

# REVISTA PENÉLOPE EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y LITERARIA DESDE LA ANTIGÜEDAD



PENÉLOPE

**Depósito Legal: J 696-2013**

Editada en Jaén (España) por **Encarnación Sánchez Arenas**

**ISSN: 2341-0086**

# Revista Penélope

Miembros del consejo de redacción:

- YOLANDACABALLERO ACEITUNO
- MANUEL GAHETE JURADO
- JUAN RAEZ PADILLA
- CLAUDIA SÁNCHEZ PÉREZ
- AKRAM JAWAD THANOON
- GENARA PULIDO TIRADO
- RACHIDA GHARRAFI
- JOSÉ SARRIÁ CUEVAS
- AMIRA DEBBABI
- BOUCHRAIL ECHCHAOUI
- ISABEL OLIVER GONZÁLEZ
- DIRECTORA: **ENCARNACIÓN SÁNCHEZ ARENAS**

**13ª Edición:** diciembre del 2025

**Enlace a la página Web:** <http://www.revistapenelope.com>

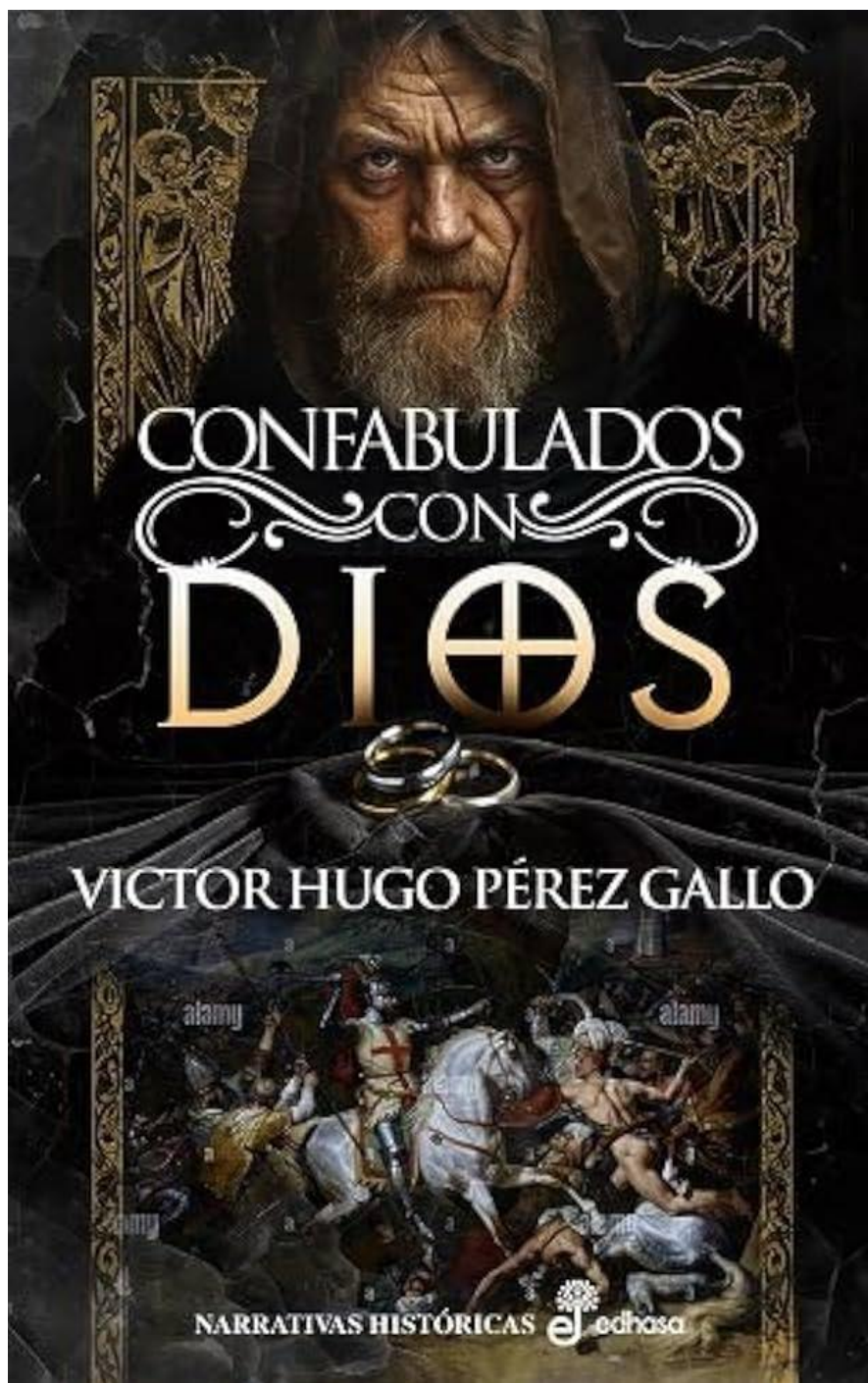
**Email:** [encarnacion.sanchez.arenas@gmail.com](mailto:encarnacion.sanchez.arenas@gmail.com)

