Nelson Romero Guzmán

EL PORVENIR INCOMPLETO

Tres novelas históricas colombianas

Universidad del Tolima
Una nueva historia

EL PORVENIR INCOMPLETO

Tres novelas históricas colombianas

Nelson Romero Guzmán

Universidad del Tolima
Una nueva historia

Romero Guzmán, Nelson
El porvenir incompleto : tres novelas históricas colombianas / Nelson Romero Guzmán. -- 1ª. Ed. digital -- Ibagué: Universidad del Tolima, 2020.

180 p.

Contenido: Fundaciones en la novela histórica latinoamericana contemporánea -- La reescritura de la crónica de la conquista en el país de la canela de William Ospina -- La historia imaginada de la emancipación colonial en el árbol imaginado de Carlos Flaminio Rivera -- La historia revivida de la guerra de los mil días en buen viaje, general de Benhur Sánchez Suárez -- A manera de cierre: de los proyectos del pasado a las frustraciones del presente

ISBN: 978-958-5569-96-6

1. Novela colombiana 2. Literatura colombiana 3. Escritores tolimenses I. Título

Co-860.809861
R763p

©Sello Editorial Universidad del Tolima, 2020

©Nelsón Romero Guzmán

Primera edición digital
ISBN versión digital: 978-958-5569-96-6
Número de páginas: 180 p.
Ibagué-Tolima

El porvenir incompleto: tres novelas históricas colombianas.
Instituto de Educación a Distancia

publicaciones@ut.edu.co
nelsonrg@ut.edu.co

Diseño y diagramación por: Color´s Editores S.A.S. Ibagué.
Ilustración de la carátula: “Mapa 2”, 2016, obra de Benhur Sánchez Suárez

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso expreso del autor.

¡Oh Richarson! Me atreveré a decir que la historia más verdadera está llena de mentiras, y que tu novela está llena de verdades. La historia pinta a algunos individuos; tú pintas la especie humana; la historia atribuye a algunos individuos aquello que ni han dicho ni hecho; todo lo que tú atribuyes al hombre él lo ha dicho y hecho; la historia sólo abarca una parte de la duración, un punto de la superficie de la tierra; tú has abarcado todos los lugares y las épocas. El corazón humano que ha sido, es y será siempre el mismo, el modelo del cual copias. Si se aplicara al mejor historiador una crítica severa ¿existe alguno que la sustente como tú? Desde este punto de vista me atreveré a decir que a menudo la historia es una mala novela, y que la novela, como tú la escribes, es una buena historia ¡Oh pintor de la naturaleza! Eres tú quien nunca mientes.

DIDEROT
(Trad. Iván Padilla Chasing)

ÍNDICE

Prólogo

Fundaciones de la memoria y el lenguaje en el provenir incompleto, tres novelas histórica colombianas 9

I. Fundaciones en la novela histórica latinoamericana contemporánea 19

II. La reescritura de la crónica de la conquista en *el país de la canela* de william ospina 33

III. La historia imaginada de la emancipación colonial en *el árbol imaginado* de carlos flaminio rivera 91

IV. La historia revivida de la guerra de los mil días en *buen viaje, general* de benhur sánchez suárez 131

V. A manera de cierre: de los proyectos del pasado a las frustraciones del presente 161

Bibliografía 175

FUNDACIONES DE LA MEMORIA Y EL LENGUAJE EN EL PORVENIR INCOMPLETO, TRES NOVELAS HISTÓRICAS COLOMBIANAS

Por **Jorge Ladino Gaitán Bayona**
(Profesor de la Universidad del Tolima, Doctor en Literatura de la Universidad Católica de Chile).

COMO BIEN LO RESALTA Andreas Huyssen en su libro *En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalización* (2001), en la contemporaneidad la memoria "es una obsesión cultural de monumentales proporciones" (p. 20) que capta la atención de filósofos, artistas, historiadores, críticos, neurobiólogos, psicólogos sociales y experimentales. Dentro de ese ámbito se destaca la confrontación que efectúan diversos pueblos con sus traumas del pasado: Sudáfrica indagando los crímenes durante el Apartheid; el pueblo Judío, la propia Alemania y Occidente cuestionando el Holocausto; los países latinoamericanos tornando sus ojos hacia la Conquista, sus luchas independentistas, guerras y dictaduras militares; entre otros. Lo complejo es que a la par de esta tarea de exploración rigurosa de los tiempos pretéritos, se da un mercadeo banalizante de la memoria pues los medios de comunicación saben que "el pasado vende mejor que el futuro" (p. 27), tanto aquel que entraña vergüenzas, como aquel que satisface a la gente, las historiografías y los Estados en sus afanes conmemorativos. Hay un marketing exagerado de la nostalgia y de las modas

retro. Es "el éxito del síndrome de la memoria" (p. 27) ante el cual, no obstante, cabe preguntarse "si una vez que haya pasado el boom de la memoria existirá realmente alguien que haya recordado algo" (p. 27).

Varios autores indican que tantos pasados escamoteados y tantos datos sueltos en las autopistas de la información, las redes virtuales y las pantallas no generan sino amnesia de lo que sí debiera ser sustancial y recordable. El uso vertiginoso de pasados espectacularizados y sometidos a las leyes del mercado hace que, como cualquier objeto de consumo en el mundo actual, lo que se obtiene al momento se deseche rápidamente. De esto habla Zygmunt Bauman en *Vida líquida* (2006), de cómo las sociedades actuales son líquidas en la medida en que "las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas" (9). Es la vida líquida que pasa rápido, que escapa de las manos al intentar asirse, cuya fluidez no es más que liviandad y formas superfluas.

A la vida líquida de la que habla Bauman, podría agregársele la existencia de una memoria líquida, fugaz y pasajera para vender una historia, mover sensibilidades primarias y convertirse luego en amnesia. A las memorias líquidas "de corta duración" habría que oponer memorias complejas de mayor duración que son revisitadas críticamente por artistas, historiadores y pensadores a quienes interesa, no la simple evocación, sino la anagnórisis, la confrontación con el pasado, la búsqueda de sentidos y explicaciones a las ruinas del hoy interrogando las ruinas del ayer, como el Ángel de la Historia de Walter Benjamin. Atendiendo al psicoanalista uruguayo se trataría de reconstruir las "fracturas de la memoria" (citado por Moraña, 2004:

196), es decir aquellos episodios traumáticos en la vida de los pueblos. Es acá cuando la memoria se convierte en "interpelación, intervención y no sólo evocación memoriosa" (Moraña, 2004: 201), pues no se reduce al "repertorio institucionalizado" (p. 199) de la identidad nacional.

Desde esa última vía, donde la memoria es interpelada e intervenida, es que cobra enorme importancia la existencia de un arte latinoamericano encargado de revisitar críticamente el pasado, reescribirlo, cuestionarlo, recusarlo y reconstruirlo imaginando voces silenciadas y "subjetividades rotas" (p. 16). Como prueba de ello en la literatura está la abundancia de novelas testimoniales y de nuevas novelas históricas. En estas últimas los escritores se permiten una "relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la historia" (Pons, 1996: 16), la afectación de la memoria colectiva y la construcción de un espacio donde frecuentemente tienen cabida lo marginal, lo subalterno y lo que antes era excluido o silenciado.

La publicación contemporánea de novelas históricas que difieren de la novela histórica tradicional ha tenido su correlato en la crítica literaria, no sólo por un interés estético, sino también político de indagar cómo estas creaciones artísticas leen tiempos convulsos que marcaron el devenir de Latinoamérica y sus países. En esta línea de acción se ubica *El porvenir incompleto, tres novelas históricas colombianas*, de Nelson Romero Guzmán. De entrada su autor puntualiza:

> Para el presente ejercicio de aproximación a la novela más reciente del género histórico en Colombia, se han escogido las obras *El país de la canela* (2008) de William Ospina, *El árbol imaginado* (2010) de Carlos

> Flaminio Rivera y *Buen viaje, General* (2010) de Benhur Sánchez Suárez. Las tres novelas, en su orden temático, igualmente dan cuenta sobre tres periodos históricos fundacionales de América: La Conquista, la Colonia y la Guerra de los Mil Días en la formación de la república colombiana.
>
> Por ahora, es preciso aclarar que el enfoque de lectura aquí propuesto proviene en su base de lo que Paul Ricoeur y Peter Elmore relacionan con unas herencias históricas conflictivas, denominadas por el primero en forma general "acontecimientos fundadores" (2004: 111) y por el segundo de manera más concreta "momentos de fundación" (Elmore, 2007: 11). Ambos autores identifican estos momentos fundacionales o encrucijadas con los conflictos de los pueblos o la violencia[1].

Frente a las tres novelas de aparición reciente sobre las cuales Nelson Romero establece su labor crítica, los momentos fundacionales le importan, no sólo por la relación con momentos de crisis a nivel histórico, sino, además, la manera de instaurarse desde las técnicas literarias en las ficciones correspondientes. Los momentos fundacionales son también los del lenguaje y en esa medida el crítico no olvida que, más allá de la indagación de cómo leen los escritores sus pasados para reescribirlos, es fundamental la exploración de los mecanismos poéticos y narratológicos que ponen en funcionamiento el artefacto estético. Esa "fundación del lenguaje" le importa, incluso, porque tiene que ver "con las remociones que le hace el discurso literario al discurso oficial de la historia, como un cuestionamiento o puesta en 'crisis' de la representación y las discontinuidades

1 Todas las citas que no llevan entre paréntesis su autor y datos correspondientes, corresponden a Nelson Romero Guzmán en el libro que el lector tiene entre sus manos.

frente a los episodios seriados del relato historiográfico". A Nelson Romero le preocupan tanto el fondo como la forma y su libro maneja ese justo equilibrio: la lectura ideológica tiene su contrapeso en la lectura estética. Y lo interesante es que no se conforma únicamente con señalar, por ejemplo, la presencia del lenguaje poético en el *País de la Canela*, sino que analiza y ejemplifica el uso artístico de las enumeraciones, el colorido en los detalles, la recurrencia del "epíteto de corte renacentista" y hasta el abuso de lo metafórico que lleva a que, en ocasiones, "el estilo se vuelva altisonante".

Con relación a lo último es clave indicar que, aunque quizás varios lectores puedan diferir de ciertas interpretaciones de Nelson Romero o de algunos cuestionamientos a los manejos de los recursos estéticos en las narraciones de su corpus (al fin de cuentas cada quien lee las obras y las valora desde su sensibilidad, su base enciclopédica y su horizonte de expectativas), su lente crítico tiene peso porque no hay juicios a priori de llano elogio o condena, no es arrasador en sus comentarios y a cada ficción le reconoce tantos sus méritos como sus debilidades. Esto se da porque su foco de atención son los textos literarios, no la figura de sus autores o el peso de sus premios (cómodo hubiese sido quedarse resaltando el rico juego intertextual de Ospina con las Crónicas de Indias, callando sus cuestionamientos a algunos recursos poéticos en *El país de la Canela*, la novela ganadora del prestigioso Premio Rómulo Gallegos en el 2009).

El libro de Nelson Romero tiene validez porque hay rigor en la investigación, argumentaciones sustentadas con citas pertinentes y una lectura cuidadosa que señala para cada novela tramas, estructuración del sistema de personajes, mecanismos ficcionales de apropiación/

distorsión de los referentes históricos, y papel de los símbolos en los relatos (es admirable su aproximación a los múltiples sentidos del árbol en la novela de Carlos Flaminio Rivera). Recurre, igualmente, a métodos comparatistas que permiten comprender las líneas de continuidad y de reescritura entre la obra de William Ospina y las Crónicas de Indias, o entre la ficción de Benhur Sánchez y el archivo histórico y los textos periodísticos. Su versatilidad es, a la vez, resultado de su seguimiento de la forma como la crítica literaria ha diseñado categorías de análisis para valorar la novela histórica latinoamericana desde la década del setenta. Para su estudio dispuso de un marco teórico y crítico importante: los libros de Seymour Menton, Fernando Ainsa, María Cristina Pons, Begoña Pulido Herráez, Magdalena Perkowska y el colombiano Pablo Montoya, quien, como señala Nelson Romero, "en su libro *Novela histórica en Colombia 1988-2008, entre la pompa y el fracaso* (2009), hace el catálogo de 45 novelas históricas publicadas en ese periodo".

El libro de Nelson Romero se encuentra estructurado en cinco momentos. El primero corresponde a la introducción –"Fundaciones en la novela histórica latinoamericana contemporánea"–, donde se indica el corpus, las razones para analizar las novelas de William Ospina, Carlos Flaminio Rivera y Benhur Sánchez y la afiliación de éstas a una tendencia literaria latinoamericana visible después del *Boom*. En la introducción enuncia las variadas denominaciones para abordar dichos fenómenos estéticos: nueva novela histórica, novela histórica latinoamericana contemporánea, novela histórica postmodernista, e incluso metaficción historiográfica. Se hace un recorrido por las formulaciones de la crítica literaria y se trazan características recurrentes: manejo de diversos niveles

de narración que desvertebran las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo histórico y lo fantástico; afectación de mitos nacionales mediante una reescritura del pasado y de fuentes históricas y literarias; uso frecuente de la intertextualidad, la parodia, la ironía, el humor y la autoconciencia narrativa.

Un segundo momento del libro se titula "La reescritura de la crónica de la Conquista en *El país de la canela* de William Ospina". Allí se estudia la forma como el narrador "logra traer al presente el recuento de la fracasada expedición de Gonzalo Pizarro al País de la Canela y el viaje azaroso por el río Amazonas de la tripulación capitaneada por Francisco Orellana". Nelson Romero sitúa esta novela dentro de un proyecto escritural de Ospina en torno a la Conquista (desde algunos de sus poemas, artículos y entrevistas hasta los ensayos sobre *Elegías de varones ilustre*s de Juan Castellanos en el libro *Auroras de Sangre*). Revisa en este capítulo el entramado intertextual en *El país de la canela* que abarca, no sólo las Crónicas de Indias, sino también la literatura de viajes y las novelas sobre la selva en Latinoamérica. Explora los registros poéticos del autor, los recursos hiperbólicos y ciertos procedimientos que asemejan esta novela con algunos pasajes de *Cien años de soledad.* Problematiza la voz mestiza del narrador-personaje y mira las implicaciones ideológicas que tiene el relato de un mestizo que, siendo hijo de conquistador español y madre indígena, tiene unas formulaciones culturales propias del Renacimiento y de la España contrareformista de la época.

El tercer capítulo se denomina "La historia imaginada de la emancipación colonial en *El árbol imaginado* de Carlos Flaminio Rivera". Se aborda cómo "esta novela, más que detenerse en reconfigurar unos hechos del pasado,

respetando el canon de la historia, lo que hace es valerse de un marco específico, esto es, la Expedición Botánica en la época del virreinato de Espeleta, para explorar el poder de ficción y de fábula que la misma Historia, antes de ser registrada en hechos con una trama secuencial, tuvo –o pudo tener– en sus protagonistas". Se efectúa un minucioso recorrido a esta obra en la que personajes reales e inventados conspiran contra El Nuevo Reino de Granada. Hay una juiciosa valoración poética y narratológica de cómo el árbol es "elemento estructurador de la trama" pues sobre el recaen "todos los juegos de asociaciones simbólicas" en el que se involucran los frutos de una imaginación que no se atiene fielmente a documentos históricos, las proyecciones sexuales de los personajes, los procedimientos carnavalescos de la narración, las conexiones con la "Ceiba mítica de San Sebastián de Honda" y las posibilidades de un proyecto emancipatorio que tuviera en cuenta la ciencia aborigen y el pasado indígena del entonces Nuevo Reina de Granada.

El cuarto capítulo se llama "La historia revivida de la Guerra de los Mil Días en *Buen viaje, general* de Benhur Sánchez Suárez". Acá se atiende al uso del *collage* en la configuración de la trama, "mediante el cual se toman documentos de los archivos, sobre todo los procedentes de las formas de expresión de un Estado como las Leyes, Decretos, Discursos y Cartas oficiales, entre otros; así mismo, noticias, reseñas y otras formas de los documentos periodísticos, para invitarnos, de una manera disimulada, a hacer una lectura del pasado en función del presente". Ese pasado que entra en diálogo con el presente se explora en una doble vía: las interacciones entre el fantasma de un personaje histórico de la Guerra de los Mil Días en el Tolima, Tulio Varón, con un escritor del siglo XXI que se ve obligado a exorcizarse

de su interlocutor mediante una novela que funde lo histórico con lo esotérico; las digresiones del narrador-personaje sobre cómo las infamias, los trasfondos de atraso cultural y económico y ciertos procedimientos bélicos del siglo XIX que habrían de actualizarse en los números conflictos y actos sangrientos del siglo XX y lo recorrido del siglo XXI.

El libro culmina con el capítulo titulado "A manera de cierre: de los proyectos del pasado a las frustraciones del presente", donde Nelson Romero brinda las conclusiones de su investigación y pone en diálogo las tres obras de su corpus en un género narrativo en el que es vital el reconocimiento de que "la novela histórica es un artefacto que vuela hacia el pasado, pero consciente de que el viaje se hace desde un presente. Justamente el viaje de la memoria a los intersticios de las épocas más violentas, ha convertido la novela histórica latinoamericana en una forma de situarnos en la Historia con nuestros problemas actuales".

Finalmente cabe señalar que *El porvenir incompleto, tres novelas históricas colombianas,* se deja leer no únicamente con interés por las indagaciones allí generadas sobre *El país de la canela*, *El árbol imaginado* y *Buen viaje, General,* sino también con agrado porque la conceptos no se expresan en un lenguaje abigarrado o en taxonomías que podrían confundir a lectores no pertenecientes a la academia universitaria. A su autor le interesa aproximar sus hallazgos a un público más amplio y por eso explicita desde qué lugar de la teoría y crítica literaria formula sus reflexiones, define las categorías de análisis antes de usarlas y no descuida la textura de sus ensayos. Esto se da porque a Nelson Romero le preocupa la relación del lenguaje con la belleza, tanto la de las ficciones que aborda como la de su libro sobre novela histórica

reciente en Colombia. Es la doble condición de quien puede oficiar con pertinencia en el campo de la crítica literaria (la coautoría con Libardo Vargas de *La poética y la narrativa tolimense del siglo XX*, sus ensayos en libros y revistas, y hasta su tesis laureada en la Maestría de Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira) y, sobre todo, en el campo de la creación lírica, en tanto sus libros de poesía –ganadores en su mayoría de premios departamentales y nacionales- son la mejor evidencia de que la fuerza de la escritura es resultado de una rigurosa disciplina lectora, de una pasión por la palabra y de un fecundo diálogo intertextual.

Referencias

Bauman, Zygmunt (2006). *Vida líquida*. Albino Santos Mosquera (trad.). Barcelona: Ediciones Paidós.

Elmore, Peter (1997). *La fábrica de la memoria: la crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Huyssen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido, cultura y memoria en tiempos de globalización*. Silvia Ferhrmann (trad.). Buenos Aires:

Fondo de Cultura Económica.

Moraña, Mabel (2004). *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana.

Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido, la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Editorial Siglo XXI.

Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Agustín Neira (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

I
FUNDACIONES EN LA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

PARA EL PRESENTE ejercicio de aproximación a la novela más reciente del género histórico en Colombia, se han escogido las obras *El país de la canela* (2008) de William Ospina, *El árbol imaginado* (2010) de Carlos Flaminio Rivera y *Buen viaje, General* (2010) de Benhur Sánchez Suárez. Las tres novelas, en su orden temático, igualmente dan cuenta sobre tres periodos históricos fundacionales de América: La Conquista, la Colonia y la Guerra de los Mil Días en la formación de la República colombiana.

Dichas obras se inscriben dentro de la continuidad de una tradición en la literatura colombiana y latinoamericana del género más reconocido después del llamado *boom* latinoamericano, designado Nueva Novela Histórica Latinoamericana por Seymour Menton o abordada por otros como "nueva novela histórica", "novela histórica posmoderna", "novela histórica de fines del siglo XX" o "metaficción historiográfica".

Sea el nombre con el que se le reconozca, lo cierto es que la novela histórica latinoamericana contemporánea, paralela a su proliferación, ha sido objeto de amplios debates críticos y teóricos, estudios académicos y coloquios internacionales, indicándonos que estamos frente a un género inquietante y problemático, que

en general ha enriquecido el corpus de la literatura de habla hispana con obras representativas del canon hispanoamericano, latinoamericano, nacional y regional. Hoy por hoy, se puede afirmar que existe un consenso entre los estudiosos de la novela histórica latinoamericana, de por lo menos la consolidación de unas líneas teóricas de interpretación clarificadoras para hablar de una de las tendencias en la narrativa de hoy que mejor responde tanto en su modo de retematizar o reescribir la historia imaginariamente, como en explorar los procedimientos narrativos, la experimentación y el uso del lenguaje.

Se puede decir que esas líneas teóricas de interpretación indagan el género, precisamente, en sus dos ingredientes más protuberantes que determinan su dinámica: el que corresponde a los documentos oficiales de la Historia de la cual el escritor deriva la fábula, la historia o el marco de una época para su novela, y el que alude al discurso literario como herramienta para reescribir esos contenidos o episodios históricos a partir del uso de múltiples técnicas narrativas y recursos literarios, que en este caso comprometen al lenguaje en el nivel de la escritura.

