma inteligencia. Es necesario dejar en claro que la ironía no garantiza en lo absoluto la calidad y eficacia de la obra literaria. Asimismo, un lector que se toma la ficción demasiado en serio no entiende la ironía, pero esto tampoco le impide disfrutar la obra y apreciar las otras virtudes que

---

<sup>90</sup> Daniel Sada, *Op. cit.*, p. 28. El subrayado es mío.

<sup>91</sup> Helena Beristáin, *Op. cit.*, p.283.

contribuyen a su grandeza. Además, la ironía permite que, aun no siendo captada, el sentido del texto no se altera de forma perjudicial.

En su *Diccionario de retórica y poética* Helena Beristáin distingue las formas en que se construye la ironía en una obra literaria, de las que cabe destacar las del tipo situacional y lingüístico. Considero que en la novela de Daniel Sada estos dos medios por los cuales ironiza son los más frecuentes. El primero involucra la situación del enunciado entero, mientras que el segundo atañe al léxico, la sintaxis y elementos tipográficos que por el contexto exigen un trabajo de interpretación.<sup>92</sup> Es por medio de la ironía que se evidencia la verdadera identidad de la obra y muestra de manera fugaz su naturaleza de artificio. Lo peculiar es que esta figura retórica posee un matiz lúdico que sirve como un “guiño de ojo” que acerca al lector con el autor. La ironía es el recurso por cual el autor muestra que ha tomado consciencia de su arte, y la licencia que le permite hacer que los demás perciban el engaño.

Pero hay otra y más importante acepción de la ironía: “como distancia crítica, ruptura de la ilusión y cuestionamiento de la verdad a través de un uso mentiroso del lenguaje que se delata a través de un marcador o de lo que hemos llamado *cuerpo extraño*”.<sup>93</sup> Entre otros recursos, gracias a la ironía, el lenguaje literario se opone al dogma (pero que esto no se entienda como norma, porque resultaría contradictorio), y es, sobre todo, uno de los elementos por los cuales en la obra se advierte lo extraño, ayuda a crear aquella aura de misterio que todo arte requiere para ser.

### *El narrador*

---

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Isabel García Adánez, “Mentira y complicidad. Sobre el recurso de la ironía en los distintos lenguajes artísticos”, en *Los recursos de la mentira: lenguajes y textos*, eds. Leonarda Trapassi y José Javier Martos Ramos, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 119.

Tan pronto se comienza a leer una historia, el lector se encuentra con un narrador, otro de los elementos principales para toda obra literaria. Se trata de la voz que cuenta los hechos y que, en función del cuento o novela, es la entidad creada por palabras. Como si el narrador consistiera en la voz de la obra misma.

El narrador, es la respuesta a la pregunta, ¿quién va a contar la historia? Es un elemento de suma importancia, porque es quien se encarga de la coherencia de todo cuanto se narra en la obra. Lo crucial es que esta voz cobre la apariencia de ser la única capaz de contar los sucesos, que convenza de ser la autoridad fiable. El narrador se encarga de darle a los acontecimientos que cuenta el vigor requerido para que se logre la apariencia de verdad; lo animado de lo narrado debe suplir a la vida. Esta entidad narrativa constituida por palabras, tiene temperamento propio y la forma en que se exhibe y se oculta, con que se apresura o demora, siendo explícito o ambiguo, determina qué tan persuasiva sea la obra.

Para Daniel Sada no hay grandes temas de la literatura; lo relevante es la perspectiva o punto de vista del narrador, así como las intenciones del autor, pues, por medio de eso, la historia, los personajes y el tema, cualquiera que sea, son proyectados a nivel universal. Incluso Sada dice que “narrar consiste en hacer fuerte esos pequeños mundos”.<sup>94</sup> La perspectiva es lo fundamental a determinar, pues gracias a esto va a existir un modo de abordar la historia y los personajes. Asimismo, el punto de vista va a definir la relación del narrador con lo narrado y, por lo tanto, el tono del primero.

Para comprender al narrador de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* se puede comenzar por reconocerlo como un omnisciente, y esta característica sitúa a la voz en un plano

---

<sup>94</sup> Daniel Sada, en entrevista con Martín Solares, “Entrevista con Daniel Sada. Una voz en el desierto”, *La Jornada semanal*, 27 de noviembre de 1994, p. 24.

espacial indeterminado. Tampoco dice de manera tajante de qué tratan las historias de la novela, ni las peculiaridades de los personajes, lo que hace es narrar, generando la impresión de vida para que el lector no se entere de los sucesos porque hayan sido dichos, sino para que los imagine con toda claridad.

Por supuesto existe una armonía entre la voz que narra, los personajes y el argumento. El narrador y el lenguaje están elaborados de tal forma que se pueden entender como una voz que dicta lo que sucede en la historia, no por medio de la orden, sino por la capacidad persuasiva que demuestra poseer a lo largo de toda la novela. El narrador de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* tiene subordinados a los personajes y a las acciones; al parecer es la voz del inexorable destino macabro y esperpéntico que gobierna la vida cotidiana.<sup>95</sup> La voz cuenta con fervor, presenta varios matices, se trata de un narrador muy activo que se involucra con lo narrado. El narrador expresa estados de ánimo, medita, tiene temperamento propio y sabe todo lo que sucede tanto fuera como dentro de los personajes. De esta forma, posee un relieve de protagonista y resulta imposible soslayarlo.

Pero la principal característica del narrador que emplea Sada es que “el lector debe de tensar la exigencia de la lectura al punto de escuchar”.<sup>96</sup> Y, en efecto, es el oído el sentido adecuado para conocer las cualidades de esta voz. No cabe duda que la lectura en voz alta, o al menos en susurro, parece ser la más adecuada para apreciar la prosa de Daniel Sada.

### *El narrador en la novela de Daniel Sada*

---

<sup>95</sup> Mario González Suarez, “Exabsurdo”, *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Tusquets, 2001, p. 211.

<sup>96</sup> Ricardo Castillo, “... y el ritmo siempre se escucha”, *Crónica dominical*, núm. 145, 10 de febrero de 1999, p. 10.

Queda claro que la voz que cuenta es importante pero, en las obras de Daniel Sada, la eficacia con que crea esta voz es vital en su poética. Para comenzar, cabe decir que el narrador es un *agente* constituido por palabras cuya razón de ser consiste en el acto de narrar. Se trata de la voz que encarna el lenguaje de la obra misma. En términos retóricos, el narrador es una presencia *sui generis* que lleva a cabo la construcción del relato por medio del proceso discursivo y cuyos confines son también los de su existencia.

El lector de la novela de Sada se dará cuenta que el narrador no oculta su participación en la hechura de la historia ficticia; al contrario, la hace evidente. Esto es fundamental para entender el *punto de vista* en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, ese vínculo entre el narrador y lo narrado, mismo que “marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia”.<sup>97</sup> El narrador de la novela es extradiegético: su naturaleza no le permite intervenir en los acontecimientos de la historia, pero lo que sí hace es entrometerse. La voz que cuenta tiene tanta presencia y vigor como la del cronista de fútbol. “Es el narrador que posee una mirada subjetiva porque su ubicación y su perspectiva son inaprehensibles para el lector; es el narrador que lo sabe todo y está en todas partes, dentro y fuera de la narración: sondea las condiciones, interpreta, evoca, adivina, comenta; salva todos los obstáculos espacio/temporales, es ubicuo”.<sup>98</sup> Esto le confiere al narrador un carácter, un temperamento propio que le permite conjeturar, fantasear o renegar de lo que él mismo cuenta, dotando al discurso narrativo de una personalidad.

—Por ahí, pasadas las doce de la noche, nosotros estábamos cenando en un restaurante carretero... INTERRUPCIÓN: POR PREGUNTA: ¡Sí!, a eso nos dio hambre, y sé que no es lo normal, pero, bueno... La cenaduría estaba hacia la orilla norte de un lugar cuyo nombre... A ver si me acuerdo bien... No sé si se llama El Libre Quehacer, o El Quehacer, a secas, pero es algo en tal sentido... (*Mentir con categoría: y ¡cuidado!, por lo mismo: no se valen titubeos, porque entonces lo teatral se convierte en regazón*). La cosa es que de repente oímos... ¡no un coheterío!, sino, este... Como a los cinco minutos todos caímos en cuenta que era un tiroteo parejo que duró...