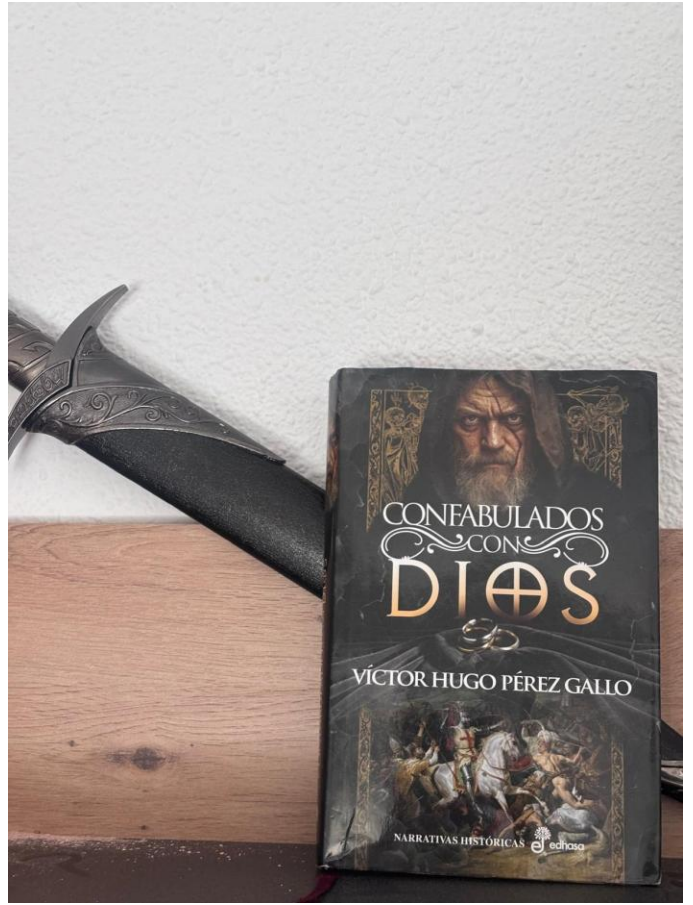
**Teléfono de contacto:** 617 91 87 97

**Artículo de investigación**  
**de**  
**Alicia Martínez Tena**

## Contra el tiempo domesticado: la subversión de la novela histórica clásica en “Confabulados con Dios”

Por: Dra. Alicia Martínez Tena, Profesora Titular de Sociología de la Cultura de la Universidad de Oriente. <http://orcid.org/0000-0003-2119-2286>





## I. Introducción: Domesticación del tiempo y pedagogía del pasado

La novela histórica, en su forma clásica, ha operado como uno de los dispositivos narrativos más eficaces para domesticar el pasado. En su construcción moderna, inaugurada canónicamente por Walter Scott a comienzos del siglo XIX, este género ha proporcionado no solo entretenimiento sino un marco narrativo para consolidar identidades colectivas, legitimar genealogías nacionales y configurar imaginarios sociales que cohesionan al lector con el relato de su tiempo. Se trata, como sostiene Lukács (1962), de una forma de historicidad que transforma el pasado en drama, lo particular en representación de una totalidad, y lo narrativo en pedagogía ideológica.