Por ahora, es preciso aclarar que el enfoque de lectura aquí propuesto proviene en su base de lo que Paul Ricoeur y Peter Elmore relacionan con unas herencias históricas conflictivas, denominadas por el primero en forma general "acontecimientos fundadores" (Ricoeur, 2004: 111) y por el segundo de manera más concreta "momentos de fundación" (Elmore, 2007:11). Ambos autores identifican estos momentos fundacionales o encrucijadas con los conflictos de los pueblos o la violencia. Escribe Ricoeur: "Es un hecho que no existe comunidad histórica que no haya nacido de una

relación, que se puede llamar original, con la guerra. Lo que celebramos con el nombre de acontecimientos fundadores son, en lo esencial, actos violentos legitimados después por un Estado de derecho precario; legitimados, en definitiva, por su antigüedad misma, por su vetustez. De este modo, los mismos acontecimientos significan para unos gloria, y para los otros, humillación" (111). Es lo que en otra visión, ya desde el estudio de la novela histórica contemporánea, Peter Elmore ha soslayado como los periodos más visitados por la narrativa histórica latinoamericana como son la Conquista y la Emancipación: el comienzo de la experiencia colonial en los siglos XV y XVI y la fundación de estados autónomos en el XIX pueden ser vistos como momentos de fisura, procesos dramáticos en los cuales se condensan las contradicciones que marcan a las sociedades latinoamericanas (2007:11). Esto que el crítico denomina "signo de la mortalidad" o "deslinde entre los vivos y los difuntos", declaratorio del papel determinante de esas crisis históricas de todo orden en las sociedades del presente, se haya inscrito en esos tres momentos fundacionales que más adelante redefine en su libro *La fábrica de la memoria, la crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*:

> Las ficciones históricas discurren en periodos de transición y crisis, en aquellos puntos donde se juegan los destinos colectivos; precisamente, la forja de estados autónomos en el siglo XIX es –junto a la Conquista– una de las dos grandes encrucijadas del pasado latinoamericano. Esa tendencia a concentrarse en los momentos de fundación podría invitar a una sospecha, la de que la novela histórica en América Latina se propone –para usar un cliché bastante trajinado- la *búsqueda de las raíces* nacionales y continentales (2007: 39).

Justamente sobre esos periodos de "transición y crisis",

transición de la Conquista a la Colonia y de la Colonia a esa "forja de estados nacionales" determinó, para lo que corresponde a las novelas aquí estudiadas, una crisis de representación en esos momentos históricos que serán escudriñados en su momento.

Hasta aquí, el enfoque propuesto invita a examinar la forma como estas novelas revisitan esas "encrucijadas del pasado" desde la ficción, pero sin olvidar la manera como también lo hacen desde la fundación del lenguaje.

Una nueva fundación del lenguaje

Como se dijo, el primer "momento de fundación" del pasado lo hace la novela histórica contemporánea al remover la "memoria archivada" o el material historiográfico. Al momento de configurar su historia, el escritor optará por un mayor o menor grado de investigación de las fuentes históricas y su posterior uso en la narración literaria.

El segundo momento tiene que ver con la "fundación del lenguaje". Momentos que se imbrican en los mejores ejemplos de la novela histórica latinoamericana y énfasis en el que recae la validez contemporánea del género, según acuerdos del cometario crítico para redescribirlo, tal como el mismo se manifiesta a la comunidad de lectores. Dicha "fundación del lenguaje" tiene que ver con las remociones que le hace el discurso literario al discurso oficial de la historia, como un cuestionamiento o puesta en "crisis" de la representación y las discontinuidades frente a los episodios seriados del relato historiográfico. Con esos propósitos, el relato de ficción pone en juego los entramados lingüísticos, los entrecruzamientos discursivos, los diferentes registros

del habla y de estilos, las digresiones, anacronismos, el uso de la parodia, la ironía, el pastiche y tantos otros recursos con que el novelista transgrede, en el orden subversivo del lenguaje, una representación oficial de la Historia, poniendo en crisis la memoria del pasado frente a las encrucijadas del presente. Esta actitud del lenguaje y de los discursos literarios también se corresponde con una manera de indagar los grandes hechos del pasado, mostrando las paradojas, la burla a las utopías y los juegos de la memoria tal vez como una apuesta para refundar el presente o, como bien lo afirma Elmore: "La escritura se mide con las grandes cuestiones de la actualidad a través de la indagación crítica e imaginativa en las crisis del pasado" (11). Por eso, regreso al pasado no puede entenderse como una cosa idílica, de nostalgia y celebración patriótica, de mimesis del documento, sino una vuelta a los orígenes para examinar este presente colectivo en sus encrucijadas. En este punto la novela histórica latinoamericana contemporánea se aparta de la novela histórica romántica del siglo XIX.

Magdalena Perkowska en su libro *Historias híbridas, la novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (2008), desde la perspectiva de Carlos Fuentes sobre la novela histórica y la crisis de representación del lenguaje, al hablar del lenguaje y la estructura como pivotes del proceso representativo, hace las siguientes observaciones:

> Uno de los cauces especialmente violento del rechazo del realismo es el cuestionamiento del lenguaje heredado de los tiempos de la conquista, la colonización y los proyectos nacionales posindependentistas, "falso y anacrónico", cuyo poder jerárquico y opresor se basaba en su supuesta capacidad de reproducir o calcar la realidad extratextual y su presunta objetividad y

> transparencia (1989: 30-32). La intertextualidad, el humor, la parodia, los más diversos juegos lingüísticos (el calambur), el entrecruzamiento de discursos y registros del habla y la alusión, son los recursos de la renovación en una novela que, reconociéndose ya como artefacto, una construcción de plurales y ambiguos significados, "se presenta como una nueva fundación del lenguaje" (1989: 31). En esta rebeldía ante el lenguaje, estructuras y visiones heredadas del pasado se sitúa el germen de la nueva novela histórica que también se rebela contra un legado ya arcaico: el de la historia y su discurso y el de la novela histórica tradicional (2008: 24).

Esa rebelión contra "la historia y su discurso" que emprende la nueva novela histórica latinoamericana, constituye una de las grandes exigencias para el escritor y uno de los más serios compromisos para la consolidación del género, que no podrá pasar inadvertido para el caso de las novelas históricas colombianas recientes que aquí se proponen.

Lucila Pulgarín en su obra *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista* (1995), reúne cuatro novelas para referirse a la "metaficción historiográfica". Usando el concepto de metaficción historiográfica (propuesto desde la academia norteamericana por Linda Hutcheon), Pulgarín define las características más comunes de la poética posmodernista, a saber: "eclecticismo heterodoxo, marginalidad, discontinuidad, fragmentación, descentralización, simulacro de la representación, muerte de la utopía y autorreferencialidad discursiva" (203). Las novelas que hacen parte de su corpus de estudio son: *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza, *Los perros del paraíso* de Abel Posse, *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez y *Urraca* de Lourdes Ortiz. Las sitúa como las más

importantes creaciones metahistoriográficas de la cultura posmoderna (203). Pero, principalmente, esta poética posmodernista maneja un discurso autorreferencial, sin olvidar que la capacidad autorreferencial consiste en dar cuenta de ficciones que se piensan a sí mismas a medida que cuentan sus historias, es decir que dan cuenta de cómo se teje el texto literario, las dificultades mismas de la re-presentación y la relación problemática con los referentes históricos.

Esa trayectoria del lenguaje que ha venido ganando confianza frente los discursos realistas de la novela del siglo XIX, es lo que también se pretende determinar en las obras aquí propuestas. Al respecto, volvemos a Perkowska: "'Son estas nuevas prácticas y relaciones en la producción de sentido´, forjadas mediante el recurso de la fragmentación, la superposición de planos narrativos y temporales, la metanarración, la intertextualidad, los anacronismos, la parodia, el humor, que nos permitan hablar de la novela histórica *tout court* y obliga a la crítica a recurrir a adjetivos como ´nueva´, `(la más) reciente´, ´actual´ y ´posmoderna"(34). Justamente estos signos, entre otros, son los que han servido para desarticular y poner en crisis la representación del discurso de la Historia en su formato oficial de ordenar en serie los hechos por cuenta del Historiador, y también otorgarle sentido a una nueva forma de replantear el pasado desde la ficción.

Esos otros signos de desarticulación que ha acaparado la novela histórica latinoamericana contemporánea, provienen en parte de la manifestación del género en general y de la novela moderna cuyo ejemplo es *Don Quijote de la Mancha*. Dichos usos en su mayoría son intencionados por el escritor para escapar de la mimesis realista. A estos criterios que se han venido planteando,

se suman otras voces desde la crítica y la teoría, lo cual es necesario dejar esbozado aquí, para determinar la forma en que lo hacen las tres novelas colombianas escogidas para la presente lectura. Cualquiera de esas características podrían en un momento emerger de ellas. En ese orden de ideas, otros rasgos que se atribuyen a la nueva novela histórica latinoamericana tienen que ver con su estructuras narrativas y los anacronismos destinados a enriquecer y a otorgarle un nuevo sentido al discurso. Amalia Pulgarín, en su mencionado libro *Metaficción historiográfica*: *la novela histórica en la narrativa hispánica posmoderna*, aborda la crisis de la referencialidad como una de la característica más definitoria del posmodernismo, donde destaca varios elementos, entre ellos, las descentralizaciones, fragmentación de la acción, junto a la ironía y el humor. Aquí, el trabajo de la metaficción historiográfica enseña a sus lectores a ver todos los referentes como ficticios, como imaginados (48).

Por su parte, María Cristina Pons en su libro *Memorias del olvido, Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX* (1996), expresa que "la novela histórica contemporánea tiende a presentar el lado antiheroico o antiépico de la Historia; muchas veces el pasado histórico que recuperan no es el pasado de los tiempos gloriosos ni de los ganadores de la puja histórica, sino el pasado de las derrotas o fracasos" (17). Según la autora, tienen estas novelas un fuerte "poder cuestionador", expresado a través de: "la ausencia de un narrador omnisciente y totalizador; la presencia de diferentes tipos de discursos y de sujetos de dichos discursos; así como la presencia de evidentes anacronías históricas; la creación de efectos de inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, y el empleo de una variedad de estrategias y formas autorreflexivas

que llaman la atención sobre el carácter ficcional de los textos y la reconstrucción del pasado representado" (17).

Finalmente, Begoña Pulido Herráez en su libro *Poéticas de la novela histórica contemporánea* (2006), destaca que "una de las características de la novela histórica de finales del siglo XX será ironizar sobre los límites de lo ´real´ y lo ´verdadero´, de la ficción y la no ficción, y en ocasiones llevar la fábula a lo maravilloso y lo absurdo" (22). Pulido Herráez trae el listado de lo que para Fernando Aínsa constituye los principales rasgos de la ´nueva narrativa histórica´ o ficción histórica", así:

> 1. Una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona al ofrecer "otras verdades". La narrativa "suple las diferencias" de la historiografía tradicional dando voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido (y aquí encontramos huellas de ese discurso que ha menudo parece colocar al novelista en el lugar del historiador). 2. Elimina "la distancia histórica" (la "alteridad del conocimiento") mediante recursos como el uso de la primera persona, monólogos interiores y forman que recuerdan a las memorias. 3. Como consecuencia, hay una reconstrucción y degradación de los mitos de la nacionalidad. 4. La historicidad del discurso ficcional puede ser textual y sus referentes documentarse con minucia, o, por el contrario, el texto puede adoptar ciertas modalidades expresivas de la historia, por ejemplo el estilo de la crónica o de las relaciones. En este sentido, habrían "novelas históricas" donde todo se inventa (pienso por ejemplo en *El entenado* de Juan José Saer; el crítico menciona *La renuncia del héroe Baltasar y La noche oscura del niño Avilés*). 5. superposición de tiempos diferentes, anacronías deliberadas. 6. multiplicidad de puntos de vista que impiden acceder a una *sola* verdad histórica. 7. modalidades expresivas diversas en el seno de la

> misma obra. En esta renovada actualidad del género no hay un modelo estético único: "Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista), han cedido a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra". 8. Arcaísmo, pastiche, parodia para reconstruir o desmitificar el pasado. 9. La nueva novela histórica puede ser el pastiche de ora novela histórica (Mario Vargas Llosa reescribiendo en *La guerra del fin del mudo* la obra de Euclides da Cunha, *Los sectores*). Estas características se centran en los hechos y la escritura. Es parodia sobre los hechos del pasado y la escritura de esa historia. Parodia significa "imitación con distancia crítica (2006: 24, 26)".

Sin embargo, advierte la autora que la repetición de esta serie de rasgos sin un apoyo en la poética concreta de las obras convierte a estos conceptos en un metadiscurso con el cual nos hemos familiarizado al hablar de la novela histórica de finales del siglo XX, pero que al mismo tiempo muestra ya las huellas de cansancio, por cuanto ha dejado de "convocar" o de "apelar a sentidos concretos" (27,28).

No se puede dejar pasar inadvertido lo que sería el primer estudio pionero del género en Latinoamérica, me refiero al libro *La Nueva novela Histórica Latinoamericana, 1979-1992* (1993) de Seymour Menton. Basado en datos empíricos, a partir de la lectura previa de cinco novelas publicadas entre 1979 y 1987, Menton percibió las semejanzas que las distinguían respecto a las novelas históricas anteriores, así que en cabeza de las novelas que inauguran el corpus de la Nueva Novela Histórica de la América Latina (NNHL), pone *El arpa y la sombra* (1979)

de Alejo Carpentier y cierra el ciclo con diez novelas publicadas en 1992, entre ellas *Los ojos del basilisco* de Germán Espinosa. En total, el estudio hace un listado de 367 novelas históricas publicadas en ese lapso de 13 años, por eso el crítico norteamericano se refiere a una "proliferación" del género en ese breve periodo. Dicha cuantificación no es gratuita y más bien le sirvió para establecer unas coordenadas metodológicas para abarcar su estudio y determinar aquellos rasgos que caracterizan la NNHL, por eso afirma: "La gran mayoría de las novelas históricas tradicionales se distinguen fácilmente de la NNHL, pero en unos cuantos casos la categorización es debatible" (15). El adverbio "fácilmente" pretende darle seguridad al estudio crítico, pero que en el análisis de otras novelas puede ser "debatible" la caracterización comparativa entre la novela histórica tradicional y la NNHL. Esa margen de discusión que plantea Menton por la imposibilidad de establecer clasificaciones tajantes en literatura, es lo que ha permitido que estudios posteriores sobre algunas novelas históricas planteadas desde los rasgos de novela histórica tradicional frente a la NNHL, lleguen a resultar problemáticos para algunas obras en concreto.
Sin embargo, vistas hoy, las posiciones de Menton fueron categóricas y cerradas al establecer patrones fijos, determinantes y autoritarios si bien, por otro lado, el momento en que las mismas fueron expuestas requería unas distinciones para separar la novela histórica tradicional del auge de la NNHL lo que, sin ese precedente, no se hubiera dado la discusión que hoy la teoría y la crítica ha redefinido con mucha más claridad desde enfoques sociohistóricos, filosóficos y posmodernos.

La proliferación del género en Colombia

El escritor antioqueña Pablo Montoya, en su reciente libro *Novela histórica en Colombia 1988-2008 entre la pompa y el fracaso* (2009), hace el catálogo de 45 novelas históricas publicadas en ese periodo. Estas cifras dicen mucho de la permanencia y contribución del género en Colombia a la más amplia producción de la novela histórica latinoamericana. De las 45, Montoya analiza en su estudio 14 novelas que abordan el periodo que va desde la Conquista hasta la Guerra de los Mil Días. Sobre las causas de este incremento, el mismo Pablo Montoya le atribuye "la necesidad de los escritores colombianos de hallar las claves necesarias en el pasado de la violenta Conquista, de la reprimida Colonia y del fragoso siglo XIX, para comprender, al menos desde la ficción literaria, la situación de permanente crisis política y social que ha vivido el país durante los últimos años" (X).

La selección de las novelas

Varios criterios de selección se tuvieron en cuenta para abordar el análisis de *El país de la canela* de William Ospina, *El árbol imaginado* de Carlos Flaminio Rivera y *Buen viaje, General* de Benhur Sánchez Suárez. El primero porque son novelas históricas que representan en su orden momentos fundacionales de esta parte de América: la Conquista, la Colonia y la Guerra de los Mil Días, ésta última como una de las expresiones violentas de la forja del Estado colombiano en el siglo XIX; el segundo responde al hecho de ser novelas de aparición reciente, las cuales, salvo ciertos artículos y reseñas que las han abordado, se hace necesario mirar a profundidad sus propuestas estéticas y sus formas

particulares de problematizar aspectos claves de la historia de Colombia y Latinoamérica; el tercero, las tres comparten, en diversos grados, el manejo de recursos literarios que caracterizan al género; el último surge de una pregunta, ¿qué hacen dos novelas de dos autores tan poco referenciados al lado de William Ospina, ganador del flamante premio de novela Rómulo Gallegos?, por su puesto que la pretensión no es otra que apartar esos prejuicios y poner en diálogo tres momentos históricos desde la ficción, con lo que implica brindar respuestas a la manera como cada novela asume lo literario, lo que sería sus mejores logros o sus carencias, partiendo del presupuesto de que un artefacto literario o un producto de la invención no tiene que ser necesariamente perfecto para asumir ciertas esencialidades.

II
LA REESCRITURA DE LA CRÓNICA DE LA CONQUISTA EN *EL PAÍS DE LA CANELA*, DE WILLIAM OSPINA

1
Situación del autor frente a la novela histórica

En el año 2005 William Ospina (Padua, Tolima, 1954), publicó la novela *Ursúa* que anunciaba ser la primera de una trilogía sobre los viajes de la Conquista. *El país de la canela* (2008) es la segunda novela de la saga y motivo de este análisis. La tercera estará por aparecer con el título de *La serpiente sin ojos*. Siendo tan polémica la frontera del género de la novela histórica entre lo que en ella la Historia conserva de verdadero y lo que el novelista inventa, Ospina en varias entrevistas ha querido dejar en claro su propia opinión al respecto: "el novelista no debe inventar nada de los hechos, pero tiene el deber de imaginar o de deducir cómo ocurrieron en términos humanos, en términos físicos, para aproximar al lector lo más cerca posible, no a la noción de los hechos, sino a la experiencia de los hechos" (2009: 119). Esta respuesta por sí sola resulta contundente para entender el programa de su trilogía. A lo mismo se inclina el narrador de *El país de la canela*: "Pero más que los hechos, quiero contarte lo que esos hechos produjeron en mí" (18). En los dos enunciados, tanto del novelista como del personaje de ficción, confluye una misma intención: la novela recobra la vivencia de los hechos en

un "tiempo humano", es decir, los hechos de la Historia que en un momento una comunidad experimentó y el novelista hace vívidos a través de la memoria de sus personajes, como si nos afectaran todavía. Por tanto, el relato original deberá ser respetado en lo máximo por el novelista. En un primer momento, la novela histórica, según lo entiende Ospina, es el salto de la historia a su vivencia sentida en la actualidad a través de activar el dispositivo de una memoria viva. Pero todavía hay otra respuesta de Ospina que complementa su visión de la novela histórica: "Una novela es simplemente una novela histórica cuando se dedica a reconstruir unos hechos, pero es más novela que historia cuando su preocupación principal es el lenguaje, y el esfuerzo porque este recree un mundo perdido" (2009: 108). Entonces tenemos que la experiencia trasmitida interiormente en vivencia efectiva, el no inventar nada de los hechos de la historiografía y más bien recrearlos, así como hacer del lenguaje la recuperación de un mundo perdido, resultan siendo los ingredientes para construir una novela histórica. De esta manera, en un primer momento tenemos que *El país de la canela* responde en buena medida a esa intensión consciente de su autor.

La anterior postura se vislumbra a grandes rasgos en la novela en cuestión de la siguiente manera: la selección de un narrador-personaje que da cuenta de sus propias vivencias a través de la autobiografía y de la oralidad fundada en el testimonio, a la vez que asume la voz de otros personajes-testigos de los hechos; de esta manera pretende hacernos verosímil una experiencia vivida por él y por otros en una aventura frustrada de conquistas que culminan en el descubrimiento del río Amazonas. Así es que a través de la memoria *viva* del narrador en *El país de la canela,* se logra traer al presente el recuento

de la fracasada expedición de Gonzalo Pizarro al País de la Canela y el viaje azaroso de la tripulación por el río Amazonas, capitaneada por Francisco Orellana (experiencia vivida por el personaje-narrador); el rigor cronológico de esos dos episodios que enmarcan la novela (reconstruir los hechos) y la detallada descripción topográfica de la selva y las acciones de los personajes extraviados en una geografía ancestral (recuperación de un mundo perdido por el lenguaje). Así tenemos, entonces, que en *El país de la canela* el autor parece no inventarnos nada sino recontar la versión de las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo y fray Gaspar de Carvajal sobre el viaje a las provincias de la canela y el regreso de la tripulación de Orellana por el río Amazonas. Sobre esos documentos históricos es que funciona la novela en una transtextualidad que se complementa con las referencias a las *Crónicas de Indias* de Fernández de Oviedo, la biografía del cronista imperial, la leyenda de las Amazonas, la alusión a los mitos y autores griegos y los textos ficticios de Teofrastus, que abren y cierran la fábula. Desde esta perspectiva, *El país de la canela* respondería más a los cánones de la novela tradicional por el orden lineal del discurso, con un realismo telúrico que se hace vívido en la profusión descriptiva de la selva y el paisaje indiano, con resonancia de la novela selvática del siglo XIX. En lo que tiene que ver con la reconstrucción de los hechos del pasado, la novela se apega a un riguroso esquema cronológico diseñado desde el comienzo, con el apoyo de un mapa en el que aparecen señalados lugares, fechas y acciones principales. Ese riguroso esquematismo domina la linealidad de la narración y se apodera del lector desde el comienzo. ¿Qué sentido tendrá, entonces, recontar o reconstruir unos hechos que ya conocemos o podemos constatar en la historia documentada? Esa misma pregunta, por citar un ejemplo, se la han hecho

de otra manera quienes se han acercado a la novela *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez[2]. Ahora, partiendo de la anterior alusión literaria, se pregunta el lector, ¿qué mecanismos sugestivos o de invención funcionan en *El país de la canela* para que siendo una novela con una fuerte adherencia al referente de hechos seriados cronológicamente en el espacio y el tiempo puedan en un momento, incluso, ser menos importantes o servir de pivotes para crearle al lector la verosimilitud de ver tejida otra "narración oculta" desde la alusión, la ambigüedad o cualquier otro recurso? Y si el lenguaje, como dice Ospina, es la principal preocupación de la novela histórica, ¿cómo se hace funcional para salvar la ficción del relato historiográfico? En esto, tal vez, constituye el reto de este análisis, explorando la manera como el material narrativo de la novela se reviste de nuevas formas en su regreso a la Conquista.