<sup>97</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004, p. 356.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 358.

este... No quisiera exagerar si les digo que duró como unos quince minutos... (*¡Suéltate!, ¡vete derecho!, no titubees, no hagas pausas*). Luego, un poco más raro, o que diga: ya no hubo tiroteo, sino disparos aislados, y cada vez más lejanos, pero que nosotros aún alcanzamos a escuchar durante casi media hora... (*Haz la historia más creíble: métele algo de rejuego, problemitas, cierto entrampe... para hacerla más dramática*). Bueno, ejem, con toda calma esperamos a que ya no se escuchara ni un solo tiro y yo dije: “¡Vamos a ver qué pasó!”, y con los que aquí me acompañan respondieron: “¡Vamos, pues!”, y nos fuimos, pero antes... Si ustedes me lo permiten, no está de más aclararles que sin contarnos los cuatro ni el dueño del restaurante ni la que nos atendía, nadie más se apareció. Luego, lo más peliagudo: por lo oído a media noche deben de considerar el susto que nos llevamos. Estaba el dueño parado, pero lejos de nosotros: ojos y orejas de zorro, es una figuración, porque al ver que nos paramos vino a cobrarnos la cuenta junto con la chancudilla, una huerca no mayor de trece años cuando mucho... **INTERRUPCIÓN: POR ENFADO.** ¡Sí!, está bien... total que ninguno de ellos quiso ver con nosotros, ¡claro!, de lo contrario tenían que cerrar el restaurante; y ahora sí: salimos en nuestro mueble y pronto localizamos lo pretendido, es decir: ¡qué sorpresa hallar lo hallado!: un reguero de cadáveres encima del pavimento. Ahora imagínense ustedes la impresión que nos llevamos al ver a tantas personas balaceadas y sangrientas a la luz de las estrellas. Hasta parecía panteón, y peor, porque no había tumbas y tampoco vimos por lo menos a un herido moribundo por ahí, o alguien que pidiera auxilio o siquiera a un sangriento arrastrándose en silencio. Total: nadie vino y ¡chin!: nadie que nos informara, y ¡uy!, nuestra impresión fue tremenda, tanto así que no quisimos ver si no había un luzazo lejos: el de alguna camioneta que se estuviera acercando, menos aún luz nerviosa, por saltarina, esto es: luz de linterna de mano enllegando hasta nosotros. ¡Nada!, ni antes ni después, y eso fue mejor al fin. Por eso mismo ahora sí me adelanto de una vez: en dos horas y fracción, o sea el tiempo que estuvimos maniobrando sin parar, no pasaron por ahí ni muebles ni motonetas, ni animales, ¡nada pues!... (*Orden, un poco más de orden... No te andes adelantando porque te expones a que alguien te interrumpa para hacerte alguna pregunta tonta...*). Pues lo primero que hicimos fue contar y calcular si el número de cadáveres tendría cupo en la cajuela, sobre todo calculando el peso y la rapidez para un buen desplazamiento, no sólo por carretera sino... ¿eh?... Ustedes mejor que nadie saben que en esta región hay más caminos de tierra que... (*Estás a un tris de regarla... Di mentiras, pero ¡aguas!*). ¡Sí!, deben tomar en cuenta el acomodo de muertos, pues no traemos redilas. Con eso ya queda claro que entre todos decidimos hacerla de voluntarios, ¡voluntarios a lo macho!, y llevarnos un buen número de cadáveres a... bueno, ¡ojalá que fueran todos!... **INTERRUPCIÓN DURADERA: POR LA LLUVIA DE PREGUNTAS...**<sup>99</sup>

### *La voz fársica*

Por supuesto, en su novela Daniel Sada imita la naturaleza como el resto de los artistas. Ahora, cabe recordar el vigor con que el narrador se expresa. Sin duda suena como un orador profesional conduciendo al lector —o público oyente— por donde él quiere, o, mejor dicho, por

<sup>99</sup> Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, México, Tusquest, 1999, pp. 395-396.

donde tiene planeado. Este narrador, esta voz, no hay que olvidarlo, es ante todo un discurso meticulosamente construido por el autor.

Como se ha mencionado con anterioridad, Sada ha afirmado que el origen de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* está en la frustración que sintió al no poder votar porque se robaron las urnas en su pueblo. No cabe duda de que se trató de un acontecimiento real que abrumó sobremanera a Daniel Sada, revelándole hasta qué punto llega la violencia política en un país como México. Esta vicisitud —o cuita a razón del impacto emocional consecuente— se vuelve en una obsesión que más tarde sirve como materia prima para la escritura de un cuento, como también ya ha quedado claro. No obstante, para llevar a cabo el proceso creativo, transmutar el recuerdo de la experiencia, con todo su drástico peso de frustración, en arte, es necesario el desapasionamiento.

No hay que olvidar que, como toda novela, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es un empeño del autor por darle un orden a los acontecimientos de la realidad, mismos que parecen colocados de forma arbitraria por el destino. El creador, al reinventar la realidad, lo que hace finalmente es imitarla, pero de un modo organizado. Es decir, para llevar a cabo su labor creativa se tuvo que haber desapegado emocionalmente de los sucesos que reinventa. “La sensibilidad siempre es débil para la organización”,<sup>100</sup> nos dice Denis Diderot cuando describe la manera en que trabajan los actores. Y no hay motivo por el cual no creer que algunos aspectos sobre la importancia de la *forma* que Diderot toca en *Paradoja del comediante*, no se apliquen a otros artistas, como por ejemplo los novelitas.

Tras morigerar los ánimos, el artista medita, planea su creación. El conflicto emocional desaparece, los sentimientos se atemperan y, por fin, se puede narrar.

---

<sup>100</sup> Denis Diderot, *Paradoja del comediante*, Buenos Aires, Losada, 2006, p. 27.

Cuando el gran dolor ha pasado, cuando la extrema sensibilidad se amortigua, cuando se está lejos de la catástrofe, cuando el alma está tranquila y uno evoca la felicidad eclipsada, entonces puede apreciar la pérdida que ha sufrido, la memoria se reúne con la imaginación, la una para recordar, la otra para exagerar la dulzura de un tiempo pasado; es cuando uno se posee a sí mismo y habla bien.<sup>101</sup>

Los artistas son personas de temple, sin duda Daniel Sada es un orfebre de la palabra, y el lenguaje de su narrador pone en evidencia esto. Gracias a la comunión de un sofisticado sistema de artilugios se lleva a cabo la simulación para crear el espejismo verbal. Con las figuras retóricas y otros recursos, el escritor —otro tipo de comediante, ¿por qué no?— embelesa a través de su articulado lenguaje.

El siguiente ejemplo es un largo diálogo del alcalde-cacique Romeo Pomar, cuando intenta persuadir a Dora Ríos, encargada del único teléfono que usan los pobladores de Remadrín, para que le informe de todas las llamadas sospechosas:

—Buenos días tenga usted, ¡qué bueno que llegó! Mire, le he mandado llamar para algo muy urgente... siéntese, por favor. ¿No apetece una coca o una pepsi, o un cafecito solo o con azúcar?... ¿eh?, ¿no?... Si al rato se le antoja usted nomás levante el dedo... Pues sí, se trata de un asunto delicado. Pero no se me alarme, hay confianza ¿verdad?, y usted es de mi gente. O sea, como verá, pretendo ir al grano, pero no está de más ponerla al tanto. Usted ya por ahí seguro habrá notado que las cosas sociales no caminan muy bien. La gente anda encrespada. Hay mucha oposición al régimen actual, y eso, como usted sabe, es preocupante. ¡Pues, al diablo con tantos pelagatos!, si ellos siguen viviendo en el error no es culpa de nosotros, ¿o no cree?... Pero, ande, ¿no quiere echarse algo? Es que, verdad de Dios, el calorón está, y disculpe usted si soy exagerado, para que todo el pueblo se la pase batiendo la mandíbula... ¿Qué?... ¿No?... ¿Después?... Mmm... a lo que quiero ir es a este punto: usted es la encargada de recibir llamadas telefónicas en la única caseta que hay aquí, por lo cual, y, ¡ni modo!, tiene un gran compromiso con nuestra sociedad, y en concreto conmigo. Esto es, tengo que hablar de mí porque no estoy contento con lo que está ocurriendo. En fin, tras largas reflexiones he llegado a pensar mil monstruosidades relativas al flujo y al reflujo de información en clave. Sospecho que entrarán, si no ahora después, llamadas en cadena a la localidad, sobre todo de gente opositora, o enemigos del régimen, que viene a ser lo mismo. Lo que voy a pedirle es que durante estos días, y hasta que yo lo ordene, no conteste ninguna, ni permita que nadie, por ninguna razón, use nuestro teléfono, ni siquiera sus propios recaderos. Dicho lo cual, entonces, ¡ahora sí se da cuenta de lo que usted va a ser!... ¿Qué?... A ver, hable más fuerte... ¡Ah, sí!... Ahora sí quiere coca...<sup>102</sup>

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>102</sup> Daniel Sada, *Op. cit.*, p. 115.