No es casual que la novela histórica haya sido durante dos siglos un género cultivado tanto por escritores liberales como conservadores, tanto por novelistas que buscaban exaltar el espíritu nacional como por otros que pretendían dar lecciones morales a través del espejo retrovisor de la historia. Desde Scott a Galdós, desde Manzoni a Vargas Llosa, la historia narrada no ha sido nunca una restauración neutral del pasado, sino una **puesta en escena simbólica del poder**<sup>1</sup>. En ese sentido, la novela histórica funciona como un artefacto doble: narra hechos pasados y simultáneamente **enseña al lector cómo debe sentir respecto a ellos**.

Como advierte Paul Ricoeur (2004), toda narración histórica supone una selección, una disposición, un “emplazamiento” de acontecimientos que produce inteligibilidad, y por tanto sentido. Pero ese sentido no es neutro: está socialmente condicionado. La novela histórica clásica recurre a ese emplazamiento para construir tramas ordenadas, cronologías claras, héroes legibles y conflictos dotados de resolución. Incluso cuando los personajes son derrotados o el destino trágico irrumpe, lo hacen dentro de un marco narrativo que refuerza una visión coherente y legible del mundo. El pasado se convierte así en un archivo simbólico: un conjunto de significantes seleccionados que le devuelven al presente una imagen de sí mismo legitimada. Esta pedagogía del pasado opera a través de lo que Hans Robert Jauss (1978) denomina “horizonte de expectativas”: el lector se aproxima a un género determinado con esquemas de lectura previos que el texto ratifica, amplía o desafía. En el caso de la novela histórica tradicional, ese horizonte incluye la expectativa de un mundo verosímil, de un lenguaje mimético, de una relación orgánica entre hechos narrados y referentes históricos. Así, la novela no solo educa en historia, sino que **educa en modos de percibir la historia**: qué merece ser recordado, qué debe ser olvidado, y cómo deben interpretarse los pasados traumáticos o fundacionales.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando una novela irrumpe en ese pacto narrativo no para confirmarlo, sino para erosionarlo? ¿Qué sucede cuando una obra toma los códigos del género histórico y los invierte, los subvierte, los pervierte incluso? ¿Qué lectura es posible cuando el tiempo deja de ser lineal, los personajes encarnan símbolos ambiguos, y el lenguaje mismo se vuelve oscuro, barroco, herético? Es en ese punto donde aparece *Confabulados con Dios* (Edhasa, 2024) como una obra liminal: una novela que se presenta bajo ropajes históricos, pero que **desmantela desde dentro la lógica de la novela histórica clásica**.

---

<sup>1</sup> Todas las negritas son nuestras.

*Confabulados con Dios* no pretende restaurar el pasado como verdad, sino invocarlo como herida. En lugar de héroes ilustrados, presenta figuras ambiguas, cuerpos atravesados por el deseo, la mística y la violencia. En lugar de una cronología clara, despliega una temporalidad espiralada, marcada por la simultaneidad de planos simbólicos y la ruptura del tiempo progresivo. En lugar de un lector cómodo, ofrece un campo de fuerzas simbólicas que exigen interpretación, no identificación. La novela interrumpe la “lógica del archivo” (Derrida, 1997) para explorar lo que quedó fuera del relato histórico: la blasfemia, la herejía, el erotismo, la locura y el delirio como elementos constitutivos de la experiencia humana, también —y sobre todo— en el pasado.

Este ensayo propone una lectura crítica de esa subversión. Sostiene que *Confabulados con Dios* no es simplemente una novela ambientada en el pasado, sino una **novela contra la historia domesticada**. En su estructura simbólica, en su tratamiento del lenguaje, en la ritualidad que presenta como escena narrativa, la obra desafía los principios estéticos, morales y ontológicos de la novela histórica tradicional. A través del análisis de su temporalidad, sus personajes, sus símbolos y su lenguaje, exploraremos cómo esta novela construye una estética de la disonancia, una poética de la herejía y una ética narrativa fundada en el conflicto y no en la resolución.

Este no es un texto para leer la historia, sino para **ser interrogado por ella**. Y es en esa inversión del pacto —en ese gesto literario de insurrección simbólica— donde radica la potencia de *Confabulados con Dios*.