Aunque no sobra dejar planteada una breve alusión a la "nota del editor". Esta nota, puesta al final de la novela, parece estar destinada a evitar los prejuicios que nos podamos formar al concluir la lectura, sobre todo en lo relacionado con los documentos históricos re-escriturados por Ospina en su novela. Reconoce que lo narrado no se aparta "mucho de lo que nos cuentan fray

2 El acuerdo de los lectores es que sobre esa espina dorsal de la historia rigurosamente documentada, sobresale la vida interior del personaje histórico con sus pesadillas y delirios haciendo del motivo del viaje por el río Magdalena la alegoría de un viaje hacia la muerte, además de mostrarnos a un Bolívar antiheroico, desde la perspectiva de un narrador omnisciente o de un narrador-historiador que, en términos de María Cristina Pons, cuenta el episodio histórico del Libertador "desde abajo" con lo cual inventa, recrea y desmitifica los últimos días de un Bolívar derrotado. Entonces, lo que tiene de riguroso el documento histórico, lo aprovecha la novela en la presentación del personaje con un relato subyacente, ganando en alusiones y ambigüedades, distinto al Bolívar de la historia oficial, pues en la ficción se dibuja su caricatura con una atmósfera que ayuda al clímax de delirio y descomposición.

Gaspar de Carvajal, Cieza de León o el propio Oviedo" (367), como también "la historia ´del barco de hombres tuertos´ no aparece en ninguna de las crónicas de la época y es probable que sea una ficción del narrador, o la magnificación de una pequeña historia" (367). Justamente, es la magnificación la que mejor obra en la novela para dimensionar acontecimientos narrados en el pasado. El editor mismo nos entrega la fórmula del relato oral aplicado a la escritura de la novela: "como me lo contaron te lo cuento" (366).

2
La historia entre conquistas y homenajes

A partir de continuas alusiones intertextuales, el narradorpersonaje Cristóbal de Aguilar exalta la figura histórica del cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo de quien, incluso, se ocupa todo un capítulo, colocándolo como el hombre que todo lo vio, además de evocarlo como su maestro. A su vez, la admiración de Ospina por Fernández de Oviedo, se evidencia en libros precedentes como *Las auroras de sangre* (1999), donde alude a sus crónicas en el primer lugar de importancia y el poema de *Elegía de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, en un segundo momento como continuador del primero. Además, buena parte de la poesía y de la obra ensayística de Ospina no sólo está dedicada a la exaltación de personajes históricos, como en su libro de poemas *El país del viento* –Premio Nacional de Poesía Colcultura, 1992-, sino que los mismos ensayos reunidos en *Auroras de sangre* alrededor del poeta Juan de Castellanos, resulta siendo un homenaje a la pluma de los cronistas en verso y en prosa, quienes descubrieron en términos literarios el paisaje americano.

De lo anterior se tiene que *El país de la canela* continúa con la celebración de la Historia desde quienes la forjaron ya sea viviéndola en la lucha o representándola en la escritura, por lo que esta novela también puede leerse como un homenaje a Gonzalo Fernández de Oviedo y a las crónicas de Indias y, una de las formas de hacerlo, es escribiendo de nuevo las crónicas sobre los originales de su Maestro; de ahí que en la reescritura de la crónica de Oviedo en *El país de la canela*, la parodia recobre el llamado efecto de recreación respetuosa, lo cual permite que el original no se vea transformado negativamente por la sátira o la burla. Es así como la galería de personajes históricos en la obra de William Ospina, sean homenajes a vencedores y vencidos, víctimas y victimarios, donde la parte *noble* corresponde a quienes escribieron la Conquista y vieron a través la literatura el Nuevo Mundo. Escribe el autor en *Auroras de sangre*: "Aquella conmoción histórica merecía, sin embargo, ser salvada por la poesía" (1999: 19). Pero más allá de un homenaje al poeta Juan de Castellanos, *Auroras de sangre* es un homenaje a la historia de la Conquista, a los invasores y a los invadidos, al horror, al amor y a la esperanza de esos hombres, como mejor lo deja entendido Ospina:

> Este libro sobre Juan de Castellanos quiere ser un homenaje a los antiguos habitantes del territorio americano y también a los ejércitos invasores que aquí dejaron su sangre y su vida; a los que aquí vivieron algún momento de amor, o de horror, o de esperanza, y a los que por estos montes persiguieron el oro como se persigue un desesperado espejismo; a los que se fueron tratando de olvidar para siempre su infierno, y a los que se quedaron y convirtieron esta tierra en el suelo de sus días y en el cántaro de sus cenizas (1999: 24).

Pero *El país de la canela* no sólo hace un homenaje a las formas antiguas de la literatura en la crónica de Oviedo, sino al realismo mágico en la literatura moderna, principalmente a Gabriel García Márquez en su novela *Cien años de soledad*, como también a Neruda y a Whitman. En varios pasajes de la novela de Ospina, las estructuras de frases y de párrafos en su nivel sintáctico y semántico, le hacen guiños al estilo del Nobel de Literatura. El pasaje de la muerte de José Arcadio Buendía a causa de una bala, está calcado por Ospina cuando refiere la muerte de Pietro Bembo en Roma. Veamos como este recurso guía algunas acciones en las novelas. Se transcribe un apartado del pasaje del recorrido del hilo de sangre de José Arcadio en *Cien años de soledad*:

> Tan pronto como José Acadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistolazo retumbó en la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en su curso directo por los andenes disparejos, descendió escalinatas y subió pretiles, pasó de largo por la Calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices, siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Aramanta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan (1983: 115-116).

Igualmente, en el pasaje que sigue de la novela de Ospina, la muerte también se abre paso por entre espacios y objetos hasta llegar al aposento de Pietro

Bembo, donde demás se toma de Gabo el recurso del lenguaje hiperbólico, el uso de la personificación y, sobre todo, vuelve a oficializar para su novela la parodia del efecto de recreación respetuosa, propicia al homenaje:

> Y sucedió que, antes de que el Espíritu Santo hiciera caer en la frente de Pietro Bembo la triple corona papal, la muerte entró furtivamente un día por los salones vaticanos, y cruzó frente al fresco de Rafael en la capilla de la Signatura, y pasó frente a las habitaciones del papa, donde está pintada la *Visión de la cruz* de Constantino, y ascendió por las escaleras consistoriales, y cruzó los pasillos de los gobelinos, y dejó atrás los grandes mapas y los salones de la joyas sagradas, y dejó atrás también las salas llenas de secas piernas de muertos y de falanges marchitas de mártires y de pomos de aceite de santos, y entró sin hacerse oír en la sala donde meditaba con los ojos cerrados el cardenal Pietro Bembo, y convirtió al más grande sabio de Roma en un manojo de huesos vestidos de púrpura (324).

Es dentro de esta serie de homenajes literarios que Ospina inscribe su propia visión de la Conquista, de la cual la trilogía de la que hace parte *El país de la canela* es, con otras intenciones literarias pero dentro de una misma secuencia temática, continuación de *El país del viento* y *Auroras de sangre*. En su ensayo "El testigo" que hace parte de *Auroras de sangre*, dicho periodo crucial de la Conquista fue para Ospina una tragedia y no un crimen en términos de violación de Derechos Humanos como se interpreta en la sociedad moderna, o para las normas del Derecho Penal actual no puede devolverse la mirada histórica acusadora a ese periodo como un escenario donde se cometieron delitos de *lesa humanidad*, entre ellos el genocidio. La Conquista más bien fue, en la mirada conciliadora de Ospina, "el choque de dos mundos y dos visiones" y por tanto se justifican sus

horrores, invasiones y saqueos. Al parecer, la Conquista de pueblos y la violación a la soberanía era algo natural en Europa y España, pues "el mundo parecía ser de quien se apoderara de él". Esta es la mirada personal de Ospina:

> Yo diría que la Conquista de América, tan llena de horror, no puede ser vista como un crimen. Abundan los crímenes en ella, hechos que repugnarían siempre a la condición humana, pero históricamente tienen que mirarse como una tragedia, en el sentido, si se quiere, hegeliano del término, es decir, como el choque de dos mundos y dos visiones que se validan cada una a sí misma, pero que no logran encontrar una síntesis.
>
> Además los europeos, y en particular los españoles, estaban hechos a las conquistas. Ocupada la península sucesivamente por celtas y fenicios, por cartagineses y romanos, por visigodos y por moros, si algo no cabía en la cabeza de un español era la idea de la inviolabilidad de un territorio y de una cultura. El mundo parecía ser de quien se apoderara de él; esa lógica había imperado en Europa desde siempre; no parecía haber pueblo europeo que no hubiera padecido los cascos infamantes de alguna tropa de conquista, y los reinos que encontraron en América no parecían obrar de otra manera (1999: 62)

Salvo que en Ospina la confusión de concebir la historia de la Conquista "llena de horror" y decir que no puede ser vista como un crimen sino como una tragedia, quedando "tragedia" al margen de una expresión muy angosta por donde se cuelan, a pesar, las miradas de todas las tragedias desde la Conquista hasta hoy, pues todo crimen es una tragedia si se revisaran los archivos de la Conquista o de las Guerras Mundiales del siglo XX; esto quiere decir que devolver la mirada en homenaje,

es de alguna manera dar naturalidad a la Historia "llena de horror" o naturalizar la tragedia para de una manera muy solapada justificar los abusos de las monarquías y los poderes absolutos en la Historia, con el pretexto de choque de mundos o visiones.

A lo anterior se agregaría otra reflexión de Ospina en *Auroras de sangre* frente al complejo fenómeno de la Conquista. Siendo para él uno de los hechos más importantes de la historia mundial, dice que en esa misma época la Conquista se llamó en Europa Renacimiento y que ambos constituyeron un verdadero nacimiento, a lo cual agrega: "Sin esos rostros complementarios del siglo XVI no podríamos comprender lo que somos desde entonces a ambos lados del Atlántico" (76). Precisamente, esta posición de Ospina es la más coherente con relación a *El país de la canela* a la hora de leer la Conquista, ya no como encuentro de dos mundos sino entre los excesos de la Conquista misma, su sed de exterminio y saqueo, con lo que ocurría al otro lado del Atlántico: la corrupción papal, los luchas contra la doctrina de Lutero, la expansión del imperio, el afán de riquezas, pero también el asombro del espíritu, el florecimiento del arte, al filosofía y la ciencia. Esa actitud la vemos claramente reflejada en el mestizo personaje-narrador Cristóbal de Aguilar, quien a través de sus viajes posteriores a Europa, luego de su periplo por América, logra unir en su espíritu la Conquista con el Renacimiento. En estas simbiosis, se nos muestra lo que a la par de América vivía Europa, pero en otro contexto de deshumanización. De acuerdo con esto, el personaje de la novela nos aporta una nueva visión de mundo al plantear otra forma de ver la Conquista ahora en relación con el Renacimiento, mostrando la otra cara de Europa, principalmente a su llegada a Roma: "No era precisamente el jardín de la civilización

a donde había llegado, allí también podía ver día tras día los peces grandes devorando a los pequeños, los delirios primando sobre los hechos, imponiendo su ley de desvelos y de peste y de guerra sobre pueblos y príncipes" (323-324). Pero también conoce en el palacio papal al cardenal Pietro Bembo, las pinturas de Rafael y Miguel Ángel; igual tiene contacto con el saber ocultista del Renacimiento a través de Tofrastus. En estos pasajes Cristóbal de Aguilar muestra su claro inconformismo al denunciar los hechos atroces del poder imperial.

Esta posición reconciliadora de autor-personaje frente a la Conquista, parece interpretarse en el presente como un hecho superado, según expresión de Ricoeur, por su vetustez. No así para quien en el presente camina entre escombros por todas partes y nada que llevarse a la boca, como lo escribió el Nobel alemán Günter Grass en su ensayo "Escribir después de Auschwitz". En "Mi sueño de Europa", el mismo Grass pone de presente lo que es una mirada del escritor contemporáneo a los agujeros negros de la historia del presente, con los exterminios tan atroces de la Segunda Guerra Mundial, como lo fuera en la Conquista. Por eso, dice, "no hay nada que celebrar":

> Aún más problemático me parece el último de los grandes acontecimientos que van a celebrarse este año: el descubrimiento de América por Colón. Las consecuencias de este descubrimiento –si es que fue tal cosa– tampoco admiten diminutivos: se exterminaron pueblos, se destruyeron culturas avanzadas. En nombre de Cristo se asesinó, se torturó y se saqueó. Los supervivientes se vieron reducidos a esclavos privados de derechos. ¡No hay nada que celebrar!
>
> La ocasión da pie más bien a repensar esa vergüenza no sólo española, sino europea, tanto más cuanto la

> Europa actual sigue comportándose con modos de potencia colonial frente la impotencia del resto del mundo (1992: 201).

3
Crónica caníbal y la historia contada desde una cultura superior

Rodrigo Argüello en su libro *La muerte del relato metafísico* (119-), al referirse al texto que viene de afuera o derivado de otro, hace alusión al "orden caníbal" del autor, lo cual consiste en "comer unos textos para producir otros" (94). Son varias las formas usadas para denominar este procedimiento de canibalismo textual a la hora del autor configurar el material narrativo; en su mayoría estos términos proceden de las teorías de Bajtin y Genette, entre ellos palimsesto, dialogismo, transtextualidad, hipertexto, discurso transpuesto, contratexto, intertextualidad y carácter heteroglógico del discurso.

Partiendo de la etimología del palimsesto como "manuscrito antiguo borrado para escribir de nuevo", Argüello encuentra esta manera de referirlo: "Para que exista el palimsesto es necesario que las capas o primeras escrituras que parecían estar borradas, vuelvan a la superficie sutilmente o de manera transparente" (92). Mientras tanto, la intertextualidad la define Genette como la presencia efectiva de un texto en otro; y el contratexto en términos de Kibédi Varga, citado por Argüello: "Texto derivado de otro texto anterior al que en algún modo cuestiona o pone en crisis, ya sea en forma paródica, ya sea al modificar o sustituir alguno de sus elementos estructurales" (Varga, 1982). Bastan estas aproximaciones para tener un referente en la novela

moderna de textos narrativos que derivan, modifican, sustituyen, reescriben o reinventan un texto anterior, a lo cual viene al caso "Pierre Menard, autor del Quijote" de Borges y *El Ulises* de Joyce, donde algunas de las anteriores teorías se ponen en cuestión. Pero hay que decir que esa intencionalidad del autor, para que tenga validez literaria, debe ir dirigida a producir ya sea un efecto de ironía, sarcasmo, burla, invención, crítica, sugestión, fantasía o de juego con el texto que *aparece* trasbocado en la mimesis paródica. Es aquí, entonces, donde el canibalismo se hace ritual frente a la metáfora de la carne del texto recién comido.

Lo anterior para dejar sentado desde ya que *El país de la canela* de William Ospina aparece como un texto montado sobre las crónicas de Indias, principalmente la expedición a las provincias o País de la Canela y el viaje de descubrimiento de Orellana por el río Amazonas, con todos los sucesos que en ellas se refieren. Los textos reescritos en la novela de Ospina pertene cen al Libro XLIX, Capítulo II-V, t. V (p. 232-242) y Libro L, Capítulo XXIV, t. V (p. 373-402) de *Historia General y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y *Descubrimiento del río de las Amazonas* (1542), escrito por el capitán Francisco de Orellana con relación fray Gaspar de Carvajal, tomado del facsímil del manuscrito original de la relación. La cuestión central de este análisis consiste en que una vez descubierto el artífico de la primera escritura sobre la que se apropia la fábula y la trama de *El país de la canela*, interrogar si el texto derivado de Ospina, en términos de Genette, "le impone un nuevo orden de palabras al discurso ajeno u original", si al ser *comido* y devolverlo en otra configuración, en qué medida es trasformado, si lo cuestiona o de qué manera lo pone en crisis, cómo se impone en el nuevo contexto significativo y qué efectos literarios produce el

lenguaje en el orden de la función representativa, entre otras cuestiones que se intentan vislumbrar a lo largo de este capítulo.

Antes, valga dejar planteado que la novela *El país de la canela* está contada por un narrador de los hechos de sí mismo y de otros personajes, asumiéndose también personaje de la historia que cuenta. Por eso nos encontramos, básicamente, frente a un personaje-narrador, quien nos ofrece el testimonio de lo que cuenta como testigo de los hechos, informándonos acerca de su propia vida, sirviendo de filtro a las voces y las acciones de los demás personajes, realizando continuas digresiones, haciendo saltos en la narración y cambios permanentes de focalización.

Con los anteriores antecedentes, la estructura narrativa de *El país de la canela* encuentra su fuente más fidedigna y su modelo más elocuente en las crónicas de Indias, en especial los escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo, a quien se le hacen continuos ensalzamientos en la obra de ficción. De esta manera la novela rinde tributo a la herencia literaria de temas americanistas en las primeras formas narrativas de la época como las cartas, las relaciones, las noticias y las descripciones; medios que dieron cuenta de las *verdades* que vieron y oyeron los propios cronistas o los viajeros testigos. Por eso la novela viene a constituirse en el regreso más cercano a esas formas tradicionales y el estilo de Ospina se vuelve todavía más circunspecto y ornamental. Tanto en la novela, como en las crónicas, los personajes dejan ver su continuo deslumbramiento ante la vastedad prodigiosa de una naturaleza que los atrapa y en la que se sienten extraños y repelidos.

No son ajenos a la intención del narrador en la prosa del *El país de la canela* algunos de los rasgos esenciales que caracterizan las crónicas de Fernández de Oviedo, cortesano cronista del Imperio, quizá el escritor más prolífico de la empresa conquistadora. La novela de Ospina puede leerse, en muchos aspectos, con más comodidad desde la crónica, atendiendo en parte a su estructura lineal y secuenciada de los sucesos que se van entrelazando en la medida que los barcos San Pedro y La Victoria siguen su curso por el río, así como por la reconstrucción de los hechos desde el testimonio de un testigo. A propósito, Alberto M. Salas en su obra *Tres cronistas de Indias* (1986), manifiesta que las crónicas y testimonios autobiográficos de la época, estaban impulsados por el afán descriptivo de las nuevas tierras y su naturaleza, a lo cual apunta: "Es el apogeo de la historia parcial de un suceso o serie de sucesos bajo la denominación de una empresa, conquista o jornada, como solía decirse (…) Es el campo de la crónica que se complace en el ´yo´ o en la mención de la propia persona con el pronombre de la tercera, dando dimensión desmesurada y casi irreal a la propia estatura" (17). A lo largo de su ensayo sobre Gonzalo Fernández de Oviedo, resalta en el estilo de su prosa y de la crónica en general varios rasgos, entre ellos una función informativa, un plan expositivo geográfico y cronológico, respeto por las fuentes es critas, editadas o inéditas, la glosa y el comentario de los textos que se siguen, memoria autobiográfica y del relato de testigos presenciales, el uso de la cartografía, la demarcación de las tierras y el rigor toponímico, la mezcla fabulada de los bestiario medievales y la ciencia natural, la descripción detallada tras un afán de totalización, la tarea de miniaturista, el gusto por los detalles y los catálogos, el tono épico y moralizante, recurrencia a las fuentes escritas y eruditas, la apología de la aventura, entre otras. Buena

parte de estos recursos son utilizados por Ospina en su novela, algunos con más transparencia que otros. Entre ellos, la descripción detallada es la más prolija al lado de los catálogos, las fuentes escritas eruditas, uso de la cartografía y la memoria autobiográfica. Además, abunda la apología y el retrato de personajes históricos y literarios, entre los cuales Fernando González de Oviedo, el cardenal italiano Prieto Bembo y el nigromante Teofrastus; el primero maestro de Cristóbal de Aguilar, de quien se ocupa en uno de los capítulos finales, además de las múltiples referencias a lo largo del libro.

La estampa humana y biográfica que nos ofrece el narrador de Aguilar sobre su maestro Oviedo es altamente elogiosa, siguiendo el periplo documentado de su vida y su oficio de cronista del Imperio de Carlos V. Lo presenta como el hombre que todo lo vio, con la memoria del Viejo Mundo e invita a Ursúa, a pesar de no ser hombre de libros, a leer la *Natural historia de las Indias*, creando con este recurso un clima metaficcional. Además, la perspectiva bajo la cual el narrador Cristóbal de Aguilar nos representa el mundo está permeada por la visión que tenía su maestro Oviedo de los indígenas americanos y especialmente la crítica soterrada del conquistador español a quien no deja de reprocharle su desmesurada ambición. No obstante, Cristóbal de Aguilar es un mestizo orgulloso de ser el español valiente y el indígena que divierte y recrea la imaginación de los demás, contando la historia de su viaje como soldado subalterno de Pizarro.

Hasta aquí, todo induce a pensar que Ospina ha reescrito en su novela las crónicas de Indias, principalmente las referentes a Gonzalo Fernández de Oviedo acerca del viaje de Orellana por el río Marañón, la conquista del

Cuzco y la leyenda criolla de las Amazonas. Dicha parodia respetuosa tiene que ver con la reescritura originada en fuentes historiográficas bien documentadas, la mayoría de las veces respetando la verdad del Historiador-cronista, con una amplia investigación por parte del autor, complementando y enriqueciendo su narración con otras fuentes documentales o ficticias como las biografías, la historia natural, las novelas de la selva, las mitologías, los tratados filosóficos, las cartografías y novelas de viaje. Una escritura que vuelve sobre la escritura para resucitar un pasado y recordar a los hombres de hoy habitantes de esta parte del mundo, que somos hijos de una memoria histórica. Es la escritura rememorándose a sí misma, salvo que su registro en su fuente oral es distinto, pues claramente la novela está dirigida a lectores del presente.