Se puede notar cómo Romero Pomar, ocupando transitoriamente el papel del narrador, modula su voz para retener la atención de a quien le habla. Cariz muy parecido lo tiene el narrador a lo largo del resto de la obra; al igual que un actor que está frente a su público cuya oratoria tornadiza es rica en matices para darle eficacia a su discurso.

### *El lenguaje*

Cada persona tiene una forma única de relacionarse con el lenguaje y más aquellos cuya labor involucra el lenguaje mismo, al grado de que la valía de su trabajo lo determina la forma en que se expresen con las palabras. En el caso de Daniel Sada se debe señalar que el inicio de su formación no fue en la urbe, sino en el medio rural donde “es frecuente que los campesinos, con una gran inclinación a componer versos, se expresan en octosílabos: el sonido natural del español”.<sup>103</sup> De este modo, la oralidad provinciana y la tradición del corrido son los rasgos que vuelven inconfundible la escritura de este autor bajacaliforniano.

Incluso la crítica se ha empeñado tanto en descifrar la extrañeza que genera el estilo de Daniel Sada que ha dejado de lado otros elementos que componen su poética, pues el lenguaje es tan sólo uno de tantos. Es Evodio Escalante quien tiene la apreciación completa de la escritura de Sada, y la describe de forma clara y sucinta:

Su selección por el corrido como paradigma más o menos oculto de lo que pretende hacer su prosa, responde pues menos a un capricho o una elección arbitraria del artista que a una necesidad que surge del análisis mismo de los materiales empleados. Los temas los personajes, las circunstancias, las atmósferas que Sada construye en sus relatos, menos que surgir de una

---

<sup>103</sup> Daniel Sada, en entrevista con Laura Guillén, “Recuperar lenguajes extraviados. Entrevista con Daniel Sada”, *La Jornada*, 8 de diciembre de 1991, p. 23.

observación aguda, la cual, por cierto, no falta, surge de una relación eminentemente creativa con una tradición literaria de estirpe popular como lo es la tradición del corrido.<sup>104</sup>

Tampoco se puede dejar de lado que en las obras de Sada hay personajes, acontecimientos y argumento, de manera que existe un equilibrio entre *lo que se cuenta* y el *cómo se cuenta* que al autor le importa mucho, pues dice que “contra lo que se pudiera pensar, para mí fondo y forma son igualmente importantes”.<sup>105</sup> Con esto queda claro que hay una realidad ficcional donde se genera la ilusión de vida que pueda hacer la proyección de un mundo a partir de “un personalísimo punto de vista, que logra tocar fibras sensibles de la gente”,<sup>106</sup> valiéndose de recursos que el autor usa de manera consciente.

### *Léxico*

Ahora creo importante destacar el léxico con el que Daniel Sada escribe. Como es bien sabido, el léxico es el conjunto de palabras y expresiones empleadas por una persona, un grupo, una región, una disciplina o un campo del conocimiento, que por el tiempo y la constancia de su uso cobra validez como correcto o apropiado, como dice el *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

Los lectores de Daniel Sada se pueden dar cuenta del rico —y extraño— léxico que el autor domina. La razón de esto es porque en sus novelas, en especial en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, hay arcaísmos. Los arcaísmos son palabras de un lenguaje antiguo, incluso primitivo. La preferencia por usar expresiones antiguas y en desuso lleva al enriquecimiento del léxico y de las posibilidades sintácticas, tal y como dice Helena Beristáin en

---

<sup>104</sup> Evodio Escalante, “La prosa artística de Daniel Sada”, *Suplemento de Unomasuno*, 6 de febrero de 1993, p. 1.

<sup>105</sup> Laura Guillén, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>106</sup> *Ídem.*

su *Diccionario de retórica y poética*.<sup>107</sup> Por supuesto, el uso de arcaísmos es determinante en el estilo del texto. El manejo constante de esta figura retórica trae como consecuencia que el lenguaje pueda volverse demasiado literaturizado, pero no hay que olvidar que en este caso es un recurso utilizado deliberadamente. Algunos arcaísmos que Sada usa en su novela son: relumbre, lindeza, lioso y posmo, entre muchos otros.

En la novela de Daniel Sada también encontramos neologismos. El uso de esta figura retórica consiste en cambiar una palabra de uso habitual por otra que es novedosa. Para la escuela crítica conocida como neoretórica el neologismo es una figura de supresión-adición, porque lo que hace es sustituir una expresión común por otra que bien puede adjudicar “un nuevo *significado* a un antiguo *significante*”.<sup>108</sup> Con el uso frecuente de neologismos el texto literario se va formando con un lenguaje único, con un vocabulario propio, que también conduce a la literaturización. Gringolandia es uno de los neologismos de los que el autor se vale.

Curiosamente, en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, encontramos tanto arcaísmos como neologismos, figuras retóricas que en rigor se oponen entre sí, pero que coexisten en esta novela, y es justamente su anómala armonía lo que causa parte de aquella extrañeza en la escritura de Daniel Sada.

Una de las intenciones declaradas del autor bajacaliforniano es rescatar lenguajes perdidos: “Lo que me interesa es recuperar jergas, palabrejas y localismos de un lenguaje extraviado. Siento, como decía Marcel Schowb, que las grandes obras de la literatura provienen del habla popular”,<sup>109</sup> y para lograr su objetivo se vale de regionalismos. Esta figura retórica, como su nombre sugiere, busca poner en estima los modos que se usan en una región o lugar

---

<sup>107</sup> Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>109</sup> Laura Guillén, *Op. cit.*, p. 24.

determinado. Es cuando en una obra literaria se exaltan los manierismos del lenguaje de determinada localidad, ya sean desde palabras sueltas hasta la elaboración de expresiones enteras. Por supuesto, como es de esperarse, los regionalismos que Daniel Sada emplea son característicos del norte de México, como son huero, chanchullo, fuereño o tutiplén.

Como es bien sabido, el lenguaje es una construcción humana por el cual se comunican y se entienden las personas. Pero el empleo del lenguaje no es uniforme en todos sus hablantes: existen variaciones en una misma lengua, que, a pesar de hacer que el mismo idioma parezca extraño entre unos y otros hablantes, todos se comprenden a nivel gramatical.

El uso del lenguaje no es homogéneo, éste es determinado por diferentes factores que lo modifican constantemente. En esto consisten las *variables dialectales*, en los matices y peculiaridades creados por las variables diatópica, diafásica, diacrónica y diastrápica. Desde este punto de vista, el lenguaje es un reflejo de quien lo usa y una construcción a la que cada persona le da un estilo. Al escribir, Daniel Sada utiliza regionalismos de todo el norte de México, y es en parte gracias a esto que el imaginado estado de Capila es una suma de todos los demás estados reales que hay.

Respecto a la sintaxis, bien se sabe que es el conjunto de leyes por el cual se ordenan las palabras para construir oraciones. Las peculiares normas sintácticas con las que Daniel Sada escribe, caracterizan su obra. En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* la sintaxis es elaborada, en ella se manejan, sobre todo, oraciones subordinadas que vuelven compleja la lectura de la novela.

### *El extrañamiento*

El formalismo ruso nos recuerda que la arte poética consiste en el pensamiento por imágenes. La preferencia de la imagen sobre la idea se debe a que es más asequible o familiar de lo que significa o de lo que quiere decir. Y no cabe duda de que las imágenes son más significativas, porque su naturaleza consiste en que antes de ser comprendidas, tienen que ser contempladas. La apreciación de las imágenes es una de las primeras experiencias de la vida y, por lo tanto, es una manera de pensar y vía del conocimiento.