## II. La novela histórica como ritual ideológico.

*Entre la épica nacional y el dispositivo disciplinario.*

A lo largo del siglo XIX, la novela histórica se constituyó como uno de los géneros literarios centrales en la configuración de los relatos nacionales. Su función iba mucho más allá de recrear el pasado: consistía en ofrecer un marco narrativo para ordenar los imaginarios colectivos, instaurar una pedagogía de los orígenes y dotar a la historia de un sentido moral. En este sentido, como ha señalado Benedict Anderson (1993), la nación moderna se imagina a sí misma también a través de los relatos que la cuentan; y entre ellos, la novela histórica ocupa un lugar destacado como **ritual simbólico de legitimación**.

En autores como Walter Scott, padre fundacional del género, el pasado no aparece como interrogación sino como continuidad: sus héroes, como *Ivanhoe* o *Waverley*, sirven de mediadores entre la barbarie y la civilización, entre lo antiguo y lo moderno, cumpliendo una función reconciliadora que integra el conflicto dentro del orden. Lo mismo ocurre en Benito Pérez Galdós, cuyo ciclo de los *Episodios Nacionales* (1873–1912) no solo ofrece una crónica novelada del siglo XIX español, sino que establece un canon narrativo donde el lector encuentra **coherencia, progreso y explicación histórica**, incluso en medio del caos político. Galdós, aunque progresista en su visión ideológica, no abandona nunca el marco realista que estructura el género: narrador omnisciente, tiempo lineal, psicología definida y horizonte de sentido moral.

Este modelo fue replicado y adaptado a contextos latinoamericanos por escritores como Jorge Isaacs (*María*), Eduardo Gutiérrez (*Juan Moreira*) o, en clave más compleja, Alejo Carpentier. Incluso cuando la novela se vuelve más barroca o simbólica, como en *El siglo de las luces* (1962), el referente histórico sigue funcionando como ancla que permite al lector orientarse. El pacto de lectura, basado en la identificación y la inteligibilidad, permanece vigente: **el lector reconoce el género y sabe qué esperar de él**.

Este tipo de novelas opera bajo una estructura que podríamos denominar **realismo de Estado**. Aun cuando cuestionan algunos aspectos del poder, no quiebran sus coordenadas narrativas. Su función es pedagógica: enseñan al lector cómo leer el pasado y, por extensión, cómo ubicarse en el presente. Lo hacen a través de recursos estéticos codificados: el tiempo lineal, el lenguaje claro, el narrador confiable, los referentes reconocibles, la coherencia argumental. Se trata, en definitiva, de una forma de **ritualización del relato**, donde cada elemento cumple una función dentro del conjunto y el lector puede acceder a una experiencia de lectura “segura”, no conflictiva.

Este ritual fue puesto en crisis por una generación de escritores que, desde mediados del siglo XX, empezaron a desconfiar tanto del documento como de la representación. En obras como *Rayuela* (Cortázar, 1963) o *Los pasos perdidos* (Carpentier, 1953), ya no se trata de narrar una historia sino de **poner en cuestión el propio acto de narrar**. El lector, acostumbrado a recibir una experiencia narrativa estructurada, es empujado fuera de su zona de confort. En *Rayuela*, por ejemplo, no hay linealidad, no hay centro estable, no hay resolución. Se trata de una novela-laberinto donde la historia es apenas un pretexto para explorar la fractura de los sentidos.

Una operación semejante —aunque en apariencia más “histórica”— se da en *El nombre de la rosa* (Eco, 1980). Ambientada en un monasterio medieval, con referencias rigurosas a la escolástica, al nominalismo, a la política papal y a la herejía franciscana, esta novela fue inicialmente recibida por muchos lectores como un thriller histórico. Pero el lector común pronto descubrió que estaba ante una obra que, aunque estructurada como novela detectivesca, **funcionaba como ensayo filosófico, alegoría semiótica y crítica de la modernidad**. En palabras del propio Umberto Eco, “no escribí una novela para que gustara; escribí una novela para que fuera como una cebolla: con muchas capas” (Eco, 1983). La incomodidad de muchos lectores frente a *El nombre de la rosa* no radicó en su complejidad formal, sino en que **rompía el pacto de inteligibilidad narrativa del lector medio**, al exigirle una lectura activa, simbólica y referencialmente densa.