Quizá lo que hace más crónica importada del Viejo Mundo y prosa testimonial a *El país de la canela*, sea su trama débil y la poca acción de los personajes en la construcción de un clima de tensión entre el lenguaje y los episodios narrados. El hecho de que los sucesos aparezcan ceñidos con demasiada fidelidad a la lógica del relato histórico, hace que en la novela –en lo que tiene que ver principalmente con el viaje por el río Amazonas– se vuelvan previsibles, tan recurrentes y automáticos, que el lector está advertido que algunas leguas más allá del puerto donde arribaron por comida Orellana y su tripulación, se encontrarán de nuevo con variopintas poblaciones de indios y se internarán en la selva para abastecerse de comida, lo cual suscitará en frentamientos entre flechas envenenadas, arcabuces y ballestas, donde casi siempre salen mal librados los nativos; justamente porque *El país de la canela* sigue de cerca los episodios en cadena de estos mismos hechos relacionados en las crónicas de Indias. Es así como el

salto que hay de las crónicas de Oviedo a la novela de Ospina en estos episodios, se da como un agregado en la segunda escritura, el cual consiste en contar con más detalle la prolijidad de las escenas y describir con más finura los escenarios, seguir con ilación los rumbos de las embarcaciones por el río Marañón hasta desembocar en la prosa turbulenta del mar y llegar hasta la isla de Cubagua, donde termina el periplo del viaje. Así mismo, episodios como la pérdida de la nuez del arcabuz en el río, recuperada inmediatamente en el vientre de un pez al ser pescado, no aparece muy retocada al pasar de la crónica de Oviedo al texto de ficción de Ospina. En este orden de ideas, la novela corresponde más a una escritura conocida como de "segundo grado", válida en una de las tendencias de las novelas históricas latinoamericanas documentadas, las cuales se ocupan de revisar el pasado con la ayuda de la parodia de efecto de recreación respetuosa.

De esta forma, el "canibalismo textual" en Ospina como capa superpuesta sobre el original de las referidas crónicas de Indias, más para seguirlas en su desarrollo que para distorsionar, burlar, ocultar o cuestionar el discurso histórico, se va dando en el nivel macro y micro de la configuración global del relato; así tenemos que la novela ciñe su trama a presentar con rigor, en el orden espacial y temporal, los hechos fieles a la crónica sin que el novelista tenga que recurrir a la invención de los mismos, sólo alterando un poco el sistema lingüístico de la escritura derivada, optando casi siempre por la transparencia en el calco, pero haciendo vívida la experiencia del personaje-narrador de esos hechos; de ahí la importancia y el énfasis puesto por el autor en el personaje vicario de la enunciación narrativa, en este caso Cristóbal de Aguilar. Veamos enseguida como funcionan y están presentadas en los cronistas

y en Ospina, las capas de las escrituras de un mismo texto, trayendo a este caso el crudo episodio del hambre que obliga a la tripulación de Orellana a improvisar comida con los recursos más inverosímiles a fuerza de sobrevivir. En la versión de La relación de Gaspar de Carvajal de la crónica escrita por Orellana, aparece presentada de esta forma:

> Y, entretanto, a falta de otros mantenimientos, vinimos a tan gran necesidad que no comíamos sino cueros, cintas y suelas de zapatos cocido con algunas yerbas, de manera que era tanta nuestra flaqueza que sobre los pies no nos podíamos tener, que unos a gatas y otros con bordones se metieron a las montañas a buscar algunas raíces que comer, y algunos hubo que comieron algunas yerbas no conocidas, los cuales estuvieron a punto de muerte, porque estaban como locos y no tenían seso; pero, como Nuestro Señor era servido que siguiésemos nuestro viaje, no mu rió ninguno (Fray Gaspar de Carvajal,13).

Por su parte, Fernández de Oviedo nos presenta la siguiente versión del mismo episodio:

> Entre tanto, a falta de otros mantenimientos, comíamos cueros de sillas e arzones, e también los de venado de las petacas o sestas que enforradas en ellos estaban, en que llevábamos esa poca ropa que teníamos, e algunos cueros de dantas, sin perdonar las suelas e zapatos que se hallaron en la compañía; e aunque no había otra salsa sino la mesma hambre, esa mesma les ponía el gusto e tal apetito, que se comportaba a más no poder tan nuevos manjares para subastar esta miserable carne. Algunos compañeros comíamos hierbas no conocidas, y éstos fueron los peor librados, e llegaron a punto que se pensó que no escaparan con la vida (1959: Fernández de Oviedo, 375, t. v).

Sobre esos manuscritos emerge el artificio de la reescritura de Ospina, de la siguiente manera:

> Pero quieres saber cómo fue el descenso por el río. Más fácil es para mí recordar los primeros días que todo el tiempo que fuimos después navegando. Cada experiencia nueva se graba en la memoria con la fuerza de una amenaza o de una catástrofe. Al sexto día de ir bajando sin saber a dónde, ya eran tantas el hambre y la escasez que empezamos a buscar todas las cosas de cuero que nos quedaban: correas, trozos de alforjas y secciones de botas empezaron a caer en el agua que hervía hasta que parecían ablandarse, las adobábamos con hierbas desconocidas, y también fue repulsivo intentar encontrar algún sabor en esos cueros curtidos y viejos, llenar el vientre con residuos que después de ser fardos y ataduras, prendas y adornos, recuperaban su condición animal y se improvisaban como alimentos (Ospina, 2008: 169).

El paso de ese material narrativo de la crónica de fray Gaspar y Oviedo a su reconfiguración en la novela de Ospina, consiste en darle fuerza a una culinaria repulsiva desde la memoria del personaje, manteniendo más o menos fijo en lo posible la uniformidad de ese pequeño suceso encajado al marco de la trama frente a la versión de Fernández de Oviedo quien, además, ya le había agrega a la culinaria repulsiva de Ospina una pisca de humor y de burla. Lo que se pone en juego en las tres reescrituras es la manera como en particular cada una reinventa e intensifica ese conflicto vivido y resuelto en su momento por personajes concretos en la Historia. Al fin de cuentas, Cristóbal de Aguilar escogido por Ospina del catálogo que ofrece Oviedo de quienes hacían parte de la tripulación, asumiendo en la ficción el papel de personaje-narrador y testigo directo de los hechos, lo que hace es apropiarse de la voz del

cronista para entregarnos su propia versión en *El país de la canela*. Este recurso justifica el hecho de que el texto original de Oviedo no sea alterado por lo menos en los dos episodios centrales: el viaje el País de la Canela y el regreso de la tripulación de Orellana por el Amazonas, que no el relato autobiográfico del narrador, donde la novela se separa de las crónicas al volverse imaginativa y enriquecer la trama. Otra cosa es que el narrador protagonista vuelva a hacernos la crónica de lo que vieron y vivieron Orellana y fray Gaspar de Carvajal según la trascripción de Oviedo, siendo un tanto reticente al no llenar con la imaginación los vacíos del texto ajeno, a no ser la ampliación de los escenarios y la intensificación de las acciones, sin que el núcleo de las mismas sufra mayores distorsiones. Así, el juego de comerse el texto y trasbocarlo, no sufrió mayores crisis al ser digerido y puesto de nuevo en la mesa del lector. En esto consiste, principalmente, el recurso de la novela de Ospina en su configuración global. Lo importante ahora es evaluar cómo Cristóbal de Aguilar percibe, representa y transmite a través de la oralidad dicha experiencia en su visión de mundo.

4
La historia de la Conquista a los ojos de Cristóbal de Aguilar

La perspectiva o visión de mundo, es uno de los tópicos más problemáticos en la escritura de una novela. El perspectivismo, desde Andrés Amorós en su libro *Introducción a la novela contemporánea* (1989), es una de las grandes leyes de la narración contemporánea, pues todo depende "de la relación en que se coloca el narrador ante su historia". Esa elección de un punto de vista para narrar es acertar con la perspectiva justa (1989: 63, 64).

Este resulta siendo uno de los asuntos más complejos y conflictivos de *El país de la canela*. En la ideología de los personajes Cristóbal de Aguilar, Francisco de Orellana y fray Gaspar de Carvajal, se hallan los focos principales que capturan, representan e indagan los mundos puestos en conflicto: la manera como españoles y nativos se relacionan entre sí y con la selva en su dimensión espacial e ideológica mientras navegan por el río Amazonas, así como los conquistadores al emprender aventuras imaginarias tras la conquista del País de la Canela terminan engañados y, a causa de esa frustración histórica, el elemento indígena en la esfera de la dominación se hace víctima de las crueldades de los expedicionarios. La historia del viaje a las provincias de la canela se encuentra narrada desde el lado de España con la visión del español emparentado en la figura del Conquistador. Si bien Cristóbal de Aguilar es un mestizo de sangre, ideológicamente se pone del lado del español al momento de asumir puntos de vista y tomar decisiones definitivas, pero en lo secundario, está del lado del indio en la enunciación narrativa; lo cierto es que su visión de mundo pocas veces se encuentra controlada o asumida francamente por la mirada del indio. De Aguilar se define como un conquistador "distinto" al clan de los Pizarro, pues si bien comparte con ellos el hecho de ser subalterno del poder de la Corona de Carlos V y encarnar la ambición de doradas aventuras, tanto que se enroló como soldado en la empresa del País de la Canela, no admite tener la indolencia de matar indios. Este mestizaje del personaje que para muchos resulta favorable a una actitud reivindicadora de las relaciones entre el español y el nativo indígena, por su misma mezcla de sangre entre dominadores y dominados, no es del todo cierta al momento de elegir el punto de vista para ponerse en relación con la historia que cuenta. En esta elección

para aproximar los hechos atroces de la expedición al País de la Canela así como los sucesos del viaje por el río Amazonas, el mestizo Cristóbal de Aguilar escoge narrar la historia *desde arriba* de una cultura superior y no *desde debajo* de la cultura avasallada. Para hacer más explícitas las acertadas expresiones de María Cristina Pons: "La (re) escritura del pasado desde los márgenes y desde abajo, en relación (y en oposición) con la Historia escrita desde el centro y desde arriba, le da a la novela histórica latinoamericana contemporánea una dimensión reflexiva y un carácter político, y no meramente filosófico" (1996: 268). En este punto, la regla de Pons es invertida por Ospina, en el sentido de que el pasado se narra *desde el centro y desde arriba* (de la cultura) en "relación y en oposición" con la historia escrita *desde abajo*, otorgándole al español una visión más amplia y coyuntural, además de solapada frente al indio. En este mismo sentido, el documento *falsificado* por Ospina a través del "palimsesto indestructible de la memoria", para utilizar una expresión de Baudelaire, proviene de la fuente documental del cronista oficial del Imperio Fernández de Oviedo, quien cuenta la historia *desde arriba* (del español), distinto a la postura de fray Bartolomé de las Casas que cuenta la historia *desde abajo* (del indio) y desde las márgenes. Veamos como lo hace nuestro autor de *El país de la canela.*

De Aguilar mismo se presenta en lo que corresponde a los pasajes de su narración autobiográfica, como hijo de una india cauta de La Española y de un padre ambicioso, moro converso y sanguinario de España, lo que podría justificar dicha paradoja. Para Aguilar parece que no ser sanguinario fuera parte del tributo a su raza dominada y al amor de su madre Amaney, sin embargo esta postura no es deliberada: "Pero lo que más me impedía en la selva participar de esa fiesta de

sangre es que a mis veinte años yo había sido auxiliado por indios en momentos de peligro, y todavía antes había bebido la leche en los pezones de una india de La Española, y había escuchado los relatos de Amaney en nuestra casa de Santo Domingo. Yo no podía ver a los indios como gentes sin alma" (143). No obstante, otra es la posición que asume como hombre consciente de pertenecer al clan de los conquistadores por vínculos de sangre paternos: "Aquel día no sólo descubrí que éramos poderosos y audaces, descubrí que éramos crueles y que éramos ricos, porque los tesoros de los incas ahora formaban parte del botín de mi padre y de sus ciento sesenta y siete compañeros de aventura" (19). Resulta importante resaltar aquí que por petición de su padre, Cristóbal de Aguilar fue educado bajo la égida de Gonzalo Fernández de Oviedo, por tanto asume valores aristocráticos y su memoria se conecta con el saber enciclopédico de la cultura clásica y renacentista, más no desde los valores y las tradiciones de la cultura heredada de su madre que sí aparecen ausentes, a no ser la evocación de su infancia al lado de su progenitora y su vocación natural a contar historias. Leamos la confesión de su autobiografía: "Alguien debía velar por que yo creciera como un buen español, y desde los once años fui recibido como aprendiz en la fortaleza mayor de la isla, donde por decisión de mi padre orientó mis estudios el hombre más importante que había en La Española, su antiguo compañero por Castilla y por selvas del Darién, el regidor Gonzalo Fernández" (22).

Veamos quién es Cristóbal de Aguilar. Este personaje-narrador aparece documentado en la Historia en una de las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo, en el Libro XLIX, Capítulo II, t. V, donde se hace la relaciona del número de las personas que salieron con el capitán Francisco de Orellana del real de Gonzalo Pizarro en

el recorrido por el río Marañón, de quien el cronista de Indias aporta los siguientes datos: "Cristóbal de Aguilar, mestizo, hijo del licenciado Marcos de Aguilar e de una india, en quien le hobo en esta isla Española, e valiente mancebo por su persona e hombre de bien" (Oviedo, p.238). Tanto el editor ficticio de la novela como el cronista de Indias nos brindan señales relevantes: se trata de un mestizo culto, hijo del licenciado Marcos de Aguilar, hombre de bien, mancebo valiente que introdujo los primeros libros a las Antillas, además domina el latín y es amigo de personajes cercanos al arte, la filosofía y la teología; su madre Amaney era una india de La Española. Es un joven de veinte años cuando emprende el viaje al País de la Canela, pero como sujeto de la enunciación en la novela ya cuenta con 35 años de edad, de espíritu aristocrático, emprendedor y ambicioso. Se resalta no sólo su amplia información acerca de los clásicos, sino como iniciado en la numerología y la alquimia: "También yo gasté mis años tratando de aprender la ciencia de los números y su relación con metales, planetas y animales" (Ospina, 72). Cristóbal de Aguilar no sólo es el tipo de personaje oculto o referenciado muy de paso en un catálogo de la historia, sino que se presenta a sí mismo como un hombre anónimo en su tiempo. No obstante llegó a tener una relativa fama popular, tanto que a su regreso del viaje en la isla Cubagua, el poeta Juan de Castellanos "que tal vez ni siquiera supo mi nombre" (Ospina, 277), lo llamó "el contador de historias".

Conocido la trayectoria del personaje-narrador a través de su autobiografía, se concluye que su formación es la de "un español de bien" y como tal ha heredado los proyectos de conquista de la España en ese momento histórico. Esa posición de sangre la llevó hasta sus últimas consecuencias. Pero para los intereses formales

de la novela, heredó de la cultura oral de su raza india la costumbre arraigada de su madre de contar historias. Si bien está aceptada su condición de mestizo de raza en las encrucijadas de esos momentos históricos, ideológicamente su formación es de la raigambre española del Conquistador al servicio de la Corona, por eso cuando "ve el mundo" desde el saqueo y el exterminio, justifica o acepta la conquista del español, pero desde otra mirada tiende a separar más que a unir y se compadece del indio en una revisión crítica de los actos sangrientos del conquistador:

> Ahora tenía una evidencia más cercana de la ferocidad de esta conquista, y si me perdonas que use palabras que no ha dicho siquiera el adversario de mi maestro Oviedo, fray Bartolomé de las Casas, de la ferocidad de la España imperial. También de mí se esperaba que me mostrara capaz de matar a muchos y de reír en medio de la masacre, pero ni entonces ni ahora quería yo participar de esa ordalía (142).

Hay momentos en que Cristóbal de Aguilar parece revelársenos como un conspirador rebelde frente a Pizarro, la Corona y los valores religiosos en este furibundo ataque:

> Dirás que soy ingrato con Pizarro, el jefe militar de mi padre, pero yo sé lo que te digo: los hombres valientes son demasiado confiados y los traidores son demasiado engañosos; el rey y el papa están muy lejos, y dedicados a sus propias rapiñas, para imponer aquí de verdad la ley de Dios o de la Corona; esta conquista sólo se abre paso con crímenes y muy tardíamente intenta redimirse con leyes y procesiones. Aquí sólo triunfan los peores. La Corona acepta que avancen con saqueos y masacres, y después llega a ocupar al conquistado y tratar de castigar a los criminales que lo

> hicieron posible (…) Somos apenas instrumentos de los poderosos (56).

En muchos pasajes de la novela la ira y el ataque contra Pizarro se hace evidente: "Gonzalo Pizarro era el tercero de una familia de grandes ambiciosos. Buitres y halcones a la vez…" (89). Sin embargo, este punto de vista o focalización que asume el narrador en una postura crítica frente a la leyenda negra de la Conquista, es la misma que en un momento llega a asumir Fernández de Oviedo, quien en su crónica delata a Gonzalo tratándolo de traidor y tirano:

> Pero el fin con que hablo en esto, no es sino para decir que así como los susodichos merescieron por sus propias excelencias e fechos notables ser perfectamente estimados e alabados, e presciarse de ellos España, así estos Pizarros que aquél su padre engendró, nascieron para que en cuanto al mundo fuere, se hable en sus maldades, y en especial en el Gonzalo, tirano, que al presente contra su Rey e contra su nasción tan perseverante e desleal e cruel se ha mostrado, tanto que al presente es sin comparación su maldad (Fernández de Oviedo, 243).

También aparece en medio de la selva la autoridad del español convertido en propietario del repertorio simbólico de los nativos, con el que han representado su propio mundo, manipulando la visión del *otro* a través de símbolos religiosos ajenos, presentándose una clara relegación de las creencias del indio y sus rituales. Es por esto que desde la óptica del español el indio es un idólatra, siendo esa una de las acusaciones históricas de los Conquistadores a nuestros pueblos. La idolatría y el desprecio hacia el indio es evidente en este pasaje:

> Orellana lo recibió [a Apaira] con ceremoniosa cortesía, y le ofreció como presentes trajes de los nuestros, que aquel señor apreció mucho, y un rosario de cuentas de cristal, la rosa hecha de rosas, de dos que llevaba, con la esperanza de que esa cadena mística atrajera al jefe a la religión de Cristo. Pero el gran jefe se lo enrolló enseguida en la muñeca, donde tenía otros brazaletes, y nadie tuvo la oportunidad ni el tiempo de enseñarle a repetir cien veces el saludo del ángel a la joven inmaculada. Más tarde fray Gaspar deploraría haber abandonado ese rosario en mano de un idólatra, porque tuvo que improvisar uno con semillas rojas de la selva y le dolía rezar con un instrumento que se parecía más a un collar de indios que la reliquia celeste que Domingo el santo recibió de manos de la Virgen para luchar a rezos contra los albigenses (176-177).

No obstante, lo que no justifica las reiteradas críticas de Cristóbal de Aguilar al poder de los conquistadores es su cinismo o su ideología solapada. Si nos atenemos a pensar que de acuerdo a la construcción del personaje, la visión de mundo del autor se filtra a través de Cristóbal de Aguilar, entonces en este punto la posición intelectual de William Ospina frente a la Historia y los proyectos latinoamericanos no se compromete por lo menos en *ficción*, pues la novela histórica como "artefacto literario" debe también brindar la posibilidad a una comunidad de lectores de ver asumida por parte de su autor una respuesta distinta a los problemas históricos aún no superados en el presente, como lo plantean algunos estudiosos de la novela histórica contemporánea. Quiere decir esto que la posición ideológica autorial filtrada a través del sistema de representaciones del personaje de la novela, no es reivindicatoria de lo marginal y, por el contrario, pone por arriba la posición política e intelectual del conquistador que se mira a través y por *encima* del otro;

por otra parte, esa historia contada *desde arriba* recalca los sueños del personaje en sus ambiciones materiales personales, que no a una aspiración colectiva; además, queda claro que la postura rebelde y cuestionadora que le vimos asumir a Cristóbal de Aguilar frente a la conquista y la tiranía de Pizarro, cede a sus deseos personales de aventura de riquezas, no representando los intereses de una historia vista desde las márgenes. Esto si tenemos en cuenta que el cinismo de Cristóbal de Aguilar no renuncia a continuar con la conquista y la novela se cierra preciso al momento que emprende otra aventura, la del país del Hombre Dorado, cuando en las costas de Panamá le ha concluido su relato a Pedro de Ursúa, a quien quiso persuadirlo de no emprender el viaje, justo porque no quiere ver matar indios; así es como los proyectos de cambio a través del mundo de representaciones del personaje-narrador, sucumben y su relato queda convertido en retórica. Otra cosa es que Cristóbal de Aguilar, fiel a su posición crítica frente a las crueldades de la Conquista a través de su discurso rebelde, se hubiera mantenido en la posición de no emprender otro viaje de Conquista, pero sucumbe ante la ambición de poder y de riquezas, abandonando las márgenes de su otra condición de indígena que, dicho sea de paso, aparece poco explorada en el libro. El mestizo aquí no se encuentra comprometido con los de abajo como hijo de una india de La Española que, asumiendo otro punto de vista, pudiera haber acercado la novela a una revisión o crítica más contundente a los proyectos latinoamericanos de hoy.

Sin embargo, la anterior posición ideológica del narrador un tanto ambigua y contradictoria, puede en otro momento de la interpretación resultar equilibrada. Tal vez se trate aquí de otra visión de mundo un tanto oculta, en la que se quiera decirnos que nuestros

proyectos históricos no han sido claros, que los discursos políticos van por un lado y los intereses personales por otro; que la ambición de pocos ha triunfado sobre los sueños y las aspiraciones de cambio de muchos por vivir en un mundo mejor, ya sea al momento de entregar con facilidad o engaño al *otro* lo *nuestro* o de permitir que el *otro* siga soñando o apoderándose de *nuestras* riquezas, entonces en este punto la historia quizá no ha cambiado, lo que resulta siendo de todos modos una actitud pesimista de vernos a nosotros mismos.