A lo largo de los años, la vida de las personas es permeada por hábitos y costumbres. La consecuencia de esto, en el lenguaje común, lleva a un discurso rápido, poco pensado, en que hay frases inacabadas y palabras pronunciadas a medias. El modo cotidiano con que la gente usa el lenguaje hace que se vuelva algo desmañado. Expresada así, la percepción de los objetos se automatiza: la palabra es reproducida, no dicha. Bajo estas condiciones el discurso también se automatiza, porque ya no se hace conciencia entre palabra y objeto. “Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido.”<sup>110</sup>

Contra esta enfermedad del discurso, el lenguaje poético le da a los objetos un tratamiento novedoso para revigorizar el habla, el modo de crear los discursos. El lenguaje poético consiste en siempre crear una nueva visión.

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, *Textos de teorías y crítica literarias*, selección y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado, México, Universidad de La Habana/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, p. 33.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

La imagen poética es uno de los medios para crear una impresión máxima. Por supuesto se tiene que mencionar que debe de haber un grado de reconocimiento en el mensaje para que haya identificación.

Gracias al lenguaje poético se desautomatizan los lugares comunes del lenguaje cotidiano y las convenciones literarias. Con la singularización se expresan asociaciones mediante un lenguaje que se ha renovado gracias a un nuevo modo de emplearlo. Cuando se lleva la singularización al extremo, como si el artista creara su obra para sí, se llega al *oscurecimiento*, cuando se detecta al elemento extraño. “Es decir: como un *shock psíquico* que proviene de la sorpresa que produce en el *receptor* la percepción del arte en cuanto tiene de inesperado, de diferente, si se compara con lo rutinario, con lo habitual.”<sup>112</sup> El extrañamiento hace que la obra sea original o incluso artística.

La parte más inusual e impredecible de la narración de la novela de Daniel Sada es al comienzo del decimoquinto periodo, cuando el narrador es interrumpido por otras voces:

Quedan pendientes adrede los nombres de ella y de él, ya que lo importante es lo otro: el resto: el sueño: lo dual: lo inexplicable, ¿malsano?, y que a lo mejor será ¿mero entrampe del azar? (¿o de qué chingaos pues?) (*no tienes por qué enredarte con las ligas de lo incierto, porque luego ha de llegar el momento en que desees desenredarte en un tris y...*). Bueno, pues, para no meterme en tanta argumentación onírica, mejor me atengo al suceso y digo los nombres reales de los autores y... ¿sí?... Son Cecilia y Trinidad. Pero vamos a situarnos: lo ocurrido fue la noche del día en ambos enojados fueron en friega a buscar al susodicho donjuán (¿cómo es eso de la “noche del día”, qué diantres?... es como decir al vuelo que no hubo Chana ni Juana... No te azonces, no seas güey) (*mejor suelta lo que traes y déjate de asegunes*). Bueno, resulta que Cecilia y Trinidad soñaron lo mismo esa vez... Lo mismo, porque al despertarse a medianoche, medio atónitos y como que jalados a la par por una extraña... digamos... ¿fuerza?, se contaron lo que estaban... ¿se vale repetir el verbo “soñar” o cómo hacerle? (aunque no se valga, pónlo, y ya síguete de largo, porque si no me encabrono... ¿eh?... Conste que acompleté lo que tú te imaginas... No quiero que te me sientas) (*no repares en minucias... ¡no le preguntes al aire!*).<sup>113</sup>

<sup>112</sup> Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 204.

<sup>113</sup> Daniel Sada, *Op. cit.*, pp. 569-570.

### *Los personajes*

Tal como las historias que Sada quiere contar, también para la creación de los personajes lleva un proceso mental, de meditación, que consiste en “imaginarlos demasiado, pensar más incluso de lo que escribo de ellos, necesito saber sus antecedentes, aunque no aparezcan en el relato, de principio a fin”.<sup>114</sup> Los personajes tienen una mayor elaboración en la mente del autor para luego plasmarlos en la narración. Y, una vez que los personajes son insertados en el mundo ficticio, comienza el cuento o novela con una imagen concreta en el que un personaje hace algo en un lugar específico. La imagen es un recurso crucial en la poética de Daniel Sada, la imagen es el precursor que detona la historia.

Un rasgo fundamental en las narraciones de Sada es que los personajes reproducen la vida de las personas comunes. Este autor no escribe queriendo retratar a las personas de las esferas del poder, y, si lo hace, parecen seres del vulgo o hasta más ridículos. Lo importante son las existencias anodinas y el particular drama que viven.

Para la hechura de sus personajes, Sada procura otorgarles una dimensión humana en vista de que tienen un lado oculto que a menudo permanece velado a lo largo de todo el relato. Ese perfil sombrío consiste, por lo general, en una apatía que ni los mismos personajes comprenden y que es el acicate de obrar de determinada forma:

Evidentemente cualquier persona, no exhibe todo lo que tiene. Cada uno de nosotros escondemos cosas que no queremos que nadie sepa. Hay ciertas cosas que uno sería incapaz de revelar. Puedes decir muchas cosas y hacerte transparente ante mucha gente, pero hay algo que conservas nada más para ti y que no se lo vas a decir a nadie, jamás. Tal vez en sus acciones se vea eso que

---

<sup>114</sup> Martín Solares, *Op., cit.*, p.23.

esconde y es lo que me interesa. Me gusta conocer muy bien a mis personajes, eso sí te lo digo. Cuando pienso en las historias, también pienso en los personajes.<sup>115</sup>

Para Daniel Sada lo primordial es conservar el aura de misterio el cual es uno de los estímulos para continuar con la lectura. Se tiene que hacer una paulatina revelación de los datos ocultos, pues se trata de un recurso literario para sostener la tensión dramática. Asimismo, los personajes también tienen una moralidad a través de la cual toman decisiones sabiendo lo que es bueno y lo que es malo. Los protagonistas de las narraciones de Sada tienen pasiones, las cuales se hacen presentes al estar en circunstancias límite. Por estas razones, Daniel Sada dice que su obra está circunscrita a una “concepción radical y determinista de la vida”.<sup>116</sup>

También es importante señalar, para seguir entendiendo esta poética, que todo en la narración parece estar gobernado por una especie de destino encarnado por el narrador, de manera que las circunstancias por él dictadas condenan a los personajes a una lucha por lo que desean, porque tienen que enfrentar *aquello* que se opone a sus deseos.

---

<sup>115</sup> Miguel Ángel Quemain, *Op. cit.*, p. 4.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 6.

## CAPÍTULO V

### REMADRÍN: EL REINO DE LA MENTIRA

#### *El conflicto político, social y electoral*

Remadrín es un pueblo ubicado en el estado de Capila en el norte de Mágico. Es gobernado por el alcalde-cacique Romeo Pomar, quien se ha conservado en el puesto público por más de treinta años, entre otras cosas porque encubre los fraudes fiscales de los ricos. Remadrín vive en “la pobreza tremenda y sin remedio. Los salarios-limosna y por todos los siglos de los siglos” (20).<sup>117</sup> En el gobierno local se reconocen “los turbios derroteros a que ha de conducir un

---

<sup>117</sup> Para la realización del presente resumen me baso en la primera edición de Tusquets de 1999. Cito fragmentos de la obra para que el lector sepa cómo el autor plasmó la idea. Los números que están entre paréntesis son las páginas en que aparece el párrafo. También cabe decir que estos fragmentos no aparecen en el orden en que están en la novela, fueron acomodados para mostrar cómo es que la misma idea se plasma en distintos puntos de la novela y así

sistema político basado en la promesa, en la abstracción malsana de mentiras dichas con aire de verdad. La perfección del asco y de la fantasía” (20). Especialmente “en los últimos meses había muchos problemas en la localidad. Muchos opositores contra el gobierno en sí, por corrupto y abstracto y demás hermosuras” (28).