*Confabulados con Dios* se inscribe en esta línea de ruptura. A diferencia de la novela histórica tradicional, que organiza la temporalidad desde una lógica de causa-efecto, esta obra propone una estructura **no lineal, simbólica y ritual**. No hay aquí una progresión hacia la verdad, sino una constante circulación por zonas de sombra, donde el lector debe reconstruir el sentido a partir de signos dispersos, imágenes arquetípicas y resonancias intertextuales. El narrador no es un guía omnisciente, sino una voz fragmentada, a veces divina, a veces demoníaca, a veces contradictoria. El lenguaje no transparenta, sino que **resiste y opaca**: no está ahí para comunicar, sino para convocar.

A diferencia del ritual narrativo clásico —donde el lector entra, transita, aprende y sale transformado pero en paz—, aquí el lector entra **sin mapa**, se ve obligado a **reconstruir el orden desde la disonancia**, y sale interpelado, no apaciguado. No hay heroísmo glorioso, sino cuerpos atravesados por el deseo, la mística, el miedo, la herida. No hay historia oficial, sino **memorias apócrifas, voces desterradas y signos en disputa**. Lo que la novela ofrece no es una pedagogía del pasado, sino una estética de la insurrección simbólica.

En este sentido, *Confabulados con Dios* puede leerse como una respuesta crítica a la novela histórica canónica. No niega el pasado, pero **niega que ese pasado pueda ser contado de forma lineal, moral o tranquilizadora**. La historia aquí no es un archivo al que acudir, sino una llama que aún arde. No se trata de representar lo que fue, sino de **exponer lo que nunca pudo ser narrado** bajo los códigos del poder: el cuerpo herético, la palabra blasfema, el erotismo sacrílego, la voz demoníaca. Y es justamente en esa ruptura del pacto clásico donde se sitúa la radicalidad de la propuesta.

### III. Subversión estética en Confabulados con Dios.

*Tiempo fragmentado, cuerpos heridos y lenguaje ritual.*

Si la novela histórica clásica organiza el relato sobre los ejes de la linealidad, la transparencia narrativa y la coherencia psicológica, *Confabulados con Dios* se instala deliberadamente en el extremo opuesto: su estructura narrativa fragmentaria, su uso simbólico del cuerpo y su lenguaje denso, casi litúrgico, configuran un dispositivo estético que no busca representar el pasado, sino invocar una **experiencia conflictiva del tiempo, del deseo y del poder**.

#### 1. Tiempo espiralado y narración discontinua

Uno de los gestos estéticos más disruptivos de la novela es su tratamiento del tiempo. En lugar de seguir la lógica cronológica que estructura la mayoría de las novelas históricas — donde los hechos se encadenan según causas y consecuencias—, *Confabulados con Dios* propone una temporalidad **espiralada**, marcada por la reiteración, el retorno simbólico y la simultaneidad de planos. El lector no avanza en una línea recta, sino que se sumerge en una experiencia **ritual**, donde lo narrado no se acumula hacia un final, sino que **gira en torno a núcleos significantes** que se repiten bajo nuevas máscaras.

Este procedimiento recuerda al “tiempo mítico” de Mircea Eliade (1959), en el cual los acontecimientos no se suceden en un eje progresivo sino que retornan eternamente bajo distintas formas. El pasado no está clausurado: **se reactualiza en cada episodio**, y sus símbolos no pierden fuerza, sino que reencarnan. Así, la historia narrada no es un relato sobre lo que ocurrió, sino una constelación simbólica en la que el lector debe **descifrar resonancias, ritmos y signos** que escapan al tiempo lineal.

A este respecto, la novela comparte afinidades con estructuras narrativas de obras como *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955), donde el tiempo colapsa y los muertos hablan; o como *Rayuela*, en la que el orden de los capítulos es solo una posibilidad entre múltiples trayectorias de sentido.

Pero mientras Cortázar proponía un juego estructural y Rulfo un lamento poético, *Confabulados con Dios* emplea la discontinuidad temporal como **acto teológico-político**: el tiempo no es neutro, sino campo de disputa entre lo sagrado, lo profano y lo sacrílego.