5
La selva como testigo de falsos encuentros

El país de la canela se estructura a partir de dos grandes episodios históricos: la conquista del País de la Canela y el descubrimiento del río Amazonas. Si en el relato de ese primer episodio las digresiones del personaje se centran en la ferocidad de la Conquista y la crueldad de Pizarro, el segundo se atenúa en el encuentro de la tripulación de Orellana con la selva y las poblaciones de nativos que hallan a su paso. Ese encuentro un tanto circunstancial entre el indio y el español, se ve mediado por una situación conflictiva del primero al encontrarse perdido en la selva y buscar una salida por el río que los conduzca al mar. Ahora tendrán que soportar las peores tribulaciones que amenazan la supervivencia del foráneo de la selva: el hambre, las plagas, las flechas y la intemperie, ante lo cual el español depone su ira y su poder de dominio. Los tripulantes de las embarcaciones del capitán Orellana se ven enfrentados a los ejércitos de nativos sólo por instinto de supervivencia, pues en razón a no morir de hambre, la comida del indio, que no sus dioses ni sus vasijas de oro, se convierte ahora en el mayor tesoro, por lo que algunos españoles son

traspasados por flechas envenenadas. En este punto la novela se torna en un juego de contrarios: primero vimos a Gonzalo Pizarro matando indios por millares, pero ahora que la tripulación de Orellana se regresa por el río Amazonas, antes los peligros de la naturaleza los españoles se vuelven curiosos, compasivos y pacíficos. Ese cambio focal se ve acentuado en el nivel de la narración, pues mientras sucede el viaje a los bosques de canela, el ritmo narrativo se hace rápido gracias a continuas introspecciones y anticipaciones, resúmenes y otros recursos que le imprimen movimiento al relato, mientras que en el viaje por el río Amazonas, la narración es lenta por las largas descripciones, a más de continuos catálogos, listados, enumeraciones y encadenamiento de metáforas.

Es frecuente en la crónica del *Descubrimiento del río Amazonas* escrita por Orellana, ver a indios y españoles abrazándose, ser recibidos en los bergantines de la tripulación, o darse mutuas ofrendas; el español es abastecido de comida y son, en algunos casos, comunidades *diferentes* que han logrado, en apariencia, convivir en paz; son respetados los tesoros del indio y sus parcelas. En el pasaje que sigue los nativos reciben objetos de los españoles y éstos ganan la confianza para ser abastecidos de comida. Pero aquí se urde un engaño: la aceptación del otro está impelida por una necesidad pasajera, apenas una estrategia de sobrevivencia de la tropa española para no morir de hambre. Así escribe Orellana en su relación:

> Y así, los indios tomaron lo que les fue dado y fueron luego a de cirlo a su señor, el que vino luego muy lucido donde el capitán y los compañeros estaban, y fue muy bien recibido del capitán y de todos, y le abrazaron, y él mismo cacique mostró tener en sí mucho

> contentamiento en ver el buen recibimiento que se le hacía. Y luego el capitán le mandó dar de vestir y otras cosas con que él mucho se holgó.
>
> Y, en este tiempo, los indios no dejaban de acudir y venir al capitán y traerle de comer muy largo y con tanto orden como si toda su vida hubieran servido. Y venían con sus joyas y pate nas de oro y jamás el capitán consintió tomar nada, ni aún solamente mirarlo, porque los indios no entendiesen que lo teníamos en algo, y mientras más en esto nos descuidábamos, más oro se echaban a cuestas (Francisco Orellana 16, 18).

Veamos como en Ospina se da la misma ceremonia de mutuo recibimiento e intercambio de objetos rituales y utensilios:

> Lo cierto es que los nativos fueron a llamar a su rey, y finalmente, rodeado por hombres numerosos que lo trataban con gran reverencia, el propio Apaira vino, con plumas de colores en diadema, collar de oro y colmillos, y un bastón rumoroso de cascabeles. Orellana lo recibió con ceremoniosa cortesía, y le ofreció como presentes trajes de los nuestros, que aquel señor apreció mucho, y un rosario de cuentas de cristal, la rosa hecha de rosas, de dos que llevaba, con la esperanza de que besa cadena mística atrajera al jefe a la religión de Cristo (Ospina : 176).

También los españoles son bien recibidos por los indios en *El país de la canela*: "La alegría, por inmensa que fuera, no podía borrar el hambre que crecía de nuevo en el barco. Bajamos a la playa a mendigar sin escrúpulos, y los indios del nuevo poblado nos dieron tortugas y papagayos, y nos ofrecieron los cascarones abandonados de una aldea parta que acampáramos allí" (190).

Con relación a la focalización del espacio, hay momentos en que la selva se vuelve superior al hombre; el indio es visto por el español como parte de la selva, mientras el mismo español se siente un extraño en ella. De esto resulta un juego caricaturesco entre el hombre y la selva: mientras la selva se hace gigante con sus criaturas, el español se empequeñece, haciéndose menos poderoso y arrogante:

> El mundo se fue llenado de criaturas extrañas, como los potros acuáticos de hocico puntiagudo que los indios llamaban dantas, o esas descomunales serpientes que se nos antojaban leviatanes, que se enroscaban en las ramas y que nos hacían creer por momentos, que no estábamos perdidos en una selva ignota, sino que por algún conjuro nos habíamos reducido de tamaño, y éramos ahora como un pequeño grupo de hormigas flotando en un leño a la deriva, bajo la majestad y el horror de los bosques inmensos (214-215).

Esa mirada de contraste entre la pequeñez humana y el gigantismo de un mundo salvaje, imagen del hombre devorado por la selva, se evidencia en otro pasaje alusivo al árbol, como imagen mítica del universo y metáfora del hombre perdido en la inmensidad de la creación:

> Ese día vimos el árbol más grande del viaje, que ascendía más y más, con raíces como altas paredes junto a las cuales éramos diminutos, y que quería escapar en su ascenso a las enredaderas que trepaban por él, abrazándolo y devorándolo, hundiendo sus raíces en las ramas manchadas. Miramos con espasmo esa red de estrellas y tentáculos, la abundancia de los follajes muertos, troncos derribados bajo mantos de hojas y de flores… (225)

Aquí está presente el poder de una naturaleza siempre superior al hombre, tal como se difundió en la novela de la selva del siglo XIX, lo que hace que la obra de Ospina regrese a las tradicionales formas de representación del paisaje americano, permitiendo que, con la ayuda del acentuado recurso de la descripción minuciosa, los escenarios se vuelvan pintorescos y a veces costumbristas. Tal ocurre en la novela *Cumandá* (1984) del ecuatoriano Juan León Mera, donde aparece el paisaje como expresión de lo autóctono de una nación. Cando Mera en el prólogo dirigido a la Academia manifiesta que con la escritura de su novela "refresqué la memoria de los cuadros encantadores de las vírgenes selvas del oriente de esta República, reuní las reminiscencias de las costumbres de las tribus salvajes que por ella vagan" (7), está de antemano otorgándole valor al paisaje y a sus moradores. Sin duda, cuando el lector abre *Cumandá* se siente atrapado por el exotismo y la descripción del paisaje: "Allí está otro mundo; allí la naturaleza muestra con ostentación una de sus fases más sublimes: es la inmensidad de un mar de vegetación prodigiosa bajo la azul inmensidad del cielo" (10). Dicha selva le da forma al carácter de sus moradores, varias tribus dispersas, la mayoría en estado salvaje. Veamos: "Este sentir, este poderoso elemento moral que en el silencio de las desiertas selvas se apodera del ánimo del hombre, es parte sin duda para formar el carácter soberbio y dominante del salvaje, para quien la obediencia forzada es desconocida, la humillación un crimen digno de la última pena, la costumbre y la fuerza sus únicas leyes, y la venganza la primera de sus virtudes, y casi una necesidad"(18). Lo que nos transmite el narrador a través de estas descripciones, es el retorno del hombre a un estado paradisíaco, pero tal como en *El país de la canela*, la obediencia forzada es desconocida. Hombre y paisaje conforman un todo y el segundo le da al primero

"el carácter soberbio y dominante". El paisaje determina al hombre, le transmite poder y virtud.

El viaje de 18 meses por la selva en *El país de la canela* se convierte en escenario obligado de encuentro entre españoles y nativos. El recorrido que hace la tripulación en los acontecimientos seriados cronológicamente, es el resultado de trasvasar el documento *Descubrimiento del río de las Amazonas* (1542) escrito por el capitán Francisco de Orellana con relación fray Gaspar de Carvajal, el cual también aparece en la versión de la crónica escrita por Fernández de Oviedo. Las reinvenciones de Ospina para reconfigurar la fuente temática y argumental original en su novela, está más por el lado del espacio, el cual es bastante detallado desde la personificación de la selva, pues el relato en el original de Orellana no es descriptivo del paisaje indiano y se centra más en las acciones de los personajes y la descripción de la cultura artesanal de los nativos. En el caso de *El país de la canela* la invención de William Ospina aporta a la relación *Descubrimiento del río Amazonas*, la ampliación de los escenarios y hace más intensos los episodios, llenando los vacíos del espacio, pero no se sale de la ruta topográfica, cronológica, de encadenamiento de los mismos sucesos y visión de mundo diseñado por los cronistas. La imaginación de Ospina está más por el lado de perfilar y perfeccionar personajes inventados o reinventados como Pietro Bembo o Teofrastus, prototípicos del Renacimiento, desatendiendo la distorsión de puntos de vista del documento histórico que podría ofrecernos otra versión de la historia desde la ficción. Esto tiene una respuesta en el mismo autor de *El país de la canela* cuando afirmó en una entrevista: "Ellos [los conquistadores] eran descubridores realmente y estaban más impregnados del espíritu universal del Renacimiento que del espíritu aldeano de la España atroz casi medieval" (Ospina, 2012).

Es por lo anterior que los puntos de vista asumidos por los personajes históricos en la relación de Orellana y Fernández de Oviedo con respecto a la mirada que hacen éstos a la selva, no son muy enriquecidos en la novela de Ospina, tal vez con el pretexto autorial de mostrar la otra cara de los acontecimientos y devolverle al español la mirada vituperada con que hemos sojuzgado la Conquista, como una leyenda negra. Tal vez por eso afirmó William Ospina una entrevista a propósito de *El país de la canela*:

> La verdad es que la historia está llena de datos atroces y de datos maravillosos. Esas conquistas de tierras como la Conquista de América significaron mucho sufrimiento para mucha gente, muchas arbitrariedades, muchas crueldades. Uno a veces casi no ve sino el costado cruel y salvaje pero yo creo que es importante hacer una mirada lo más compleja posible sobre esos hechos. Yo no creo que la Conquista haya sido una hazaña de paladines de la civilización trayendo una cultura a América, tampoco creo que haya consistido exclusivamente en un crimen, creo que hubo de lo uno y de lo otro (Ospina, 2012).

6
La falsa canela en la mente Dorada de Pizarro

En la mente Dorada de Pizarro arden los bosques rojos de canela dibujados por la imaginación de los nativos. Entre los delirios del conquistador por hacerse dueño de todas las riquezas del Nuevo Mundo y la imaginación mítica de los legendarios pueblos indios, la novela de Ospina logra crear una tensión a favor de solidificar una atmósfera poética en los capítulos iniciales que le dan fuerza al relato, a lo cual es preciso otorgarle un sentido de lectura. Los sueños de El Dorado que ardieron en

la mente de los conquistadores, desde la perspectiva del delirio de Gonzalo Pizarro, dan cuenta de que fue tanta la ambición de riqueza de los conquistadores, que terminaron leyendo equivocadamente la mente del indio, hasta el punto de confundir la realidad con la fantasía, como si al hablar, los indios derramaran oro por la boca. Los españoles conocieron la leyenda de Cuzco, su mítica fundación, las leyendas de ciudades y la idolatría indígena llena de ídolos de oro. Esto llevó a pensar a Pizarro que todos los tesoros de verdad existían. El País de la Canela apareció inicialmente como un lugar cierto que había que conquistar con valentía detrás de las montañas nevadas de Quito, así que

> Cuando corrió la voz de que lo que nos esperaba tras las montañas no era un pequeño bosque sino todo un país de caneleros, el delirio dominó a los soldados. Todos creyeron, todos creímos a ciegas en el País de la Canela, porque alguien había contado que ese país existía y centenares de hombres necesitábamos que existiera. Cada día Pizarro nos repetía que fue buscando canela, y no oro, como llegó Colón al Nuevo Mundo. Por fin se iba a cumplir el sueño de los descubridores: después de tantas guerras y penalidades, un tesoro más fabuloso que todo lo visto hasta entonces estaba esperando por nosotros (76).

Pero tras las penalidades de un viaje entre maravilloso y real, los bosques de canela nunca existieron y "cuando Pizarro llegó con sus tropas a la región que le habían anunciado los guías indios, donde esperaba encontrar caneleros sin fin, sólo halló entre la selva árboles espaciados de una canela nativa, de sabor semejante, pero que no justificaba la búsqueda porque no podía aprovecharse para negocio alguno" (129). Esta frustración en la novela da inicio a la ira de Pizarro, quien se vengó de la manera más cruel de la tropa de

tres mil indios en un ritual de sangre, cuando en el viaje de regreso los fue entregando a la voracidad de los perros asesinos: "El capitán parecía querer vengarse de la selva por no producir sus árboles como a él le gustaban, y volvía a someter a los nativos a toda clase de interrogatorios, para ver donde estaba el error, quién había mentido, quién era el responsable, qué interés tenían ellos de hacer fracasar una expedición tan costosa" (130). Entonces el narrador desmiente la verdad transcripta por Oviedo en la crónica, realizando su inversión: "Muchas veces, cuando lo he contado, quienes me escuchan me entienden mal, y tengo que explicarles de nuevo que Pizarro no empezó a matar a los perros para alimentar a los indios sino que empezó a matar a los indios para alimentar a los perros" (Ospina, p.131).

Frente a la locura de Pizarro que enjuicia a la tripulación de indios, el narrador de *El país de la canela* se encarga de hacer un juicio histórico a esa hazaña desmedida. Es la conciencia histórica de quien no está de acuerdo con el pasado, pero en el presente los hombres tampoco han dejado de consumar tamaños crímenes. Cristóbal de Aguilar, "el contador de historias", se lava las manos ante las matanzas de la Conquista, pues acepta conquistar, apoderarse de las riquezas ajenas en nombre del poder de Carlos V y su interés propio, pero no matar. Por lo menos esa actitud nos salvaría hoy un poco. Hasta no hace mucho fuimos, incluso, conquistadores desmedidos de nosotros mismos bajo el poder de las dictaduras y los radicalismos en esta parte del mundo. Las palabras de Cristóbal de Aguilar que cantan y cuentan, también filtran ciertas reflexiones acerca del poder: "Aquí sólo triunfan los peores" o "somos apenas instrumento de los poderosos". Sin embargo, muchos de los que presenciaron a Pizarro

presa de la locura, si bien sintieron indignación fueron infames guardando silencio. Sólo el soldado Baltasar Cobo se rebeló y tuvo el valor de reclamarle a Pizarro con esta pregunta sojuzgadora: "Capitán: ¿nos le bastó con traernos al infierno? ¿Tenemos que convertirnos en demonios también?" (134), no obstante el soldado fue atravesado por el venablo del conquistador. Así es como el encubrimiento se convierte en aliado de los poderosos y en una de las formas de aceptar el sometimiento, por eso las palabras réprobas contra sí mismo de Cristóbal de Aguilar: "Nadie más se atrevió a rebelarse, y yo fui de los muchos indignos que aceptaron en silencio la infamia" (134). Esa infamia no ha dejado de perseguirnos todavía como una sombra.

Todo indica que los españoles de la Conquista no eran hombres imaginativos a cambio de ser ambiciosos hasta el delirio y por eso fueron sometidos por la imaginación esplendorosa de los nativos, así estos pagaran caro el embuste del falso País de la Canela. La imaginación de Pizarro, Cristóbal de Aguilar, Orellana y fray Gaspar, se hacen subalternas del poder político del Imperio, como manifestación de los sometimientos de la cultura superior, falseando la riqueza de una cultura humillada. La mirada del español a las mujeres nativas armadas de flechas, sus costumbres, su producción artesanal y, en general, el arsenal simbólico del indio, pretenden ser borradas para poner por encima de sus historias los mitos configuradores de una cultura ajena. Nuestra cultura es leída desde España, para que nuestras leyendas no parezcan superiores a sus mitos.

No obstante, quiero destacar una atmósfera poética que no se recarga a favor de obvias descripciones antes del capítulo quinto de *El país de la canela*. Cuando se cuenta la historia de la fundación, el esplendor, la muerte

de sus dioses y el saqueo del Cuzco, se hace a través de la visión de mundo de los personajes y del mismo testimonio autobiográfico del narrador, quienes tienen en su mente todo un arsenal poético como si se tratara de una pintura ensoñada de las noticias del reino, su pasado, su arquitectura y sus tesoros ocultos. Así, "la carta embrujada" que recibe Cristóbal de Aguilar de su padre, se convierte en la fuerza del símbolo poético del relato. En ella se ponen las primeras noticias que los españoles tuvieron del mundo recién descubierto, además de la fluidez de la escritura de Ospina en este apartado. La pluma del conquistador español en la imaginación de su hijo mestizo es la de "el trazado de una ciudad de leyenda que mi imaginación enriqueció de detalles, recostada en las cumbres de la cordillera, tejida de piedras gigantes que la ceñían con triple muralla y que estaban forradas con láminas de oro" (15). Por otra parte, la visión de la canela viene a ser todo un relato poético que en algunos pasajes impregna de sabores y olores la lectura; poesía que pronto desvelará su mentira, inocencia convertida en una trampa de la Razón que se devuelve contra ella reclamándole de una manera sangrienta sus traiciones. Aquí cabe referirse al famoso grabado de Goya titulado *El sueño de la razón produce monstruos*, el cual nos dice que cuando la Razón despierta es peligrosa. A propósito Günter Grass en su libro *Artículos y opiniones* (1999) al referirse a "El sueño de la razón", afirma: "La razón, que es el don más particular y distintivo del ser humano, se pone a veces a soñar, y entonces crea monstruos, es decir, visiones aterradoras y utopías del imperio del terror" (71). Cuando la Razón despierta de su sueño de conquistar riquezas, la mente Dorada de Pizarro se vuelve roja, es la monstruosa forma del crimen. De ahí que la leyenda de El Dorado funcione como utopía y como productora de guerras. Igual en la mente del capitán Ursúa la visión

de El Hombre Dorado lo llevará, tal vez, a emprender una empresa tan ambiciosa y demencial como la del País de la Canela, de la que Cristóbal de Aguilar no logra disuadirlo y en la que finalmente él mismo termina comprometido.

7
El viaje interior de Teofrastus al *otro* País de la Canela

Los capítulos de *El país de la canela* están precedidos por un paratexto breve, mediante el cual Teofrastus le habla a los sueños de un hombre ambicioso, al mismo Cristóbal de Aguilar que nos va a narrar la historia de las provincias de la canela. Este enunciado de Teofrastus, cargado de exageración e ironía, está como destinado a burlarse de la voluntad de los conquistadores, queriendo intencionar de esta forma el argumento de la novela. Dicho epígrafe que sirve de pórtico al relato, está tomado de unos pasajes verbales que el anónimo sabio italiano le dirigiera a Aguilar, en 1547, cuando aquél le refiera parte de su expedición a las provincias de la canela. Este Teofrastus, a quien Cristóbal de Aguilar le atribuye calidad de sabio, fue su amigo durante uno de sus viajes a Flandes. El personaje aparece al final de la novela cerrando con su narración lo que podría ser uno de los sentidos ocultos de la conquista del País de la Canela. Pero antes hay que decir que Teofrastus, por la información que se nos brinda de él, parece ser uno de los pocos personajes ficticios, máscara o el *alter ego* de Parecelso o Aureolus Philipus Teofrastus, quien vivió en el Renacimiento y fuera médico, astrólogo y cabalista suizo, también autor de máximas y quien, a su vez, corresponde a la réplica del sabio griego de la antigüedad Teofrasto de la escuela pitagórica. Así que

este otro Teofrastus de la novela de Ospina resulta siendo una exaltación en pleno Renacimiento italiano del conocimiento oculto heredado de la antigüedad y ahora acumulado en este nigromante, místico, ocultista, cínico, medico y pitagórico de las escuelas secretas, de quien el narrador nos previene que "no se llamaba así, pero ese fue el nombre que me acostumbré a darle, porque era el nombre de un médico y alquimista muerto pocos años atrás, que había sido su maestro" (326). Es quien le habla en máximas a Cristóbal de Aguilar: "Duerme en lo mineral, sueña en lo vegetal, despierta en lo animal y habla en lo humano" (326).

En el Capítulo 33 de la novela, el personaje deja la impronta de su saber esotérico. Se diría que Teofrastus aparece para influir en la conciencia del narrador Aguilar y hacer alegórico el viaje de conquista empujado por la ambición de tesoros materiales, a los que Teofrastus parece invitar a Aguilar a sobreponer, por encima de ellos, la búsqueda de los tesoros espirituales. Sólo desde los legados del saber alquímico, las conquistas materiales del hombre pueden transmutarse en espirituales, dando paso a la analogía como uno de los principios fundamentales de la alquimia. Con la irrupción del saber de este personaje, la lectura oculta de *El país de la canela* emerge ahora en la forma metafórica de la conquista interior del hombre. Entonces, desde la perspectiva de Teofrastus, Aguilar tiene la oportunidad de "purificarse", evocando el lado bello de su experiencia del viaje, como si se tratara del alquimista que ha descubierto en sí mismo la Gran Obra:

> …la belleza en cuya búsqueda se han destruido tantas bellezas, la verdad en cuya persecución se han profanada tantas verdades, el sitio de descanso por el cual se ha perdido todo reposo. En medio de su atrocidad, algo bello han tenido estas búsquedas, y

> si me preguntaran cuál es el más hermoso país que he conocido, yo diría que es ese que soñamos, que buscamos con frío y con dolor, con hambre y con espanto tras unos riscos casi invencibles. Hay tantas cosas que la humanidad nunca habría hecho si no lo arrastrara un fantasma, hechos reales que sólo se alcanzaron persiguiendo la irrealidad. El sueño era bello y tentador, y no justificaba tantos horrores, pero creíamos en él (356).