En Remadrín hay elecciones locales, sin embargo, hay obstáculos del gobierno para que no se realice correctamente el proceso electoral. Estas complicaciones consisten en que “a última hora, y por razones aún vagas, los de por sí importantísimos municipios de Carachos, Salimiento y Metedores se quedaron sin casilla. Treta de ocultis por los jefes de siempre: indinos y sonrisudos, sobre todo si se juzga que la abstención, si prospera (siendo enemiga por vencer), resulta determinante para evitar grandes chascos, y provocarla, por ende... Favorece la apatía ciudadana (¿rancheril?), de antemano ¡claro está!, al partido del poder y...” (111). Los habitantes de aquellas zonas tuvieron que ir a Remadrín para votar, por lo tanto en la casilla de este pueblo hay más votos. La gente llegaba en camionetas o a pie y la fila creció hasta doblar las esquinas. Además de que hay una sospechosa demora en abrir la casilla (103).

En torno a la casilla electoral hay tres camionetas de cristales polarizados muy sospechosas. Ya se pensaba que en una de ellas se transportarían los votos. “La gente deseaba más bien llegar pronto a la casilla... El rumor iba en aumento” (121-122). Se sugiere que el robo de urnas ya era algo que se rumoreaba. Hasta que a las cinco de la tarde unos hombres armados bajan de la camioneta, amedrentan a los votantes encañonándolos y se roban las urnas. Después ni el jefe de casilla ni los policías hacen nada. La gente protesta contra ellos y “con sus rifles de pistón los azules apuntaron en directo hacia la masa” (165-166). Por su parte los ladrones se llevaron las urnas a un lugar lejano perdido en el desierto “¡sí!, lejos de las carreteras: se

---

dejar en claro el desarrollo del argumento. Resto por agregar que la razón por la cual hay mayúsculas y cursivas es porque Daniel Sada así las escribió en su novela.

vaciaron las tres urnas. Papeliza a la intemperie. Algún voto se escapó de la quema colosal” (212). Para la noche los ladrones son interceptados por el ejército, los capturan y en el cañón Puerto de Parche, donde quemaron las papeletas, los ejecutan (295-296).

Los representantes de otros partidos organizan una marcha de gente de Remadrín y otras localidades para ir a Brinquillo para manifestarse contra el fraude electoral. Cuando van de camino por la carretera en pleno desierto, el ejército se les interpone y les ordena regresar. Aún sintiendo indignación, los manifestantes pretenden continuar y el ejército los masacra.

Después hay dos batallones que bloquean la carretera por diez horas y desvían a los viajantes con falsos argumentos. “Se hizo una carambola de tráilers contra autobuses y hubo muertos y Cruz Roja y heridos y, sobre todo, grandes daños materiales” (88). Posteriormente, el ejército contrata a tres hombres para que recojan a los muertos de la masacre en una camioneta y los lleven a distintos poblados, villorrios y rancherías para que la gente identifique a un familiar (hijos, particularmente) y reclame su cuerpo. Una autoridad del ejército les dice a los hombres de la camioneta: *“Háganla de comprensivos y manténganse en un gesto de profunda indignación. Hasta tiene libertad de hablar pestes del gobierno”, “Hable cualquiera de ustedes todo lo suelto que pueda, pero no toquen los puntos que se les ha señalado”*. Por su parte el chofer dice para sí: *“Tengo que mentir... Esa es mi obligación... Mentir con categoría, con aplomo de chismoso... Y mentir es ocultar lo que no debe saberse... ¿Pero cómo hacerlo bien?... ¿Cómo hacerlo de a de veras?”* (86-87). Con esto queda claro que la mentira política es recurso y estrategia, fin y objetivo que debe alcanzarse.

Los hombres de la camioneta se detienen en un rancho. Los habitantes se dan cuenta de los muertos que traen y piden explicación. Para entonces es obvia la presencia del ejército que está bloqueando los caminos y por todos los lugares aledaños se escucha el rumor sobre los

manifestantes masacrados. El chofer cuenta que los muertos que trae son accidentados de un “coheterío”. La mentira no es creíble y un personaje dice: “¡No!, ¡ni madres! ¡¡Son mentiras!!... Estos muertos que usted trae son personas balaceadas. ¡¡Son las que hicieron la marcha!! Y nada de que estas gentes murieron por accidente al explotarles cerca el “coheterío” que usted dice. ¡¡Eso no nos lo tragamos!!” (107). Finalmente, los de la camioneta tienen que huir bajo una lluvia de pedradas y temiendo ser linchados (106-107). Continúan con su viaje y el chofer sabe que, como vocero del gobierno, debe tener más cuidado a la hora de mentir para ser verosímil. *“Mentir con categoría: y ¡cuidado!, por lo mismo: no se valen titubeos, porque entonces lo teatral se convierte en regazón”, “¡Suéltate!, ¡vete derecho!, no titubees, no hagas pausas”, “Haz la historia más creíble: métele algo de rejuego, problemitas, cierto entrampe... para hacerla más dramática”, “Orden, un poco más de orden... No te andes adelantando porque te expones a que alguien te interrumpa para hacerte alguna pregunta tonta...”, “Estás a un tris de regarla... Di mentiras, pero ¡aguas!”* (395-396).

Por otro lado a Romeo Pomar se le invita a pasar unos días en la finca de Pío Bermúdez, gobernador de Capila y verdadero autor de la masacre cometida por el ejército, para pedirle al alcalde-cacique que se vaya a vivir a Estados Unidos. Pomar se niega, pese que se le ofrece vivir el resto de sus días con placidez. Sin embargo, es devuelto a la alcaldía de Remadrín y el chofer de la limusina que lo lleva (el mismo que transportaba a los muertos en la camioneta), le dice que él será inculcado del asesinato de los manifestantes. Días después llegan unos hombres con escolta a la alcaldía de Remadrín y sacan a la fuerza a Romeo Pomar. *“No sé qué alegato hubo allá adentro, o qué calores, pero ahí tienes que después de algo así como media hora, la escolta sacó llorando a don Romeo Pomar. Fue gachísimo ver a un hombre tan poderoso zarandeándose en el suelo y jalando tan así”* (491-492-513-516). Al final Romeo Pomar y su

esposa son ejecutados, pero “no se trata de acribillarlos en un dos por tres... Había que herirles una pierna: que cojearan, que se arrastraran” (555-556), para luego ser quemados y reducidos a cenizas.

El derrotero de los sobrevivientes de la masacre que huyen por el desierto se desconoce, ni siquiera se menciona a uno. “No se han tenido noticias de alguien que haya aparecido en algún punto geográfico del estado de Capila, pero las habladurías señalan puntos ficticios: que hacia el sur que hacia el norte, fuera incluso del país, mas lo que sí es de ida al baño es que se encuentren nadando en los mares de este u oeste y de ahí otras fantasías adonde la realidad es poquita y es inútil” (494).

Asimismo, sobre toda República de Mágico acontece la caída del peso, una devaluación monetaria como consecuencia de la corrupción, verdadera gobernante del país (537-538-539).

Para estas alturas la presencia de militares es constante, primero planeando el robo de urnas, pues están coludidos con quienes las desean, después asesinando a los manifestantes, luego bloqueando las carreteras, hasta que paulatinamente van invadiendo Remadrín. Este pueblo es militarizado como absurda medida de seguridad, pues “si hubo refuerzo de guachos se debió a que el nuevo alcalde temía una invasión nocturna, menos probable una diurna, pero ¿cuáles invasores?” (507-520). Y mientras el ejército ocupa el pueblo, los pobladores lo abandonan, las familias se marchan. Tan pronto Romeo Pomar es sacado de la alcaldía, los habitantes de Remadrín también se van, “los ricachos por delante seguidos por los medianos y hasta atrás, como en arrastre, la pobre bola de gente sin jale, hambrienta, llorosa, porque sin dinero el pueblo está tirado a la ruina”. Además no hay comida porque los proveedores, “¿*todos, sin duda, acordaron jamás ir a Remadrín, pues temían que los matarán?*” (507-514-515-539-550). Asimismo, las apariciones de muertos se hacen más frecuentes; lo fantasmal cobra

presencia; se tocan puertas y hay voces que amenazan con maldecir a los escasos habitantes que quedan en el pueblo. “Remadrín se iba poblando de fantasmas día a día”, “*Soy desaparecido que escapé de la matanza*” (497-503-520-523).