#### 2. El cuerpo como archivo de lo indecible.

Otro eje central en la subversión estética de *Confabulados con Dios* es la materialidad del cuerpo. En la novela histórica tradicional, los cuerpos suelen estar subordinados a la acción o a la caracterización: son soportes de lo moral, lo épico, lo político. En cambio, en esta obra el cuerpo aparece como **espacio de inscripción simbólica**: no actúa, sino que padece, sangra, goza, supura. Es un cuerpo que recuerda, que resiste, que guarda lo que el archivo histórico ha suprimido.

La sexualidad, el dolor, la mutilación, el éxtasis místico, el castigo, el deseo hereje: todo aquello que la novela histórica suele ocultar bajo la medida del relato, aquí aparece **como centro de gravedad narrativa**. No se trata de una estética de lo grotesco ni de una exaltación gratuita del cuerpo, sino de una apuesta epistémica: el cuerpo **como portador de verdad no documentada**. Como diría Michel Foucault (1975), “el cuerpo es el lugar donde se ejerce el poder”, y en esta novela es también el lugar donde se revela el conflicto entre poder y lenguaje, entre religión y deseo, entre historia y símbolo.

En este sentido, *Confabulados con Dios* se acerca al barroco carnal de *El reino de este mundo* (Carpentier, 1949), donde el cuerpo del esclavo, del místico o del libertador no es vehículo de acción sino de exceso simbólico. Pero aquí se añade una capa más: el cuerpo no solo sufre el poder, sino que **deviene lugar de lo sagrado**, de una sacralidad ambigua, impura, transgresora. El cuerpo como herejía encarnada, como teología bastarda.

### 3. Lenguaje oscuro, simbólico y litúrgico.

Todo esto se refuerza en el plano del lenguaje. A diferencia de la novela histórica convencional —que privilegia un lenguaje transparente, referencial, con vocación explicativa—, *Confabulados con Dios* trabaja con un **registro denso, alegórico, de ritmos casi rituales**. Las frases no comunican: invocan. Los personajes no dialogan: declaran, murmuran, sentencian. La sintaxis no conduce al significado: lo disuelve en una atmósfera poética cargada de resonancias teológicas, místicas y oscuras.

Este lenguaje recuerda a la escritura de *El nombre de la rosa*, donde el discurso no es solo medio de investigación, sino también objeto de sospecha. En la novela de Eco, los manuscritos esconden sentidos peligrosos, y el acceso al saber está mediado por laberintos semióticos. Del mismo modo, en *Confabulados con Dios*, el texto mismo es **una herejía lingüística**, un acto de blasfemia literaria que desordena el logos narrativo y convoca al lector a una experiencia no racional, sino iniciática.

Como en los rituales religiosos, el sentido no se ofrece de inmediato: se construye a través de signos, de ritmos, de símbolos que no siempre tienen una equivalencia fija. El lector, lejos de recibir un mensaje claro, debe **habitar la oscuridad del texto**, participar del rito narrativo, descifrar lo no dicho. No se le ofrece una narración, sino una **liturgia estética**, donde el acto de leer se convierte en acto de desobediencia, de herejía, de acceso a un saber prohibido.

## IV. El lector en disonancia: ruptura del pacto narrativo clásico.

Leer *Confabulados con Dios* no es simplemente seguir una trama, sino **atravesar un campo de tensiones simbólicas**. Frente al lector tradicional de novela histórica —educado en la lógica del archivo, la linealidad cronológica y la coherencia discursiva—, la obra presenta un dispositivo narrativo que no confirma, sino que **descoloca**. Esa descolocación no es un accidente, sino un gesto literario deliberado que apunta a transformar radicalmente el acto de leer. Esta sección se centra en esa ruptura del “pacto narrativo” y en las formas en que la novela interroga al lector desde una experiencia estética y simbólica no conciliadora.