La belleza ha sido una de las búsquedas de la literatura de William Ospina. Su obra poética viene a remansarse en el ideal clásico de la armonía de las formas, pero para Cristóbal de Aguilar está oculta en nosotros y justifica el dolor. En nombre de la belleza se saquearon tesoros y se mataron indios; ella se transfiguró en el sueño Dorado de los poderosos. La ambición del español mató las conquistas espirituales. Teofrastus se opone con su doctrina a esas empresas materiales, en representación de las sociedades secretas del Renacimiento.

Por cierto, la novela de Ospina se abre con uno de los pasajes de la doctrina secreta de Teofrastus que ausculta al ser interior y se cierra igualmente con otro atribuido al Maestro panteísta:

> *Es eso que has dejado lo que persigues, si quieres saber lo que eres, tendrás que preguntárselo a las piedras y al agua, si quieres descifrar el idioma en que hablan los brujos de tus sueños, interroga las fábulas que te contaron la primera noche ante el fuego. Porque no hay río que no sea tu sangre, no hay selva que no esté en tus entrañas, no hay viento que no sea secretamente tu voz y no hay estrellas que no sean misteriosamente tus ojos. Donde quiera que vayas llevarás esas viejas preguntas, nada encontrarás en tus viajes que no estuviera desde siempre contigo, y cuando te enfrentes con las cosas más desconocidas, descubrirás que fueron ellas quienes arrullaron tu infancia* (362).

Ese pasaje trascripto nos evoca el poema Ítaca de Kavafis, traducido por Ramón Irigoyen (1995: 71), del cual se citan los versos que siguen:

Ítaca te ha dado un viaje hermoso.
Sin ella no te habrías puesto en marcha.
Pero no tiene ya más que ofrecerte.
Aunque la encuentres pobre, Ítaca de ti no se ha burlado.
Convertido en tan sabio, y con tanta experiencia,
Ya habrás comprendido el significado de las Ítacas.

El País de la Canela termina siendo para Cristóbal de Aguijar la Ítaca interior de Kavafis, ese país que engañó a los conquistadores con sus árboles rojos de canela. En este punto la novela histórica de Ospina tiene también su deuda con la novela de viajes, principalmente los viajes míticos como el emprendido por Ulises, en alegoría del retorno a la patria interior de la infancia. La narración misma es concebida por Aguilar como un permanente retorno a esa Ítaca interior. Pero el viaje físico de ida y vuelta en Cristóbal de Aguilar, responde a una enorme frustración: no hallar los bosques de canela ni encontrar a su madre en La Española, de quien sólo halla ahora su tumba. A propósito, valga transcribir aquí aquel logrado haiku del poeta colombiano Carlos A. Castrillón, autor de *El libro de las abluciones*: "La tumba de Cavafis / es la Ítaca original / dice el peregrino" (2010: 34).

Pero el europeo de la época de la Conquista no estaba hecho para dejarse persuadir de los sabios, la Corona en el imperio de Carlos V era arrogante y por tanto superior al saber de Pitágoras, a las sustancias alquímicas, y por eso vemos a Cristóbal de Aguilar emprendiendo otro viaje quizá más osado que el que hiciera al País de la Canela, así que en las playas de Panamá sube al barco con Pedro de Ursúa y la novela termina con esa

aceptación: "… ya temo que nos seré capaz de dejarte correr solo ese riesgo, y entonces iré contigo, Pedro de Ursúa, aunque sé lo que nos espera, y me volveré tu sombra, aunque será lo último que nos dejen hacer en el mundo" (360).

Es la conquista que no se detiene y continúa con nosotros, con distintos protagonistas, por eso los habitantes de este mundo de alguna manera continuamos siendo víctimas de la mirada del relato circular de la historia que nos cuenta Cristóbal de Aguilar, para quien la Historia termina donde comienza; así lo confirma su vida de viajero que no acaba. La visión de la Historia como retorno que tiene Ospina a través de la novela, no es nada esperanzadora, pues los hechos se repiten revestidos de las nuevas formas del progreso, tal vez por eso el auge de la llamada Nueva Novela Histórica tampoco se detiene hasta hoy. En la conciencia de Aguilar la necesidad de emprender otro viaje es la de volver a contar la historia en una nueva experiencia del retorno. Tal vez la Gran Historia sea la de los insatisfechos, aquellos que no se sacian y conquistan y colonizan para apoderarse del mundo. Lo que pretenden Pizarro, de Aguilar, Orellana y el fray Gaspar de Carvajal es dominar y adueñarse de países enteros con sus riquezas, ¿ha cambiado esta conciencia en el mundo?, ¿es más lo que destejemos que lo que tejemos? Por eso el relato en nosotros no cambia; cada saqueo parece un volver a contar, como si un evento del presente resucitara de uno del pasado y éste a su vez fuera la proyección de otro en el futuro. Por lo menos así no los hace ver el narrador protagonista en una visión bastante pesimista de la Historia: "No deja de asombrarme que una historia tan larga como la que acabo de contarte termine precisamente donde todo comienza. Todo presente es el desenlace de millares de historias y es el comienzo también de millares. Aquí

estamos, como diría Teofrastus, en el ápice del reloj de arena, donde todas las cosas que fueron se convierten en todas las cosas que serán" (357).

Esta manera de ver la historia desde la visión del narrador, resulta siendo reiterativa y aplastante. La novela de Ospina es portadora de un mensaje del fracaso, primero de los conquistadores en sus sueño frustrado del País de la Canela, segundo por las víctimas de esos sueños y tercero por la repetición de esos hechos en la Historia.

8
La batalla entre la pluma y la memoria

La novela de William Ospina alcanza altos poderes de digresión por parte del personaje-narrador Cristóbal de Aguilar. Una de ellas, de carácter metaficcional, tiene que ver con la misma historia que cuenta y la función de la memoria, la oralidad, la escritura y el texto como formas de recobrar y reconstruir el pasado. La Historia oficial alcanza un alto estatus de representación a través del texto escrito por el Historiador, frente a la marginalidad de la versión reconstruida por la memoria y puesta a circular a través de la oralidad. Realmente lo que leemos en *El país de la canela* es una versión del testimonio oral de la expedición al País de la Canela y el viaje por el río Amazonas, pues el narrador nos participa en una forma indirecta de aquello que le está contando a Pedro de Ursúa. La novela como tradición de la escritura se convierte en un simulacro donde su autor, William Ospina, pasa a ser el transcriptor de la narración oral de Cristóbal de Aguilar. Por eso, como lectores estamos al frente de un texto oral que la escritura ha recobrado en la forma de objetolibro con el pretexto de

novela. Ese texto, originado en la fuente de un narrador testimonial, que no por obra de la pluma, pertenece, por su naturaleza oral, a una forma marginal de narrar la historia que nunca superará su propia escritura. Su resultado son varios juegos: el simulacro, la parodia y la intertextualidad. El simulacro de la novela como artificio que trasvasa un discurso oral a la escritura, la memoria de Cristóbal de Aguilar como parodia de la memoria histórica y la intertextualidad como alusión de la novela a las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo. Todo esto surge de la marginalidad del texto oral frente a la autoridad texto escrito, por lo menos entendido desde una postura hegemónica de la escritura de la historia.

Cristóbal de Aguilar resulta siendo un personaje resignado "a vivir de la memoria" y de la imaginación, salvo que su memoria es obsesiva de la experiencia de su viaje que repite a diferentes audiencias en diferentes puertos y ciudades; sin embargo, en la novela es una memoria cuestionada frente al texto escrito. Cuando luego de su regreso del viaje fracasado al País de la Canela decide viajar a Europa, Gonzalo Fernández de Oviedo le pide a Aguilar entregarle en Roma una carta a su amigo Pietro Bembo. Dicha carta es nada menos que la relación escrita del viaje al País de la Canela y el extravío de Orellana por el río, eventos que Oviedo ha reconstruido de los relatos del mismo Cristóbal de Aguilar y el fraile Fray Gaspar de Carvajal, ambos protagonistas de dichos sucesos: "No llevaba al Viejo Mundo sólo la memoria de mis aventuras sino una crónica escrita por el mayor testigo de aquel tiempo, y dirigida a un hombre extraordinario, y me decía en el barco, sin saber que estas palabras eran una clave misteriosa: ´No sólo traigo la memoria sino el texto´ (297). Pero el interés de quienes querían saber sobre dicha aventura, no estaba puesta en el relato oral de

Aguilar sino en la carta escrita por Oviedo, resultando para ellos más importante la memoria escrita que la memoria oral: "Si permitían que yo siguiera allí, era para poder fundar en un testigo de carne y hueso sus propias fantasías sobre el mundo y sus ristras de dogmas, pero hacían lo posible por no oírme y la carta de Oviedo era apenas la semilla de sus encendidos debates" (316). Recordemos con Paul Ricoeur que "la especificidad del testimonio consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua" (211), aquí lo importante es la presencia del narrador en los lugares del hecho. Es quien nos informa desde el testimonio fundado en la oralidad, todo lo que sabemos acerca de los demás personajes del relato y presenta a Oviedo investido en la figura del investigador: "Harto lo conocía como un hombre ávido de noticias y bien informado, pero me sorprendió que ya supiera la historia de nuestro viaje mejor que yo mismo" (Ospina: 283), "Oviedo era una criatura mitológica. Parecía tener centenares de ojos y oídos: lo sabía todo primero, y siempre mejor que nadie" (Ospina: 284). Estos pasajes nos remiten a la posición subalterna del narrador o de "el contador de historias" frente a la posición privilegiada del historiador quien, a través de la escritura, estampa el texto que luego se convertirá en la memoria reconocida, patentada y fuente original de la historia oficial, a lo que la versión oral resulta siendo siempre marginal y a lo sumo apócrifa. Por eso una de los poderes de la literatura, y especialmente de la novela histórica, será la de recusar e invertir valores desde su propuesta estética, haciendo marginal el documento histórico, desterrar su verdad y fundarla imaginariamente en una nueva comprensión de los hechos del presente, desde una memoria fundacional. De aquí que la novela de William Ospina sea capaz de escriturar la memoria colectiva desde un

personaje bastante oculto en la historia y, por tanto, poco fiable, encargado de hacernos el relato espontáneo y minucioso del viaje al País de la Canela y los peligros que sobrevinieron a la tripulación. En este relato, la literatura nos brinda la posibilidad de descongelar o suspender por un momento el texto escrito de la Historia para indagarlo, reinventarlo, ampliarlo y sugerirlo en el presente, recobrando su oralidad.

Vayamos a otro ejemplo de memoria y escritura o, dicho de otra forma, la batalla entre historia oral e Historia escriturada, vistas desde la interioridad de fray Gaspar de Carvajal, que viene a constituirse en uno de los pasajes de más alto sentido oculto logrado en la novela de William Ospina, el cual responde a otra de las expresiones de la metaficción. Es la pérdida del grafito del capitán Orellana, con el que escribía en un legajo las experiencias del viaje: "Cuando Orellana advirtió su desaparición, parecía que hubiera perdido el barco mismo" (255). Fue cuando el capitán entró en *shock* al no poder registrar por escrito el relato oral que fluía de la memoria poderosa de su interlocutor Unuma. Finalmente suplió la plumilla perdida con la labor desaforada de una más tosca hecha de madera quemada, "pero fue muy poco lo que logró rayar en sus pliegos. Comprendió que tendría que extremar los recursos de la memoria" (255). La plumilla se partió en el momento en que el indio cautivo Unuma le contaba los secretos de la selva y él los apuntaba en sus cuadernos. Aquí la escritura se vuelve subalterna de la memoria, puesto que sin memoria no hay escritura. Pero en el caso de Cristóbal de Aguilar sucede lo contrario: la memoria y su manifestación en la oralidad se convierte en subalterna de la escritura y en el mayor oficio de su vida: "No había comenzado todavía mi oficio de moler y volver a moler el grano de aquel viaje, pero harto me

gustaban los relatos" (277). Para Orellana, si no hay escritura, es imposible legitimar el relato o recuperarlo y, al perder el grafito, es posible que los relatos orales del indio Unuma tampoco puedan transferirse, por eso su angustia, pues la memoria es frágil; mientras que para Cristóbal de Aguilar la memoria como relato está lejos de convertirse en escritura, él tiene la memoria y la capacidad de enriquecerla, reinventar, de ahí que las cosas necesiten volver a ser contadas y, a lo largo de lo que nos cuenta, vuelva con alguna frecuencia sobre el significado de la acción misma de narrar. Si Orellana depende de la pluma, Aguilar de la memoria. Desde este punto de vista, no resulta gratuito el recurso utilizado por Ospina, pues hay ejemplo de grandes novelas que parecieran relatos orales y luego tomaran la forma de la escritura, como *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y *Cien años de soledad* de García Márquez

Estos tópicos sobre la escritura y la memoria nos conducen a la posibilidad de una reinterpretación del pasado narrado en la literatura por el lado de las márgenes de la oralidad y no siempre desde la autoridad del documento escrito, es decir, desde los imaginarios inscritos en la memoria colectiva, donde la historia adquiere el significado de ser una herencia de los pueblos. La memoria de Cristóbal de Aguilar, a la hora de apostarle a un encuentro con el pasado desde las crisis y colisiones del presente, resulta más llamativa por cuanto revela a través de la imaginación suya y de los personajes, sus movimientos más recónditos, insospechados y sugeridos. Es la memoria sugestiva e imaginativa desde la literatura o las artes en general, la que con su arsenal simbólico otorga vida y cariz al documento histórico que no se mueve o se mueve desde los intereses del poder o del centro, manteniendo solidificada una presunta verdad. La reescritura imaginativa, como hija

de la memoria, debe reinventarnos de otra manera. Por ello el relato de Cristóbal de Aguilar, que él mismo reconoce inferior al de Oviedo, sea una manera de invitarnos a mirar hacia atrás por las fronteras, las márgenes donde están los imaginarios, las anécdotas y la visión esperanzadora de un futuro. Así, cuando bajo los delirios de la fiebre fray Gaspar de Carvajal refiere a la tripulación sus historias inventadas en los momentos más difíciles del viaje o frente a los peligros venideros, lo hace como una forma también de mantener vivas las esperanzas de salir a mar abierto. Buenos pretextos estos para justificar la permanencia del género en la convulsa historia latinoamericana. En este sentido es que expresa Ticio Escobar, citado por Perkowska: "La América Latina –realidad incompleta, carencia, herida- necesita siempre imaginar otros tiempos, soñar con el otro lado de las verdades opuestas…(N)o tenemos por qué participar del hastío de experiencias que nosotros apenas barruntamos, ni renunciar a producir símbolos que enfrentan a una historia que no nos favorece" (101).

9
La profusa selva del lenguaje

Como en todas las novelas del telurismo decimonónico, la selva en Ospina se vuelve protagonista. Pero la visión de la selva en *El país de la canela*, como la jungla donde el hombre se pierde actuando como en un escenario enemigo, no cambia mucho frente a las novelas de la selva de nuestra tradición novelística, tal vez para citar el referente más cercano de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, donde el hombre está devorado por ella. En Ospina se trata más bien de una selva vista, oída, táctil, visual, exteriorizada en un mural para ser contemplada en sus tonalidades y juego de luces y sombras, pero

menos oculta o resignificada metafóricamente en la vida interior de los personajes. Y se nota que en ella la escritura quiere poner todo el cuidado y el esmero, más como la pintura minuciosa del naturalista en el relato animista de sus poderes. La selva, entonces, nos devuelve la imagen de lo infinito, lugar paradisiaco, inconmensurable, lo que no se deja dominar y se convierte en amenaza constante para el hombre. Por eso el poder de la selva no va más allá de aquello que sabemos de ese mismo poder de la selva:

> ¿Qué es la selva? Cuando vas por el río lo sabes, porque lo que estás viendo es exactamente lo mismo que no ves. O sólo es diferente porque bajo el sol pleno allá adentro es de noche. Pero el gran poder de la selva se te escapa: en sus troncos enormes, en sus árboles florecidos, en sus monos aulladores, en sus garzas, en sus serpientes del color del limo, con ojos blancos como si fueran ciegos, con sus troncos derribados donde caminan las escolopendras azules de patas amarillas, lo que palpita es el secreto de la vida y la muerte, una cosa total e inaccesible. En vano intentaríamos nombrarla, enumerarla, porque esa es la clave de la diferencia entre aquel mundo y el nuestro: que en nuestro mundo todo puede ser accesible, todo puede ser gobernado por el lenguaje, pero esa selva existe porque nuestro lenguaje no puede abarcarla" (144).

Este ejemplo que además define la selva, le brinda al lector el recurso más usual de la escritura ospiniana: la glotonería enumerativa que no se sacia y el colorido en el detalle, como las escolopendras que caminan por los troncos derribados "azules de patas amarillas". Cada vez que el narrador vuelve su mirada a la selva, hace reiterativa la idea de que ella no acepta a hombres distintos a los indios. En una misma página y a lo largo de la novela, es abundante esta paráfrasis: "Nosotros

tenemos que protegernos de la selva, tenemos que odiarla y destruirla, y ella lo advierte enseguida y vuelve en contra nuestra sus agujones, cientos de tentáculos irritantes, miles de fauces hambrientas, y miasmas y nubes de mosquitos y pesadillas" (62-63). También los indios son la selva: "La selva los acepta porque ellos son la selva, pero nosotros no podemos ser la selva jamás" (61).

Pero ya que estamos instalados en el paisaje indiano de *El país de la canela* y siendo la descripción la carne y la piel que recubre el esqueleto de la historia o las historias que se nos cuentan, no es ocioso en este punto preguntarnos sobre aquellos recursos a que acude Ospina para poblar de paisajes su novela. Como lectores en un país donde la retórica ha estado siempre a la orden de los hombres "ilustres" y erizó la piel de generaciones, así como en épocas históricas ha detonado en la violencia, la prosa de Ospina merece un reclamo: si en ella prevalece lo estético sugestivo y ambiguo sobre la emoción retratista y entusiasta del panegírico. En algunos capítulos de la novela de marras el ejercicio retórico aflora por sí mismo sin forzarlo a que se nos muestre, al punto que ciertos pasajes resultan acomodados a un esquema preconcebido, a una especie de pequeña máquina de mano bastante lustrada que Ospina maneja a su antojo, pero que una vez en la lectura tropezamos con sus mismos cortes, es cuando el trabajo del escritor resulta sospechoso, por lo menos en lo relativo a los recursos descriptivos en esta aventura de novelar el viaje de Orellana por el Amazonas. A propósito, Antonio Garrido Domínguez, al referirse a la descripción o topografía, dice:

> La descripción es deudora en más de un sentido de la tradición retórica (…) Aunque en modo alguno

> es exclusivo de ningún género retórico, resulta evidente que su desarrollo debe no poco al discurso menos comprometido (y, por tanto, más proclive a alardes artísticos): el epidíctico o laudatorio. Así, pues, los retóricos contribuyeron decisivamente a la consolidación de esta modalidad discursiva a la que someten (de manera especial) a una restricción común a todo el arte clásico: la observación del decoro.
>
> Pero la retórica es también responsable de algunos de los prejuicios históricos que han pesado sobre la descripción. Entre otros, su consideración de ornamento del discurso, el excesivo interés por el detalle, su carácter de definición imperfecta, además de introducir una ruptura en el discurso en que se inserta. A lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX son varias las acusaciones contra la descripción proveniente tanto del ámbito retórico como del literario (221).

Por su parte, Tzvetan Todorov en "Esplendor y miseria de la retórica" (1991), nos informa que en su origen *ornare* (suministrar y equipar), así como *ornatio* (adornar), le fueron otorgando a la retórica la alocución o elocuencia como figuras u ornamentos para "hablar (o escribir) con arte, crear hermosos discursos" (81). En esa carga figurativa del lenguaje por el lenguaje, la retórica se convierte en espectáculo y fiesta de la palabra, donde la metáfora hace parte de "la sal y las especias". Es así como la retórica se vuelve imitación, en el sentido de relación de sumisión al exterior o las cosas contempladas desde sus ropajes externos. Detengámonos en un ejemplo de descripción un tanto extenso, bastante afectado por la elocuencia en el caso de Ospina, donde sólo se cita la parte inicial de los párrafos que la complementan:

> Las selvas uniformes a lo lejos producen la ilusión de que todo es idéntico, y los eternos días del viaje

> parecen uno solo. Pero en la memoria cada hora tiene su pájaro, cada minuto un pez que salta, un rugido de bestia invisible, un tambor escondido, el silbo de una flecha. Resbalando por esos días prolongados, donde el bullicio de la selva parece contenido por un gran silencio cóncavo que lo diluye todo, pudimos observar que los ríos que desembocan en la gran corriente tenían colores distintos. Ríos amarillos como si arrastraran de arena, ríos verdes que parece haber macerado y diluido arboledas enteras, ríos rojos como si hubieran gastado montañas de arcilla, ríos transparentes como si avanzaran por cavernas de roca viva, ríos negros que parecen traer toda la herrumbre de grandes talleres de piedra. Unos bajan rugiendo en avalancha, llenos de los tributos de la selva, otros vienen lentos pero poderosos como si bajo sus aguas nadaran criaturas formidables, y otros vienen tan remansados que casi ni se atreven a entrar en el caudal inclemente que todo lo devora y lo asimila" (251-252).