En las páginas finales el pueblo se describe de la siguiente manera: “Por los problemas políticos: ¿la ausencia de compradores?: una posibilidad, como otras de angarillas: Remadrín era un volcán todo el tiempo en erupción; Remadrín era un infierno donde el griterío de tantos quemándose...”. Y una voz, tal vez de fantasma, dice: “¿DESDE DÓNDE ESTOY HABLANDO?, ¿desde otro sueño o qué diantres?, ¿desde una casa maldita donde sólo hay dos fantasmas?, ¿hay tantas casas así ahora que el pueblo está en ruinas?... Casas repletas de enseres, porque no se sabe de nadie que haya hecho una mudanza camionera, pero, en fin... Yo soy quien debe de irse de este lugar asqueroso... ¡Adiós!, ¡peléense bonito!... sin embargo, ¿a dónde iré?...” (556-571).

### *El fin del heroísmo*

Papías y Salomón son los personajes que perfilan la concepción clásica del héroe: ambos parten de la casa familiar a temprana edad en busca de aventuras e ideales, tal como lo hace Sigfrido en *El cantar de los nibelungos*, quien en sus andanzas logra proezas como restituir reinos. Tras el fraude electoral en Remadrín, Papías y Salomón se suman a los manifestantes en busca de justicia; la misma empresa a la que se lanza don Quijote y que consiste también en la búsqueda de la verdad, labor que dignifica al ser humano en un universo donde es posible el triunfo del heroísmo.

No obstante, el deseo de Papías y Salomón —así como el del resto de los manifestantes— es un ideal que se ve destruido por la fuerza bruta del ejército. En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* Daniel Sada muestra un universo donde la mentira ha trascendido al hombre. La corrupción y la podredumbre moral son la atmósfera que se asienta en todo el estado de Capila. En un paradigma moral donde no se estima la verdad, cualquier empeño heroico es un movimiento estéril. En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* la mentira política y los medios por preservarla socavan toda posibilidad de heroísmo, y éste es apenas un barrunto que no conduce a ninguna parte. En vez de que, por medio de su lucha, Papías y Salomón restituyan el orden en Remadrín y así alcancen la gloria, desaparecen del argumento de la historia sin que jamás se sepa su paradero. No se sabe si mueren y terminan en la fosa común o se vuelven desaparecidos políticos que se refugian en las cuevas del desierto.

En la novela, el chofer de la camioneta donde transporta los cadáveres de los asesinados por el ejército, dice: “*Y mentir es ocultar lo que no debe saberse.*” A lo largo de las mentiras y sus consecuencias que se narran en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, jamás se discierne la razón del robo de las urnas, jamás conoce el lector el fin de la mentira política y jamás se sabe el porqué de tanta violencia. El motivo del fraude es arbitrario. En Remadrín la mentira se ha vuelto común, es un vicio que ya no se entiende como tal y por eso no hay un cuestionamiento de si mentir o no, así como tampoco existe la culpa por las consecuencias de la mentira.

*La muerte violenta*

De los tres muralistas mexicanos, cuyas obras contribuyen a la construcción de la identidad nacional del siglo XX, José Clemente Orozco plasma lo terrible y lo violento como la verdadera condición del mexicano. A través de su obra los campesinos y los obreros se vuelven esperpentos que, petrificados en la penumbra, padecen la tragedia llamada Revolución mexicana. Considero, a grandes rasgos, que *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada es un equivalente narrativo de los murales de Orozco.

Basta con leer el comienzo de la novela, donde se narra el arribo a Remadrín de la camioneta que transporta a los muertos, así como el acomodo de los cadáveres en la plaza para que la gente reconozca a algún familiar, para que el lector se dé cuenta del modo tan agresivo con que la obra comienza. La muerte tiene presencia perpetua a lo largo de las seiscientas páginas de la novela, pero no se trata de cualquier muerte, sino de la muerte violenta, aquella que es infligida por otros (o incluso por uno mismo) con el afán de destruir. La camioneta que transporta a los asesinados por el ejército es una clara referencia a la barca de Caronte que conduce a los muertos, en este caso, a la fosa común o con sus familiares, quienes de algún modo también están muertos, porque al estar en un mundo donde no se cumplen los ideales no pueden tener una vida plena. Asimismo, la laguna Estigia es el desierto que la camioneta recorre a lo largo de los pueblos, villorrios y rancherías de Capila; es una laguna Estigia luminosa y sofocante.

La historia en que la muerte se manifiesta de manera más angustiosa es en la que Trinidad busca a sus hijos que formaban parte del grupo de manifestantes acribillados que iban a Capila a protestar por el robo de urnas. La búsqueda es infructuosa. Trinidad es el personaje que cambia a lo largo de la novela: de ser un tendero avaro, holgazán y abusivo con sus hijos, se convierte en el más deseoso de volverlos a ver. Los hijos que se marchan de casa son una carga

que el padre soporta, por el deseo de que regresen y rehagan la familia; no obstante, Papías y Salomón se vuelven ausencias que sugieren su muerte. Así como el personaje de “No oyes ladrar a los perros”, el cuento de Juan Rulfo, carga a su hijo muerto, Trinidad soporta el mismo fardo terrible.

Y mientras Remadrín es abandonada por sus habitantes, Trinidad espera a que sus hijos regresen al hogar. Así, conforme sus vecinos se marchan y en las calles transitadas por militares se oyen voces fantasmales, Trinidad soporta el peso de la incertidumbre al no saber si Papías y Salomón están vivos o muertos, hasta que su esposa Cecilia pone fin a su esperanza, asegurando que han muerto. Posteriormente, el matrimonio se va a no se sabe dónde. En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* los sucesos trágicos y terribles no expían pecados ni transgresiones; son la realidad contra la que nada se puede.

### *Desasosiego y sinsentido*

Después de leer *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* surge la pregunta de ¿por qué de toda la devastación acontecida en la narración? El no saber el porqué del fraude electoral y los medios para conservar la mentira política, así como el destino de Papías y Salomón, sumergen al lector en el sinsentido; se trata de una obra en la que no hay certezas.

La creación de una geografía imaginaria como Capila obedece al deseo de poblar un mundo, pero nunca comprenderlo. De este modo, el escritor contribuye al cuestionamiento de la realidad. El mundo de Daniel Sada está henchido de vigor y la atmósfera adquiere una psique bien definida, por la cual se emancipa de aquella que fue el modelo de inspiración: donde los seres humanos viven realmente.

Obra huidiza a la razón, en que los flujos de sus diversas historias no desembocan jamás, se pierden entre ellas mismas. Por esto la realidad creada por Sada en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es indiscernible: toda la novela está ceñida por la ambigüedad. El lector apenas descubre que es en Remadrín donde se condensa aquel universo desasosegante y sin sentido. Después de leer esta novela de seiscientas páginas el lector no se tranquiliza.

### *Carnavalización, humor y paradoja*

La novela de Daniel Sada posee un fuerte carácter paradójico que se anuncia en el título mismo: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. La paradoja se manifiesta cuando se vinculan dos ideas opuestas, dando como resultado una nueva idea pero extraña y contradictoria. Si la paradoja se tomara literalmente, al pie de la letra, se llega al absurdo. No obstante, su contradicción tan sólo es aparente.

La paradoja es una figura retórica que exige mayor reflexión, y es necesario comprender el sentido de todo el contexto para reconocer qué idea o término está expuesto figurativamente. La intención de aquel que hace una paradoja es tomar dos elementos contrarios para fundirlos en una unidad ambivalente “que contiene una profunda y sorprendente coherencia en su *sentido figurado*”.<sup>118</sup> En una obra literaria, la paradoja es un recurso de gran atractivo que retiene el

---

<sup>118</sup> Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 387.

interés de los lectores. Muy socorrida por escritores influidos por la estética barroca, la paradoja conduce al extremo extrañamiento.

Generadora de ambigüedad, la paradoja produce una intuición muy sugerente sobre su significado y “la hondura de su sentido proviene de que prefigura la naturaleza paradójica de la vida misma”.<sup>119</sup> Por supuesto, al igual que la ironía, la paradoja contribuye a crear el aura de misterio que posee todo arte. Y en el caso de la obra que nos atañe, la búsqueda de lo literario comienza en el título (compuesta por dos octosílabos), en el paratexto. El nombre de la novela de Sada es por sí sola una paradoja, y el contexto que hay que conocer para comprenderla es el resto de la obra.