### El pacto roto: del lector ilustrado al lector confabulado.

Como ha señalado Wolfgang Iser (1976), todo texto presupone un “lector implícito”, es decir, una figura proyectada por el texto que anticipa modos de recepción, competencias culturales y actitudes interpretativas. En la novela histórica clásica, ese lector es, por lo general, **ilustrado, culto, patriótico**, dispuesto a seguir los avatares de personajes históricos o ficcionales en contextos verosímiles. Este lector busca comprender el pasado, admirar la reconstrucción, emocionarse con los conflictos y, en última instancia, confirmar su pertenencia a una comunidad histórica.

En *Confabulados con Dios*, sin embargo, este pacto queda roto desde las primeras páginas. El lector ya no encuentra una cronología clara, ni un narrador confiable, ni un lenguaje transparente. En su lugar, se le exige **una actitud hermenéutica activa**, capaz de lidiar con símbolos oscuros, con discontinuidades temporales, con personajes alegóricos y con registros múltiples. En lugar de un lector ilustrado, la novela construye un **lector confabulado**: alguien que participa del rito narrativo, no como espectador pasivo, sino como agente involucrado en una experiencia de interpretación densa, ritual y a veces incómoda.

Esta incomodidad es una marca estética de la obra. El lector se siente “fuera de lugar” porque sus expectativas genéricas no se ven cumplidas. Esperaba una novela histórica —con acción, contexto, héroes, enemigos—, pero se encuentra con una **liturgia simbólica, con pasajes que exigen relectura, con nombres que reaparecen bajo otras formas, con imágenes ambiguas que evocan más que explican**. Esta “disonancia de lectura” (Eco, 1983) no es síntoma de error, sino de radicalidad estética.

### **El descentramiento del sujeto lector.**

La ruptura del pacto clásico implica también un **descentramiento del sujeto lector**. Si en la novela histórica tradicional el lector ocupa una posición de “dominio interpretativo” —gracias a la coherencia del relato, la linealidad del tiempo y la guía del narrador omnisciente—, en *Confabulados con Dios* ese dominio se desmorona. El lector ya no puede confiar en la narración como espejo del mundo, ni en el personaje como centro psicológico, ni en el tiempo como eje explicativo. Todo está en disputa: el sentido, la voz, el cuerpo, la historia.

Esta experiencia tiene una fuerte resonancia con lo que Roland Barthes (1973) llamó “placer del texto” y “goce del texto”. En el primer caso, el lector obtiene satisfacción de seguir una narrativa organizada, armónica; en el segundo, el lector es atravesado por una experiencia de **desorden, de ruptura, de fisura**, que ya no le proporciona placer, sino **goce**, en el sentido psicoanalítico: una confrontación con lo real del lenguaje, con la imposibilidad de totalizar el sentido.

En este punto, *Confabulados con Dios* se inscribe en una tradición de textos que desestabilizan la posición clásica del lector. Así como *Rayuela* rompía con la estructura narrativa convencional, y *Pedro Páramo* deshacía la frontera entre vivos y muertos, esta novela desestabiliza el tiempo, el lenguaje y el cuerpo, obligando al lector a **reconstituirse a sí mismo como lector** en el transcurso de la obra. Ya no se trata de leer para comprender, sino de leer para **soportar la ambigüedad**.

### **La lectura como rito de paso.**

Pero más allá del desconcierto inicial, *Confabulados con Dios* propone una experiencia de lectura transformadora. Lejos de desalentar al lector, lo **convoca a un rito de paso**: a una travesía estética que requiere paciencia, atención simbólica, apertura hermenéutica. La novela exige que el lector tolere la incertidumbre, que se enfrente a su propio deseo de sentido, que acepte que no todo se entiende de inmediato, y que —como en los grandes textos religiosos, poéticos o filosóficos— el saber no se entrega, se revela.

Este tipo de lectura es poco común en el campo editorial actual, donde predomina la inmediatez, la claridad, la efectividad. Pero es precisamente en esta exigencia donde reside su potencia. Como en los antiguos misterios religiosos, el lector debe **atravesar el velo del texto** para acceder a su dimensión simbólica. La historia narrada es apenas una superficie: lo importante está en las grietas, en los intersticios, en los gestos que no se explican. La lectura deviene así un **ejercicio de resistencia simbólica** frente a un mundo que exige rapidez, comprensión y linealidad.