En los párrafos subsiguientes continúa enumerando los ríos con variadas comparaciones. Las enumeraciones escaladas le dan distintos registros de tonalidad a un mismo objeto al reiterarlo, remacharlo y pretender entusiasmar al lector con los artificios verbales y los conectores que atornillan la prosa en periodos seguidos de otros conectados por la repetición de verbos en infinitivo, sustantivos o adverbios, haciendo que el estilo se vuelva altisonante y resalte en un primer plano la vistosidad del adjetivo. Entonces la prosa se vuelve una "marcha triunfal" y adquiere la sonoridad salvaje del río y se nutre de las mismas sustancias en descomposición que arrastra con sonoridad en la medida en que desciende o se encrespa o "que se alza como niebla en la mañana, que pesa como fardo al mediodía y que baña con lodo vegetal las tardes interminables" (252). Ese sea tal vez el exceso que ha hecho tan populosa y

popular para unos la prosa novelesca de Ospina y para otros un escritor tardío de la novela decimonónica de exaltación de la naturaleza indiana. En un párrafo descriptivo montado sobre metáforas, aparecen algunas decoradas con la vistosidad del color, el detalle en el relieve arquitectónico y la plasticidad de la abstracción: "el vuelo de alas rectas del cóndor blanco". Otras son metáforas excesivas del epíteto de corte renacentista: "mostrando los dientes blancos a la blancura de la escarcha"; de ahí que el colorido recargado de la descripción resulte transmitida al lector mediante una emoción directa y visual, a veces sonora.

Dice el narrador Cristóbal de Aguilar: "Uno tendría que inventar muchas palabras para describir lo que ve"(225). Es la mirada la principal cómplice de que se quiera describir con minucia ese infinito de formas, como si la selva se le descubriera al hombre por primera vez. Sin embargo, en la selva, dice el narrador, "todo es lo mismo y siempre". Y ese ver atento al más mínimo movimiento de los seres: "Junto a cavernas de follajes, donde se encogían garzas blanquísimas, vimos correr iguanas de cuello soleado y una rama se dobló bajo el salto de un mono aullador" (225). Ese afán por registrar los más mínimos movimientos de los seres del paisaje selvático, hace que el lenguaje se convierta en la selva misma y ahogue la posibilidad de las ambigüedades. También ocurre con las metáforas que en la mayoría de las veces pierden la ilación del discurso, distraen como si fueran puestas por una mano ajena, dando la impresión de que más bien estuvieran por fuera del ingrediente de la narración.

En este punto tiene sentido lo afirmado por William Ospina en una entrevista reciente: "…pero también hay unas preguntas sobre el presente. Una de ellas es

el destino de la selva. Para mí la selva Amazónica no es un montón de árboles sino uno de los últimos refugios de la naturaleza y de la sacralidad del mundo, aunque la civilización no lo quiera ver como tal" (Ospina, 212). En ese sentido se justifica la presencia de la selva en un primer plano en la prosa de *El país de la canela*, como una forma de mostrarle al mundo no la vigencia de la selva en la literatura, sino la necesidad que hoy debe tener la literatura de servir como portavoz de forjar una conciencia ambiental de conservar la selva amazónica y los recursos naturales. Por eso el didactismo en la novela se recarga a favor de la selva, pues el hombre de la modernidad se ha alejado de ella explotándola. Dice Aguilar: "Nosotros, llenos de ambición y enfermos de espíritu, no podemos convivir con la selva, porque sólo toleramos el mundo cuando le hemos dado nuestro rostro y le hemos impuesto nuestra ley" (63). Sólo el indígena puede convivir con ella:"No es que la selva los ame, no es que la selva sepa que existen, más bien es lo contrario: que todos procuran no ser sentido por ella (…) nosotros teneos que protegernos de la selva, tenemos que odiarla y destruirla" (62).

III
LA HISTORIA IMAGINADA DE LA EMANCIPACIÓN COLONIAL *EL ÁRBOL IMAGINADO* DE CARLOS FLAMINIO RIVERA

1
La historia desquiciada

Las novelas *El país de la canela* (2008) de William Ospina y *El árbol imaginado* (2010) de Carlos Flaminio Rivera (Líbano, Tolima, 1960), coincidencialmente centran su atención en algunos motivos simbólicos que le dan un fuerte significado a la trama. Uno de ellos es el árbol, el cual pone a funcionar todo el material narrativo. La canela en Ospina y la orquídea en Rivera sirven de pretexto a un viaje que termina en engaño; en ambas novelas dicho viaje se halla mediado por una carta que promete riquezas en América. Juntas cierran con su personaje central emprendiendo un nuevo viaje, de conquista y de emancipación respectivamente. Sólo que *El país de la canela* y *El árbol imaginado* se ubican en distintos momentos fundacionales de la Historia y se alejan bastante de los procedimientos narrativos y de sus intensiones.

Lo que se pone en cuestión en William Ospina y Carlos Flaminio Rivera son las formas válidas en cada uno de hacer uso del documento historiográfico para darle categoría literaria.

Si Ospina se aleja poco del documento, con el máximo respeto por las fuentes, delegando a su personaje para que se apropie del diseño del material originario en una nueva versión de los hechos, Rivera opta por alejarse lo máximo posible del documento escriturado por el Historiador y más bien valerse de la atmósfera de la época y de sus acontecimientos más sustanciales para reinventarlos desde un punto de vista mucho más arriesgado, con un lenguaje que le apuesta a crear sentidos plurales y ambiguos. En este caso la imaginación se convierte en "la Reina de las facultades" y el título de la novela de Rivera es alusivo a esa clara intensión.

Al escribir, el autor de *El árbol imaginado* tiene conciencia que el pasado está lleno de voces fragmentadas, flotantes, marginadas por la memoria, pero que a pesar de tener morada en los nichos ocultos de la Historia, o ser negadas, emergen vivas en la forja del presente. Esas son las voces recuperadas y reconstruidas en la ficción literaria de *El árbol imaginado*. De ahí que Carlos Flaminio conceda tanta importancia a los registros narrativos en los cambios de voces, entrecruzamientos de relatos y atmósferas poéticas como instrumentos viables para posibilitar que la ficción termine dándole forma a un mundo originario e inédito secreteado en la Historia.

Carlos Flaminio Rivera merece una mirada particular de la crítica, pues de alguna forma es el ejemplo del escritor en Colombia que eleva con su oficio un dique de resistencia y su obra trabaja profundamente para superar los facilismos de la escritura, convirtiendo el talento del escritor en una exploración más allá de los contenidos mediáticos. Por eso, para este autor, la novela es un complejo estético que involucra no sólo

la necesidad de contar una historia, sino que dicho nivel exige el uso de herramientas narratológicas y de un lenguaje capaz de superar la superficialidad de lo anecdótico.

Como Carlos Flaminio es un escritor que en su novela ha optado por imaginar la historia, pero sin apartar del todo su mirada al mural de la época recreada, los personajes el español don Emilio Estupiñán del Alto y su primo el criollo Baltasar Maldonado y Arteaga, son inventados; los indios Mineima y su leyenda de la creación son recreaciones por cuenta del autor, aumentadas a partir de escasos referentes en el documento histórico, y las figuras del joven indio herbolario Aseni y su hermano ciego son también ficticios. Los hechos centrales que protagonizan estos personajes nunca existieron, la forma en que está tramada la conspiración es una versión imaginaria de lo que pudo ser una emancipación en la época colonial, episodios claves como la llegada de Estupiñán del Alto desde España y su azaroso viaje desde Cartagena de Indias hasta el puerto de San Sebastián de Honda por el río Magdalena tras la promesa de una orquídea que abastecería de riquezas a España, así como la escena carnavalesca simbólica de la emancipación a partir de los folletos lujuriosos repartidos en el pueblo de San Sebastián de Honda, también corren por cuenta de la imaginación del autor. Pero la opresión del virreinato de José de Espeleta, los deseos de independencia del pueblo, la Real Expedición Botánica instalada en Mariquita, los pintores de la expedición, Antonio Nariño, los integrantes del grupo del Sublime Arcano de la Filantropía, sí hacen parte del patrimonio de la Historia, atrapados en la ficción.

Valga decir que la literatura de Carlos Flaminio Rivera desde sus primeros cuentos y a lo largo de

sus novelas publicadas, deja por sentado los poderes de la imaginación. Gracias a ella los personajes se caracterizan por sus continuos desquiciamientos, lo cual afecta positivamente la verbalización de sus representaciones en el relato, a favor de atmósferas poéticas por cuyas hendijas se cuela, en forma irónica, una visión siempre fresca y asombrosa del mundo; por esto mismo, el lenguaje muchas veces se ve afectado en sus niveles significativos, con fracturas incluso en el orden sintáctico, cruce de discursos, continuos cambios en los registros del habla y el uso de la parodia que enriquece la trama. En razón a esto, los hechos protagonizados por los personajes también permiten una lectura "desquiciada". En buena medida estos ingredientes hacen parte de *El árbol imaginado*. Esta forma de abordar la novela histórica, alejándola un tanto de los documentos oficiales como acercándola a los hechos que en un primer plano definieron las encrucijadas, esto es, la crisis de los valores coloniales y la emancipación a la apertura de un nuevo orden social y político, permite que la imaginación del novelista penetre por los intersticios más ocultos de la Historia de la Colonia, para refundarla en la ficción, cuestionando los valores que sustentaron el poder de la monarquía española, las jerarquías sociales y la doctrina del clero.

En ese sentido, en *El árbol imaginado* leemos la *otra* Historia, los proyectos marginales que por la opresión del mismo sistema colonial no emergieron o se quedaron sin realizar pero que, de alguna forma, ayudan a entender las crisis del presente y a imaginar salidas menos traumáticas. Se trata de una nueva lectura que la novela plantea en una reinterpretación del pasado, no para reescriturar sus documentos, sino distorsionándolos y transformándolos en las metáforas del árbol imaginado.

2
La ficción dentro de la historia

El árbol imaginado no está documentado en los acontecimientos históricos referidos entre 1810 y 1816, en sus procesos de lucha que llevaron, supuestamente, a la emancipación de Colombia del Imperio español. Pero tampoco es ajena a la resistencia que, desde antes de esa fecha, muchos habitantes de América realizaron a la opresión fiscal y a los abusos de poder, donde los criollos tuvieron una limitada participación y, por su puesto, se sintieron avasalladas las demás clases sociales por las instituciones civiles y eclesiásticas de la Colonia. Es más bien ese fervor de emancipación por el lado de la Ilustración, la Real Expedición Botánica y la Imprenta de Nariño, los referentes más cercamos en la novela de Rivera. Se ha dicho que la independencia fue recibida en América procedente de Europa y no una invención de estos pueblos. Sin embargo, el desafío de *El árbol imaginado* es, precisamente, inventar o fundar la emancipación antes de que esta se oficializara, claro, por otros medios y con otros resultados. La invención, en este caso, se anticipa a la realidad desde la literatura o, para el caso de la novela de Rivera, desde la imaginación. Así tenemos que en el nivel de la historia que se nos narra, la novela se inicia con la llegada al nuevo Reino de Granada de Don Emilio Estupiñán del Alto, procedente de España, y quien en una segunda jornada de viaje desde Cartagena de Indias arriba en un champán al puerto de San Sebastián de Honda. Allí lo espera su primo don Baltasar Maldonado y Arteaga, dueño y administrador del embarcadero, luego de que el español en su paso por la selva malsana y emponzoñada, padeciera los rigores del trópico y perdiera a varios de sus remeros, entre ellos un muchacho criollo que le salvara la vida. Como recompensa, Etupiñán del Alto guarda su mano

enfrascada en alcohol, con un anillo aún puesto en uno de sus dedos.

Estupiñán del Alto representa al español ambicioso acabado de llegar a las Américas, gracias al engaño de la carta de su primo donde le decía que iban a enriquecerse con la comercialización de la vainilla de una orquídea exótica de las laderas de la Sierra Nevada del Ruiz, la cual en su mente fabulosa proveería de vainilla a toda España. Al final sabemos que dicha planta no existe, tan sólo fue un embuste de su primo, el criollo don Baltasar Maldonado y Arteaga, quien se valió de esa argucia para traerlo al Nuevo Reino de Granada y permitir que desde el Real Jardín Botánico de Madrid fueran enviados a José Celestino Mutis hasta el puerto de Honda y luego a Santafé, capital del Virreinato, unos baúles que contenían un preciado tesoro: varios libros, entre ellos *La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* y unos folletos no menos libertarios con imágenes lujuriosas. Con esos documentos en poder de Maldonado y Arteaga en Honda, Mutis en Mariquita con los trabajos de la Expedición Botánica, Antonio Nariño con la imprenta en Santafé y los intelectuales del grupo llamado El Arcano Sublime de la Filantropía y la filosofía heredera del Humanismo, se inicia la lucha emancipadora de las colonias del Nuevo Reino de Granada, subyugadas por el poder monárquico del virrey don José de Espelta. Se trata de una parodia grotesca de los procesos de emancipación colonial, a través de la liberación sexual, lo cual desemboca en un rito orgiástico a través de los folletos lujuriosos que el criollo Maldonado y Arteaga repartió entre los habitantes de San Bartolomé de Honda, con lo cual se remueven los cimientos de la moral colonial y se instaura una burla mordaz a las instituciones de la época. Estos folletos vienen a convertirse en la única

arma disparada contra la doble moral y simbolizan la libertad de conciencia de un clero que sustenta la monarquía a través de la represión sexual. El poder se halla representado en las figuras del cura, el sacristán, el monasterio y la comisaría, quienes finalmente terminan uniéndose al desenfrenado erotismo en el poblado de San Sebastián de Honda, pues las imágenes de los folletines desencadenaron una verdadera orgía que por primera vez igualó las clases sociales y despojó a toda una sociedad de sus prejuicios.

De lo anterior se tiene que la época que sirve de trasfondo a *El árbol imaginado* es la Colonia y el sueño de emancipación del Nuevo Reino de Granada, frente a las opresiones impelidas a los criollos y pueblos nativos por parte del virreinato de Espeleta, representante en esta parte de América de la Monarquía española. La Real Expedición Botánica dirigida por el sabio José Celestino Mutis en Mariquita, la Imprenta de Antonio Nariño en Santafé de Bogotá y el grupo El Arcano Sublime de la Filantropía, son símbolos conspirativos de una intelectualidad que se opone a las fuerzas del poder a través de los anhelos de libertad. A estas instituciones de subversión puestas al servicio de la emancipación, se une el criollo don Baltasar Maldonado y Arteaga, don Emilio Estupiñán del Alto y la ciencia nativa de los indios Mineima, habitantes de la Montaña del Nevado del Ruiz.

En ese sentido, la historia que *El árbol imaginado* narra no es la Historia que *es*, la oficial; es más bien la historia que pudo haber *sido* y la que estamos obligados a imaginar (aquella que la ficción del escritor nos recupera a través de su imaginación al ponerla en diálogo con el presente). Esta novela, más que detenerse en reconfigurar unos hechos del pasado, respetando el canon de la Historia,

lo que hace es valerse de un marco específico, esto es, la Expedición Botánica en la época del virreinato de Espeleta, para explorar el poder de ficción y de fábula que la misma Historia, antes de ser registrada en hechos con una trama secuencial, tuvo –o pudo tener– en sus protagonistas. Es la Historia más presente en el mundo subjetivo de los personajes la que se hila y se manifiesta como una toma de conciencia frente a la realidad. No es tampoco la historia personal de unos personajes inventivos, egoístas, que narran a su capricho, sino que explora aquéllos nichos que el dato histórico oculta, pero no deja de hacernos guiños.

Otro de los aciertos de *El árbol imaginado* tiene que ver con la presencia del espacio en la novela. Son varias las maneras en que se encuentra representado en sus niveles tanto objetivo como subjetivo. Si bien los acontecimientos ocurren en lugares distintos, se hallan reunidos en un mismo espacio narrativo mediante la evocación. Mientras unos personajes protagonizan sus acciones en Honda, otros en San Sebastián de Mariquita, en Santafé y en Madrid, la historia contada en una unidad de tiempo los entrelaza, convirtiéndose los lugares históricos en emblemas míticos de espacios imaginarios. Digamos que los espacios se alternan en la medida en que los personajes se ubican en los acontecimientos, alcanzando sus dimensiones topográficas al interior de la conciencia.

3
El árbol imaginado, sus metáforas y trasformaciones

Tratándose de una novela donde el lenguaje se mueve en el terreno de las ambigüedades, las trasposiciones del significado y el tejido de discursos, el árbol adquiere

una carga de connotaciones que exigen lecturas ocultas, para no perder de vista la riqueza de sentidos en los entramados de la narración. A la noción de "árbol" en su significado literal, se agrupan en el nivel semántico varias alusiones, metáforas y símbolos, los cuales se van haciendo efectivos a lo largo del relato a través de referencias directas o indirectas al árbol o sus partes en relación con otros campos significativos, como cuando Estupiñán del Alto observa las protuberancias del cuerpo semidesnudo del indio herbolario y lo relaciona con los órganos sexuales de las flores en los diarios de Mutis, o cuando al beber chicha o infusiones de plantas, los personajes entran en comunicación con el relato del mito y lo trasponen en un nivel ideológico, en relación con las ideas libertarias de la emancipación. El árbol también aparece transformado en la metáfora de la Rama de todas las Flores, es alegoría del engaño en la forma de la Orquídea, o el sueño de El Dorado; como provocador de sueños, en la leyenda de la ceiba monumental que esconde tesoros en sus raíces, transfigurándose en origen de la creación; también las flores del árbol, sus aromas y formas, desbordan la sexualidad de Estupiñán del Alto, con lo que el lenguaje crea una poesía alucinada de la naturaleza, poniendo en un segundo nivel de significación la libertad, entre otros juegos traslativos ambiguos y a veces ocultos de la trama. La última frase que cierra la novela: "Días a la sombra del árbol imaginado", simboliza más que la protección y el cobijo de su sombra, la idea de un asombro y de un ser vivo de la naturaleza, que ha transmitido a los hombres la fuerza y el poder de concebir un nuevo relato de la historia. La imaginación del árbol también se instala en los sueños de libertad e impregna con sus poderes a la emancipación del Nuevo Reino de Granada; al beber de sus hojas o su corteza, el indio se vuelve un "pensado" (así le dice Aseni a su

hermano ciego cuando habla cosas sabias). A propósito, el indio ciego presente en el Diario de viaje de don Emilio Estupiñán del Alto, es alguien "con la voz de todos para que la oigan ustedes", con la conciencia del despojo y del exterminio, pero que aún se comunica con los espíritus del Pájaro Creador del árbol –imagen del universo-, que sojuzga la altivez del colonizador: "Ustedes los españoles tienen un dios que habla sólo las cosas que ustedes quieren oír" (127). El indio ciego no es más que "un hombre para escuchar distinto que habla como si otra sombra lo protegiera" (129); esa sombra que lo protege es la del árbol imaginado que le ha transmitido al nativo las palabras; gracias a que *Mineima*, el Pájaro Creador, lo ha unido al árbol:

> Me convirtió en la rama más joven para que observara al mundo mientras el árbol crecía y la rama alcanzaba lo más alto. Y estaba cerca a Él, me dio las palabras para hablarle al español, a ellos que se creen únicos, que es como piensan los hijos de la plaga. Entonces digo lo que ellos no quieren oír, mis palabras salen con las muchas cicatrices que nos han hecho, pero con huellas que los Mineimas pueden seguir" (129,130).

Esas palabras "que ellos no quieren oír" y que brotan de la boca del indio ciego, le son transmitidas por el árbol creador. En su discurso, el indio "pensado" y cansado de humillaciones pide ser devorado por el enemigo; voz rebelde en la que se congrega el dolor de los pueblos maltratados en la Historia. Los interlocutores de este discurso son el indio y el español, el primero en la figura de Aseni y el segundo en Estupiñán del Alto, atestiguados por la presencia simbólica de la ceiba mítica con sus "interminables ramas que hacen por aquí una frontera con el cielo":

> Si no me permiten que acabe de devorarlo [al español], entonces coman mis piernas para no seguir corriendo, mi lengua para no hablar más verdades; sorban mis babas que son aguacerales. He visto cómo ustedes, hombres venidos de la gran tela que moja, les arrancan los pedazos a mis queridos y los tiran a las aves; he visto como arrojan las partes de nuestros hijos al fuego. Esto no es de gentes que tengan protector, o dios, como ustedes dicen. ¿De dónde vienen ustedes? Devórenme, permitan mi entrada al otro mundo. No quiero quedarme aquí donde su color jamás se borrará. Ustedes vienen teñidos de un color imposible de ocultar. Devórenme, no conozco otra forma de irme al otro mundo. ¡Devórennos! Es nuestra forma de seguir viviendo. No nos dejen en esta tierra que con su llegada ya no es la misma. Y si alguno de ustedes me derriba en batalla, su fuego duro rompe mi cabeza. Si sus manos de metal me arrancan el corazón. Si se disputan mi carne con los perros, levantarán la neblina de estas tierras dando fin a la batalla (129).

Esa voz que se subleva y se entrega como la única forma de poner fin a las batallas perdidas, es reivindicada por Mutis, Nariño, Estupiñán del Alto y Arteaga y Maldonado. La leyenda de los Mineimas alrededor del árbol de la Montaña del Nevado del Ruiz, símbolo de la creación, es acogida y transformada por los ideales políticos de la emancipación, como la única voz auténtica digna de ser escuchada. Aquí el árbol adquiere un nuevo revestimiento y, para los ideales de la emancipación, el indio viene a ocupar un lugar privilegiado. De en adelante el saber ya no reposa sólo en la Real Expedición Botánica de José Celestino Mutis, sino en el conocimiento ancestral los indios Mineimas, sin los cuales con su labor de herbolarios y la información acerca de las plantas, la Expedición del Nuevo Reino de Granada hubiera sido un fracaso.