Así como el resto de la producción literaria de Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, se consideraría costumbrista si no fuera por la presencia del humor. La risa que produce esta novela en particular es festiva y carnavalesca. Mijail Bajtín, en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*,<sup>120</sup> explica que en los pueblos feudales de casi toda Europa, el carnaval es una forma ritual que consistía en volver la vida un espectáculo organizado de manera cómica, y consagrarla mediante la tradición. Una de las características del carnaval es que durante su periodo se lleva a cabo una imitación burlesca de todas las instituciones serias que servían para regular la sociedad.

Actividades serias y respetables y las ceremonias civiles, agrícolas o religiosas, eran también objeto de imitación cómica popular y pública, donde los infaltables bufones realizaban simulacros burlescos de textos sacros: de la *Biblia*, de los *Evangelios*, de himnos, sermones, decretos, bandos, bulas conciliares o pontificias; de plegarias, letanías, liturgias, testamentos, epitafios, diálogos; e igualmente sobre disciplinas —había una gramática jocosa (:81)— que muchas veces eran representados por gangarillas o pequeñas compañías de cómicos entre los cuales solía haber un muchacho que hacía el papel de dama.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 2003.

<sup>121</sup> Helena Beristáin, *Op. cit.*, pp. 80-81.

Al parecer, lo que se pretendía con el carnaval era celebrar, por un determinado tiempo, los excesos y las bajas pasiones para llegar al límite de la experiencia humana. Esto servía como desahogo requerido para las sociedades, en vista de que posteriormente estarían en la cuaresma, con todas sus restricciones y seriedad dogmática.

Este tipo de festividades son una forma primordial *determinante* en la civilización humana. La fiesta y la celebración de los excesos en que se permiten transgredir las normas no tenía nada de teatral, nadie estaba postrado en escenario alguno, los carnavales se llevaban a cabo en las plazas públicas, espacio ideal en donde en medio del aquelarre y detrás de las máscaras la identidad de ricos y pobres, viejos y jóvenes, doctos y analfabetos se relativiza para alcanzar la catarsis. “El carnaval traviste, corona, desc corona, invierte los rasgos e interviene los roles, da sentido al sinsentido, intercambia los *roles* y convierte en un sinsentido al sentido. Su lógica es la *lógica de dar vuelta*, del *al revés*. Es la parodia sistemática de los sistemas y apunta a la arbitrariedad de todas las normas y reglas.”<sup>122</sup> Con esta definición podemos entender que el carnaval hace de la vida una gozosa paradoja.

En literatura, la carnavalización se produce cuando la comicidad popular irrumpe en la tradición seria y solemne, creando así el género de la farsa. El tema tan trágico de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es tratado de modo jolgorino. Parece que en la obra se celebran la muerte, la violencia y la podredumbre moral. El humor que emplea Daniel Sada en su novela induce a la risa carnavalesca, que Bajtín describe del siguiente modo:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (ese carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero es cómico y parece percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre

---

<sup>122</sup> Gary Saúl Morson, *Bajtín: ensayos y diálogos sobre su obra*, México, UNAM/ UAM/ FCE, 1993, p. 39.

relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.<sup>123</sup>

Cabe mencionar el cariz grotesco y esperpéntico que tiene este particular humor. La comunión de lo trágico y lo cómico en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* deviene en toda una cosmovisión estética de la realidad y la vida, cosmovisión en que la solemnidad y lo picaresco se armonizan para causar una risa que se vuelve mueca.

Esta forma compositiva está en estrecha relación con el espíritu de lo grotesco en ese característico impulso de reunir en un mismo territorio la risa y la tragedia, el espanto abismal de la vida y la historia, con lo lúdico y la ligereza, lo alto y lo bajo. Si la ideología moderna ha pugnado por escindir la vida en lo cómico y lo serio, el arte está empeñado en volver a fundar ese punto de encuentro, de ahí la recurrencia a las perspectivas populares como un posible camino de reunión de lo que fragmentó en dos mundos aparentemente irreconciliables.<sup>124</sup>

Quien se apresure a entender la novela de Daniel Sada corre el riesgo de encasillarla como realista. Sin embargo, apreciarla desde este género no es del todo satisfactorio. Considero que *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, estéticamente, lejos de retratar una realidad, ofrece la narración de la perspectiva de quien padece una alucinación carnavalesca en medio de la pesadilla; con esto los lectores regresamos a la incomodidad, redescubrimos un nuevo modo de ejercer la palabra y pone en evidencia lo caduco de las convenciones en el lenguaje y la literatura.

Al final hay que reconocer que hacer una disección absoluta de una obra literaria como *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es imposible. Separar los recursos reconocibles hasta distinguirlos como “químicamente puros”, aislarlos unos de otros, no revela en lo absoluto lo que es el arte de la ficción. Me atrevo a proponer que el misterio de la grandeza literaria está en la homogeneidad única en que los recursos se funden para volverse en ese *poder* insondable.

---

<sup>123</sup> Mijaíl Bajtin, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>124</sup> Martha Elena Munguía, *La risa en la literatura mexicana*, México, Bonilla Artigas Editores, 2011, pp. 102-103.

## CONCLUSIONES

Tras la lectura de los cinco capítulos dividido en dos partes que conforman este trabajo recepcional, ha quedado claro cómo es que la mentira forma parte de la complejidad de la condición humana. Sin duda este tema aún se puede abordar desde otros ángulos para elaborar nuevas reflexiones más profundas, pero con lo expuesto el lector ya comprende qué distintos tipos de mentiras constituyen el fondo y la forma de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada.

A ningún ser humano le es ajena la mentira; a lo largo de la vida cada persona descubre lo provechoso y conveniente que es mentir en determinadas circunstancias. Como se aprecia en el primer capítulo, es evidente que la mentira crea una incisión en la realidad, al grado incluso de alterar la vida de los otros. Ahora se puede describir a la mentira como el ocultamiento de la verdad y la invención de un suplantador que sólo debe tener apariencia de verdad, siendo una definición breve, clara y certera. Asimismo fueron descritos e identificados los componentes que determinan la existencia y eficacia de la mentira.

No cabe duda que uno de los aspectos más interesantes de la mentira es su naturaleza dual: niega una realidad para inventar otra. Por un lado oculta, por el otro crea: esconde la verdad para inventar una ficción que debe ser completamente verosímil. Resulta casi paradójico, pero al resolver que cada mentira nace de la voluntad y el deseo de las personas, se comprende por qué la encontramos en el corazón de la condición humana. Por otro lado, también se señala y se reflexiona acerca de las consecuencias de la mentira, el precio que se paga cuando se miente por motivos indignos: se ensancha el abismo de la incomunicación, las personas dejan de reconocerse entre ellas y los seres humanos se ven viviendo entre extraños. Es cierto que no toda mentira sea mala, pero no queda otra cosa que reconocer que aquellas que se urden con maledicencia y egoísmo, tan sólo cosechan un fruto podrido. Y es en ese escenario donde aparece la mentira política, la que inventa el tipo de historias que tienen el claro propósito de falsificar, la de negarle a la memoria lo que le corresponde y corromper la historia. La obra de Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, ofrece una narración que muestra cómo se aplica la mentira política, siempre a tenor del poder y su preservación, para al final desembocar en lo trágico.

Sin embargo, también se muestra en este trabajo, en el segundo capítulo, la contraparte de la mentira política: la mentira literaria. En ella el lenguaje se vuelve arte, poseedora de la prestidigitación requerida para manifestar las verdades humanas, de significado plural, donde se denuncia una realidad en que los valores están en crisis pero sin sobajar a nadie, y, en el caso de novelas como las de Sada, siempre oponiéndose al dogma. Se hizo una descripción clara de los recursos básicos que se encuentran en las narraciones, por supuesto poniendo énfasis en la escritura creativa de Daniel Sada.

El deseo de comprender la labor literaria del autor de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, orilla a desmenuzar su poética para identificar y reflexionar sobre sus herramientas de trabajo. Como se ha mencionado en más de una ocasión, el argumento de la novela surge del recuerdo de Sada de cuando se robaron las urnas en su pueblo. Así, pasando por la mimesis y la exaltación, el suceso se convirtió en ficción. Saber cómo es que Daniel Sada crea su literatura, cómo elabora su lenguaje, construye sus estructuras y dota de humanidad a sus personajes, ayuda a comprender sus pretensiones artísticas. En este aspecto, al final se reconoce a un autor único en mucho tiempo, no sólo en la literatura mexicana, sino en la literatura escrita en español, cuya obra le exige mucho al lector.