## V. Conclusión: la novela como acto de insurrección simbólica.

En tiempos de saturación narrativa, cuando la industria editorial promueve relatos eficaces, estructuras reconocibles y formas de consumo literario rápidas y previsibles, escribir una novela que no se deja domesticar —ni por el mercado, ni por la tradición, ni por las expectativas del lector medio— constituye un acto de resistencia estética. *Confabulados con Dios* es precisamente eso: una **insurrección simbólica**, una novela que subvierte las convenciones del género histórico para cuestionar no solo la forma en que narramos el pasado, sino también **la manera en que deseamos, comprendemos y soportamos el sentido**.

A lo largo de este ensayo hemos mostrado cómo la obra rompe con el pacto tradicional de la novela histórica: disuelve la cronología, desdibuja las identidades, ritualiza el lenguaje, erige el cuerpo como archivo y somete al lector a una experiencia no de comprensión, sino de **vértigo simbólico**. Este giro no es gratuito ni estético en el sentido superficial del término: se trata de una **ética narrativa profundamente política**, una voluntad de recuperar lo que la historia oficial ha dejado fuera de sus márgenes.

En vez de héroes lineales, nos ofrece figuras atravesadas por el deseo, la fe, la culpa, la carne. En lugar de una narrativa de redención, nos arroja a un campo de batalla donde el sentido no está dado, sino que debe ser invocado, descifrado, soportado. *Confabulados con Dios* no representa el pasado: **lo hace estallar desde dentro**, mostrando que la historia es también un espacio de conflicto, de silencios, de símbolos mutilados y de voces excluidas.

En ese gesto se inscribe su radicalidad. Esta novela no propone una alternativa decorativa al canon histórico, sino una **ruptura epistemológica**: denuncia la ilusión de transparencia del relato clásico, impugna la lógica del archivo como verdad y sustituye la pedagogía por el ritual, la explicación por la evocación, la reconstrucción por la herejía. Su lenguaje no comunica, **conjura**. Su estructura no conduce, **invoca**. Su relato no explica, **hiere**.

Y sin embargo, esa herida es necesaria. Porque solo una literatura que incomoda puede abrir el campo de lo simbólico a nuevas posibilidades. Solo una literatura que desafía puede emancipar al lector de sus rutinas interpretativas. *Confabulados con Dios* se presenta, así, como un texto contra la domesticación del tiempo, contra la clausura del sentido, contra la linealidad ideológica. Una novela escrita **no para dar respuestas**, sino para **volver ilegibles las respuestas preformateadas del canon**.

En última instancia, esta obra exige un lector distinto. No un consumidor de historia ni un admirador del pasado, sino un **confabulado**: alguien que entre al texto sin certezas, dispuesto a perderse en sus laberintos, a leer con la carne, a interpretar con los márgenes del alma. Como en las antiguas iniciaciones, la lectura aquí no se da sin lucha. Pero quien atraviesa el rito, quien soporta el silencio, la imagen herética, la palabra rota, accede a un tipo de conocimiento que ninguna novela histórica convencional puede ofrecer: **el saber oscuro de lo que no ha podido ser dicho**.

Y es ahí donde radica la potencia última de *Confabulados con Dios*: no en su fidelidad al pasado, sino en su capacidad de **profanar la historia para devolverle al lenguaje su capacidad de conflicto, de delirio y de redención simbólica**. En tiempos de literatura funcional, esta novela es una ceremonia de insurrección.

## Referencias

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. FCE.
- Barthes, R. (1973). *El placer del texto*. México: Siglo XXI Editores.
- Carpentier, A. (1949). *El reino de este mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1953). *Los pasos perdidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Eco, U. (1980). *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani. [Trad. esp. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1983].
- Eco, U. (1983). *Postille a Il nome della rosa*. Bompiani.
- Eliade, M. (1959). *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Galdós, B. P. (1873–1912). *Episodios nacionales*. Madrid: La Guirnalda.
- Iser, W. (1976). *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jauss, H. R. (1978). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Lukács, G. (1962). *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo.
- Pérez Gallo, V. H. (2024). *Confabulados con Dios*. Barcelona: Edhasa.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.