En el tercer capítulo se explica cómo es que la literatura convierte una anécdota en una experiencia que se transmite mediante la palabra. La mentira de la ficción artística no pretende suplantar a la verdad histórica, plagando los registros oficiales con elucubraciones, se trata de reconocer a la literatura como el resultado de la comunión entre historia, lenguaje e imaginación. Para entonces los lectores tuvieron claro que este tipo de mentira contribuye a saciar parte de la avidez del corazón humano.

Luego se analiza con más cuidado y hondura el estilo de Daniel Sada. De hecho en el cuarto capítulo se hace una pequeña disección a uno de los órganos esenciales que poseen todos los escritos literarios: la retórica. Si bien es cierto el estilo con que está escrito *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es una selva casi indiscernible de figuras retóricas y otros recursos literarios, hay que identificar aquellos que son importantes y definen en mayor grado la prosa de Sada: es difícil no pensar en la elipsis, la métrica, la estructura, la ironía, el narrador, el tono fársico, el lenguaje, el léxico, el extrañamiento y los personajes como engranes de distintos tamaños que dan vigor a un discurso literario. Por supuesto, se comentan estas figuras retóricas y

recursos literarios en la medida en cómo funcionan en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

En el quinto y último capítulo se hace un repaso más detallado de la historia de la novela de Sada, para, a grandes rasgos, poder discernir que lo notable de esta narración son la carnavalización, la paradoja y el humor como los rasgos más destacables que delinean el cariz de la historia. Asimismo, se aclara que en la narración de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* hay un matiz o regusto de esperpento que induce al lector a perderse en el sinsentido de tanta violencia, muerte y devastación, lo único que puede acaecer en Remadrín después de tanta mentira.

Por medio de varias historias que orbitan alrededor del fraude electoral, la obra de Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, crea un universo donde la mentira ha trascendido al ser humano. Esta novela consiste en el resultado de las ambiciones y obsesiones del autor llevadas hasta sus últimas consecuencias. Su lectura, por supuesto, no es grata, y el lector que se sumerja en las seiscientas páginas de la novela, hará un recorrido a través de un desierto único, lleno de ritmo, violencia, humor y desasosiego, donde incluso parece se celebra la tragedia.

Ahora, finalmente, sin importar cualquier opinión subjetiva de lo que es *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de lo que no cabe duda es que la historia del robo de urnas pasa a formar parte de la literatura mexicana, sino también del imaginario asentado, puesto en el papel gracias a la palabra vuelta arte, para que cualquier lector la pueda vivir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtin, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía*, México, Debolsillo, 2006.
- Battetini, Maria, *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Berger, Morroe, *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*, México, FCE, 1979.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004.
- Campbell, Federico, *La invención del poder*, México, Aguilar, 1994.
- Camus, Albert, *El hombre rebelde*, Madrid, Alianza, 2001.
- DeLillo, Don, *Libra*, Barcelona, Seix-Barral, 2005.
- Derrida, Jaques, *Historia de la mentira: prolegómenos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1997.

- Diderot, Denis, *Paradoja del comediante*, Buenos Aires, Losada, 2006.
- Fuentes, Carlos, “Tiempo mexicano”, en *Anatomía del mexicano*, selec. de Roger Bartra, México, Debolsillo, 2005, pp 257-265.
- García Adánez, Isabel, “Mentira y complicidad. Sobre el recurso de la ironía en los distintos lenguajes artísticos”, en *Los recursos de la mentira: lenguajes y textos*, eds. Leonarda Trapassi y José Javier Martos Ramos, Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 109-129.
- Gómez, Adolfo León, *Breve tratado de la mentira*, Cali, Universidad del Valle, 2003.
- González Suarez, Mario, “Exabsurdo”, *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, Tusquets, 2001, p. 211.
- Heredia, José María, “Ensayo sobre la novela”, en *Los novelistas como críticos. Tomo II*, Norma Klahn y Wilfrido Corral, comps, México, Del norte-FCE, 1991, pp. 609-617.
- Manguel, Alberto, *La ciudad de las palabras*, Oaxaca, Almadía, 2010.
- Martínez Crísterna, Gerardo, *Los hombres y el problema de la mentira. Reconsideraciones de los hechizos y las máscaras de Occidente*, México, Hombre y Mundo, 2006.
- Maquiavelo, Nicolas, *El Príncipe*, México, Concepto, 1987.
- Morson, Gary Saúl, *Bajtín: Ensayos y diálogos sobre su obra*, México, UNAM/ UAM/ FCE, 1993.
- Munguía, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana*, México, Bonilla Artigas, 2011.
- Nietzsche Friedrich y Hans Vaihinger, *Sobre la mentira*, Madrid, Tecnos, 2007.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2009.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración. Tomo I*, México, Siglo XXI, 1996.
- , *Tiempo y narración. Tomo III*, México, Siglo XXI, 1996.

Saer, Juan José, “El concepto de ficción”, en *Una literatura sin atributos*, México, Universidad Iberoamericana-Artes de México, 1996, pp. 9-16.

Salmon, Christian, *La máquina de fabricar historias y formatear mentes*, Barcelona, Quinteto, 2010.

Sefchovich, Sara, *Pais de mentiras*, México, Océano, 2008.

Shklovski, Víctor, “El arte como artificio”, *Textos de teorías y crítica literarias*, sel. y apuntes introds. de Nara Araújo y Teresa Delgado, México, Universidad de La Habana/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 27-46.

Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Punto de Lectura, 2002.

-----, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997.

Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Langre, 2002.

## HEMEROGRAFÍA

Alanís, Armando, “La mentirosa verdad”, *La Jornada Semanal*, 4 de julio de 1999, p. 4.

Castillo, Ricardo, “... y el ritmo siempre se escucha”, *Crónica Dominical*, núm. 145, 10 de febrero de 1999, pp. 10-11.

De Mauleón, Héctor, “En un país como el nuestro, donde la historia se escribe con sangre, la violencia se ha convertido en un medio político: Daniel Sada”, *Crónica*, 25 de mayo de 1999, p. 13B.

Escalante, Evodio, “La prosa artística de Daniel Sada”, *Suplemento de Unomásuno*, 6 de febrero de 1993, p. 25.

Espinosa, Jorge Luis, “Mi literatura no va a contracorriente ni pretende más que el hecho narrativo: Daniel Sada”, *Unomasuno*, 25 de mayo de 1999, p. 33.

Fernández Chapou, Maricarmen, “México no está preparado para las novelas grandes: Daniel Sada”, *El Financiero*, 28 de mayo de 1999, p. 58.

Güemes, César, “*Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, una aventura del autor”, *La Jornada*, 23 de mayo de 1999, pp. 25-26.

Guillén, Laura, “Recuperar lenguajes extraviados. Entrevista con Daniel Sada”, *La Jornada*, 8 de diciembre de 1991, pp. 23-27.

Navarro, Víctor M., “Daniel Sada, Parece mentira”, *El Ángel*, supl. cultural de *Reforma*, 4 de julio de 1999, pp. 1-2.

Palacios Goya, Cynthia, “El fraude electoral en la más reciente novela de Daniel Sada”, *El Universal*, 25 de mayo de 1999, pp. 11-12.

Piglia, Ricardo, “Tres Propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, *Revista Casa de las Américas*, núm. 222, enero-marzo de 2001, pp. 11-21.

Quemain, Miguel Ángel, “Amplitud de la palabra, entrevista con Daniel Sada”, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 98, 14 de diciembre, 1997, pp- 1-7.

Solares, Martín, “Una voz en el desierto. Entrevista con Daniel Sada”, *La Jornada Semanal*, núm. 285, 27 de noviembre de 1994, pp. 22-26.

#### FUENTES ELECTRÓNICAS

Austin, John Langshaw, *Cómo hacer cosas con palabras*. Disponible en: <http://>

[www.philosophia.cl/Escuela](http://www.philosophia.cl/Escuela) de Filosofía Universidad ARCIS. Consultado el 22 de noviembre de 2011

Pombo, Álvaro, *Verosimilitud y verdad*. Disponible en <http://>

[www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nst\(VoAnexos\)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/\\$FILE/pombo.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nst(VoAnexos)/arch34E48EA1F3B7A6FAC12571480041DE75/$FILE/pombo.htm). Consultado el 15 de noviembre de 2012.