Esa toma de conciencia se refleja en varios apartes de la novela. Entre ellos las palabras de Nariño dirigidas a Diego de los Monteros, en una de las reuniones del grupo de El Arcano Sublime de la Filantropía:

> —Y puede ser cierto don Diego –le dijo Nariño–. Aunque las mentiras y conveniencias de los curas han hecho que ese conocimiento sea visto como brujería, lo que saben estos indios de sus tierras está lleno de sabiduría. Yo digo que sus dioses son necesarios, porque bajo su potestad podemos atrevernos a dar respuesta a preguntas que no son permitidas bajo la mirada de nuestro Dios. Y reflexiones nacidas en su mundo son las que debemos aplicar. De esta manera el pensamiento de los neogranadinos será diferente. No dependerá de lo venido de otras naciones… parece que es más difícil crear una ciencia nacional que no esté sometida a gobierno alguno, que crear un ejército (84).

El árbol, en síntesis, se halla siempre presente en todo el relato, figurándolo y desplegando una rica fuente de significados y sentidos.

4
Los procedimientos narrativos y los juegos paródicos

El árbol imaginado es una novela breve elaborada con las más variadas representaciones discursivas que le otorgan su carácter polifónico. Entre los discursos presentes están: la carta, el diario, los fragmentos, el relato oral, el mito, el texto lírico, las voces filtradas de los sueños, los textos procedentes de estados alucinatorios, rumores de voces anónimas, las proclamas, el panfleto y tantos otros recursos con los que la novela se encarga de fragmentar el discurso de la Historia; en paralelo aparece la intertextualidad a través de la alusión al impreso

inmoral, el folleto lujurioso, el grabado pornográfico, el tratado filosófico y las láminas textuales referentes a los bestiario y los herbolarios de la expedición Botánica. Todo este material puesto al servicio del narrador le otorga a la trama una variedad de niveles de enunciación, cambios de registros del habla y matices de estilo. Este tejido discursivo se encuentra atravesado por las formas de la parodia con efectos de humor, burla, comicidad, fantasía y crítica. Así, la novela logra un tejido propio al interior de la escritura, convirtiendo la lectura en un juego de significados plurales.

También resulta atractiva la manera como Carlos Flaminio Rivera construye en su obra el nivel semántico de la información. Esto se haya expuesto en el entrelazamiento de los episodios en una red significativa, permeándose y complementándose unos con otros, sin dejar cabos sueltos. En este sentido, se vuelve normal el juego de espejos textuales, reflejándose y contrareflejándose mutuamente para crear un campo asociativo ya sea entre capítulos o pasajes que, por supuesto, afectan no sólo el orden del discurso sino sus intenciones en las elecciones de puntos de vista.

De acuerdo con Gonzalo Navajas, citado por Elzbieta Sklodowska en su libro *La novela histórica revisitada: parodia y reescritura* (1991), la parodia es una forma de intertextualidad especialmente sugestiva, hiperbólica, que requiere una lectura doble, por un lado, una lectura horizontal evocadora del modelo y, por el otro, una interpretación imaginativa que se aparta del original (10). En este sentido, la parodia puede ser un reflejo deformado del texto de donde procede, en "contra-canto", o simplemente su réplica como "canto al lado de otro canto", pero siempre haciéndole algún guiño a la escritura mimética ya sea desde el respeto, la

crítica o la sátira para crear efectos irónicos, de burla, de degradación, de juego, entre otros. Para Linda Hutcheon, citada por Sklodowska, la parodia moderna es una imitación con diferencia crítica de un discurso preexistente (12). Como tal, puede afectar el nivel estructural y semántico de la narración.

Dicho elemento circula con propiedad en el fluido narrativo de *El árbol imaginado* y contribuye enormemente a darle vida al relato. La parodia y sus efectos en la novela de Rivera se realizan sobre los textos de la novela misma, es decir, al interior de su propia escritura, recreándola. Quiere decir que ciertos episodios, pasajes o registros de escritura se devuelven contra ellos mismos para ser burlados, sin que el autor tenga que recurrir a textos canónicos de la literatura. Esta particularidad hace doblemente atractivo el uso de la parodia. Se diría, en cierta forma, que la parodia se encarga de articular el relato, al sumar los episodios en la construcción global de la trama, como si uno derivara en contrarréplica del otro, en un juego que termina otorgándole a la novela su propio ritmo narrativo. Este procedimiento hace que unos pasajes se vean reflejados en otros, permitiendo que se permeen y se devuelvan el rostro en la distancia o en la cercanía, reconociéndose pese a las sutiles distorsiones. Un ejemplo, entre tantos, es la alusión a las petacas o baúles, en los cuales se fletaron desde España, con la llegada de Estupiñán del Alto, los folletos con las figuras lujuriosas que vendrían a desencadenar en la población de San Sebastián de Honda la primera revuelta emancipadora. Esos baúles se encuentran contrareflejados en el capítulo intertitulado "La rochela de los franceses". Aquí el narrador se encarga de darle la voz a un francés aserrador de la Sierra Nevada del Ruiz, quien incrusta su propia visión de mundo al defender la idea de que

los indios deben ser adoctrinados a la fe. A su vez, el francés se pone de lado de la monarquía española y la institución Colonial. Se trata aquí de un contradiscurso a las ideas revolucionarias de la emancipación que los demás personajes defienden a capa y espada. El francés evoca uno de los cuentos del padre Antonio Julián, para quien el Paraíso Terrenal se encontraba en las Américas. En este microrelato aparecen reflejados los cajones de Estupiñán del Alto y su contenido, pero ya en otro nivel de la información:

> Según los mismos ojos y experiencia del padre Antonio Julián, Jesucristo había puesto en sus manos un cajón hecho de tan dignísimo cedro de aquel valle, donde, quienes lo usaban, guardaban lo más preciado de sus pertenencias, que era el crucificado y una Biblia. Y contándole quiénes llegaron a usar el cajón para otros menesteres, que este conservaba las cosas dentro de ellas muy nuevas, como si de madera sagrada estuviera hecho, el padre Julián por soplo de entendimiento divino, concluyó que ese cajón debía venir del Paraíso (53).

Sin embargo, esa visión sagrada de los baúles encuentra su contrareflejo en varias alusiones a los baúles lujuriosos enviados de España con argucias y engaños. Estos ya no vienen del Paraíso, no están hechos de madera sagrada ni contienen la Biblia, sino folletos lujuriosos:

> …ese demonio [la revolución] que se despertaría con los libros y papeles llenos de figuras y escritos hechos abiertamente para ofender y que sus secuaces repartirían directamente a las gentes de San Sebastián de Honda una vez llegara el cajón que los traía desde España, para que, despertada la carne, se llegara al irrespeto y con él se fuera en contra de la iglesia y del rey (56).

En relación con la parodia, este pasaje deforma perfectamente al anterior con los efectos del sarcasmo y la burla. Pero también funciona en contraréplica o contrareflejo del discurso en su nivel ideológico, pues las convicciones del francés de convertir la religión de España a las creencias paganas de los indios, aparece devuelto de una manera burlona y mordaz por don Baltasar y Arteaga. Esto se logra con la alusión que éste hace a un fruto "oloroso a mierda de humano, pero de buen sabor" (57), que bien podría ser el discurso del francés. El fruto, que ya no es el de la vainilla de la revolución sino alegoría de aquel que sirve para endulzar la fe, irónicamente es llamado *chupas*: "Fruto del diablo que vive por allí, pensó don Baltasar, pues sólo él puede hacer que algo con olor a mierda, sea sabroso y sirva para otros menesteres aún más deliciosos" (57). Justamente, en la mordacidad de la burla por parte del criollo, los menesteres deliciosos para los que sirve el fruto del francés son desatar "un olvido de Dios y un apego a la carne jamás conocido por el mundo" (57). Aquí vuelve a aparecer una crítica mordaz a los valores de la fe del poder colonial, mediante los cuales sustenta sus instituciones políticas y religiosas.

En ese mismo sentido, otro de los discursos que sirve de base al relato es el mito de los Mineima, cuya primera versión corre por cuenta del narrador. Sin embargo, en el capítulo subtitulado "Sueño bajo el árbol imaginado", el relato es parodiado a través de un trance de sueño que tiene don Emilio Estupiñan del Alto a causa de la bebida de chica de maíz. Es cuando tiene "las visiones del maíz", de la cual hacen parte varios microrelatos encajados en el relato del mito que se cuenta, entre ellos el origen del deseo por la mujer. Este capítulo se enriquece con el diálogo intertextual alusivo al mito bíblico del Paraíso, en versión de los Mineima. Aquí

aparece la tentación del fruto del árbol del bien y del mal:

> Pero no dejaba de ser tonto este primer hombre que comió maíz. Un día que estaba comiendo pasó la mujer y él dejó a su lado el alimento para mirarla. Cuando lo fue a comer de nuevo, se había fermentado. Y él pensó que el alimento se había llenado de lo mismo con que miraba a la mujer. Tenía tanto de eso que le dieron náuseas y vómito. Esa fue la primera vez que sintió borrachera de mujer. Pasados unos días quiso volver a mirar a la mujer con tanto de aquello que le había gustado, y volvió a dejar fermentar su maíz (…) Así nació el deseo de cuerpos (138-139).

De esta manera el mito va haciéndose presente en todo el relato, a veces más oculto en unos pasajes que en otros, ya sea transfigurado en las utopías de la emancipación o a través del homosexualismo de Estupiñán del Alto.

En el capítulo subtitulado "Un día, todas las hierbas", percibimos con claridad una muestra no sólo de destreza narrativa, sino un breve e intenso poder de la escritura que se fragmenta en un paralelo de voces en espacios y en tiempos distintos en la conciencia del narrador. El pasaje de ese capítulo que se cita a continuación, corresponde a dos eventos contrapuntísticos de la misma acción: don Emilio Estupiñán del Alto se encuentra observando al muchacho indio herbolario contorsionarse semidesnudo bajo el árbol imaginario intentando tomar un fruto y, a la vez que describe su cuerpo, evoca fragmentos de los diarios de las descripciones que Mutis y Valenzuela hicieron de las partes sexuales de algunas flores. Este efectivo mecanismo de la narración produce en la lectura una especie de efecto de resonancia en el nivel semántico, mediante el cual confluyen el cuerpo del muchacho y las partes de las flores en un espacio de

erotismo. Aquí se mide la capacidad del lenguaje para volverse espejo y contraespejo de dos objetos al parecer distantes, dando paso a imágenes altamente poéticas, siendo este uno de los rasgos esenciales de la novela de Rivera, lo cual permite darle movimiento al relato no sólo en función de la historia que cuenta, sino del lenguaje mismo, sin el cual no sería posible lo fortuito, azaroso, ambiguo y múltiple del significado, para una lectura mucho más enriquecedora de la novela. Las citas en bastardilla son tomadas literalmente de los referidos diarios:

> …Era joven, alto, tallado en el cobre que otorga el sol de estas tierras a la piel. Las líneas de los músculos se templaban por todo su cuerpo, marcando recorridos vigorosos. Fiesta de carne agreste y soberbia.
>
> *"El hermoso cuerpo que tomé por nectario es en realidad un estigma, a esto llegué reflexionando ahora que las venillas que se le notan en el conducto del polen, son más de los de un pezón".*
>
> El cabello largo, negro, agitado; embellecido por el follaje del descuido. Su rostro amplio, con el despilfarro de estos climas.
>
> *"Estilo lineal de la altura de los machos mayores: estigma gruesito, pubescente, refracto, subrevoluto…"*
>
> Las manos que sostenían la vara donde se amarraba la verbena de barrer, eran hermosas y fuertes.
>
> *"Tallo largucho, con un lugar para los cornezuelos, con una hermosa bolsita que le sirve de puesta. Se le podrían ver las dobleces donde se encierra su polvo".*
>
> Las piernas largas subían con perfección al bulto de las nalgas, que estaban cubiertas por un faldellín de

> algodón burdo, tejido, blanco. Siempre venía calzado y bajo la faldilla, por las formas que se insinuaban, no vestía nada.
>
> *"Debajo de esta cornisa, una bóveda llena de néctar espeso y blanco. Por el medio de esta bóveda se ve pasar una vena que remata en una incisión en la raíz de la curva".*
>
> Una especie de verbena perfumaba el barrido.
>
> *"Echa indiferentemente raíces que muy pronto pierden la línea recta, quedando solitarias. Sus pezones cortos, agraciados, como pequeños montones, de pubescencia blanda y suave. Lo rollizo de vello chico, suave y rayado por la dirección de las venas que son algo fuertes. El tallo, indiferente, pasa a convertirse finalmente en ramo hermoso…" (113-114)*

Ahora, son abundantes en la novela los ejemplos en los cuales los significados funcionan por combinaciones en un mismo campo semántico. En el árbol como elemento estructurador de la trama, recaen todos los juegos de asociaciones simbólicas. Al árbol de la creación, *Mineima*, se asocia al Nevado del Ruiz; tiene sus representaciones en la Ceiba mítica de San Sebastián de Honda y en la Rama de todas las Flores, con el que se designa el fruto de la vainilla. Pero fuera de estos símbolos poéticos, es también imagen del árbol del lenguaje y fuente del conocimiento. Justamente, la narración misma de *El árbol imaginado* está mediada en muchos pasajes por los efectos oníricos de las bebidas de cortezas, frutos u hojas de plantas, pues sus infusiones otorgan el don de contar historias, como le ocurrió a don Emilio Estupiñán del Alto. Ese conocimiento transmitido naturalmente, se encuentra asociado a las ideas de la emancipación a través de las cuales se reconoce y se acepta una ciencia nativa. Desde este enfoque de análisis, una de las visiones del árbol imaginado en Nariño se haya

en el esperanzador cumplimiento de su mayor sueño: "Pueda ser que esta visión mía sobre cómo hacer la emancipación con la ciencia propia de estas tierras, no tenga recaídas" (158).

En este punto, la novela de Carlos Flaminio Rivera se asemeja a "un tejido encantado", por la forma como los textos dialogan, se interceptan, se reflejan y contrareflejan, se reescriben y contrapuntean dentro del mismo libro, en un juego musical a nivel de sus escalas significativas. De ahí que como lectores nos veamos enfrentados a una novela breve, densa y poblada de distintos alfabetos sonoros.

5
Historia de engaños, lujurias, bebedizos y pesadillas

El nombre del personaje principal don Emilio Estupiñán del Alto, hace una alusión casi directa a sus dos características con las que mejor se le reconoce en la novela: Estupiñán, la estupidez; y del Alto, la grandeza. El juego retórico estupidez/ grandeza, desemboca en la paradoja del hombre que finalmente acepta el engaño tras conquistar la grandeza. Se dice que su madre "andaba preocupada por el empacho de seso que en ocasiones le veía" (22); hombre inteligente "a pesar de cierto despiste y atoramiento de juicio" (23). El desquiciamiento de Estupiñán del Alto se nos revela desde las primeras páginas de la novela, cuando en el viaje de diez días que hace desde Cartagena de Indias al puerto de San Sebastián de Honda, cae a las aguas del río Nare infestadas de cocodrilos, siendo salvado por uno de sus remeros, un criollo que luego muere en la travesía y de quien don Emilio decide conservar en un frasco de alcohol la mano derecha con el anillo de plata en el dedo

del corazón, la cual se va descomponiendo; esto, como agradecimiento por haber salvado su vida. También uno de los mayores placeres de don Estupiñán es la carne de los muchachos; entregado al trabajo de mirón de los cuerpos de los indios herbolarios, se inclina por Aseni, a quien hace continuos cortejos. Pero de pronto su estupidez se ve justificada por la grandeza cuando al final entiende que fue engañado por su primo Baltasar: *"—Todo ha sido un engaño –dijo sin remordimiento–, ¡No hay tal vainilla! ¡No hay tal riqueza! ¡Pero sepa Vuesamerced, que sí hay mucha grandeza! Y es por esta grandeza que el destino lo ha traído a la Nueva Granada"* (176). *"¿Y qué iba a decir?: Que sí…, pues ya me veía coronado de grandeza, ante la noble causa que me pintaba"* (117). Esa misma alusión a la grandeza se encuentra en esta digresión anotada en su diario, con tono sentencioso y apologético:

> *El rico que muere va a la tierra pronto porque así mismo se pudre por su buche haber mantenido tan lleno. Y se sabe que el que tiene buenas causas y logra hacerlas, no muere: su cuerpo se venera, su memoria queda y su recuerdo va de vivo en vivo por generaciones… esa es la diferencia entre riqueza y grandeza.*
>
> *Si ya no hay vainilla que llene de oro mi casa, sino ideas de libertad, es porque la grandeza ha venido a tocarme (188).*

Este punto toca el asunto central de la novela que en el fondo ha mantenido la atención del lector y la tensión de las acciones, gracias al artificio del ardid; el engaño es el motivo que se le revela al español Estupiñán del Alto en las anteriores citas tomadas de su diario de viaje. Son estos los engaños y las grandes mentiras que necesitan ponerse a prueba en los momentos más críticos de la Historia a favor, ahora sí, de la grandeza de un pueblo y en el caso de la Colonia, la emancipación de sus instituciones frente a los abusos monárquicos.

Todos los personajes –a excepción del francés, el Obispo y los contertulios del Círculo Literario la Eutropélica, defensores del orden tradicional de las instituciones coloniales– aparecen como conspiradores del régimen opresor del Nuevo Reino de Granada. El encargado de manejar los hilos del ardid tendido al español don Emilio Estupiñán del Alto, es su primo don Baltasar Maldonado y Arteaga, criollo residente en San Sebastián de Honda en calidad de dueño del embarcadero. Es quien le envía una carta "dorada" a Estupiñán del Alto lacrada con sello de la famosa Expedición Botánica dirigida desde la Nueva Granada por don José Celestino Mutis, quien para el momento trabaja en el Real Jardín Botánico de Madrid como revisor de las nuevas especies que llegaban de las Indias:

> La carta hizo que su estadía en Madrid fuera breve. Lo escrito en la misiva envida por su desconocido primo don Baltasar de Maldonado advertía, bajo la delicadeza de un secreto confiado al papel bien lacrado, sobre una gran fortuna en las nuevas tierras, riqueza que, al ser puesta al alcance de sus ambiciones, lo arrastraría con urgencia, primero a afiebradas fantasías que no dejaban espacio a sus obligaciones con el colegio de Madrid, y luego en barco a tierras desconocidas.
>
> El papel narraba el descubrimiento en las laderas del volcán del Ruiz, situado en el centro del reino de la Nueva Granada, de una orquídea que proveería tal cantidad y calidad de vainilla a España, que el monopolio de México caería a favor del de Santafé. Esta especie neogranadina era una enredadera, de vaina inmensa, que doblaba en calidad a la extraída en al nueva España. Una vaina carnosa de dos cuartas de largo por un puño de gruesa. Por eso la venida de don Emilio al Nuevo Reino de Granada debía mantenerse en secreto, decía la carta, ni el mismo Virrey de este

> reino podía saber acerca del descubrimiento de esta valiosa especie de vainilla (22-23).

Especie que, desde luego, nunca existió y cuya invención fue justificada por don Baltasar de Maldonado poniendo a los ojos de su primo, cuando se encontraban en la casa de Mutis en Mariquita, un hierbajo parecido a la orquídea "que más parecía enredadera que parásita de árboles" (51); sin embargo, un ayudante de la Expedición quiso convencerlo con la mentira de que estaba frente a un verdadero tesoro, "sólo que la muestra, cogida en no muy buena temporada, no revela la calidad ni la fragancia que le aseguro a vuesamerced, tiene su fruto en cosecha" (52). Gracias a ese engaño, fue que se enviaron con Estupiñán del Alto los cajones sediciosos hasta Cartagena de Indias y luego en un champán hasta San Sebastián de Honda por el río Magdalena, donde fueron recibidos por su primo Baltasar de Maldonado y luego llevados a Mariquita en la casa de Mutis, con los que se haría la primera revuelta emancipadora en San Sebastián de Honda, la cual se continuará en la capital del Nuevo Reino de Granada. Los "secretos bien guardados" que dichos cajones bien sellados contenían en su interior, fueron algunos libros de la Ilustración francesa y folletos pecaminosos de imágenes lujuriosas, que serían reimpresos en la capital del Nuevo Reino por Nariño y Diego Espinosa de los Monteros en la imprenta "La patriótica". Ese "alijo sedicioso, lascivo y revolucionario" contenía *La declaración de los derechos del hombre*, *Histoire de la révolution et de l`etablessiment d´une constitution en France*, los textos de Rousseau, Voltaire y Montesquieu, al lado de folletos, impresos y grabados con figuras sexuales, que no sólo llevarían a "patarribiar" el Nuevo Reino de Granada sino a burlar "las candorosas imágenes celestiales":

> Don Baltasar estaba seguro de que estos provocadores impresos sexuales, hechos para hacer volar no sólo la imaginación de la carne sino también para desatar los espíritus, despertarían a una verdadera emancipación. Por eso, la más pesada de las petacas venía hasta el tope con estos grabados lujuriosos e inmorales. Una desvergonzada carga que sin don Emilio la descubriera moriría de sonrojo al instante (43).

Enterado el Supremo Consejo de Indias del material sedicioso que había entrado oculto al Nuevo Reino de Granada, difundió pasquines pagando recompensas a quien delatara al enemigo del Reino.

De otra parte, para Antonio Nariño no son las armas las que hacen el verdadero cambio sino la ciencia, una ciencia nativa que reconozca el saber y las costumbres de los indios, a lo cual se ponen a favor las ideas expedicionarias de Mutis, a quien se le reconoce en la novela como "evangelizador de la ciencia y la cultura"; el sabio de la Real Expedición Botánica defiende el conocimiento de los naturales poniéndolo por encima de los trabajos de la Expedición misma:

> También le confió don Celestino a don Emilio que en la vista, en el olfato, en la curiosidad, en la tendencia al misterio, en la búsqueda de cosas desconocidas por parte del herbolario, así como en la memoria y en el sentido artístico del dibujante, reposa el éxito de la Expedición. Le habló que el natural de estas tierras, al tiempo que el sabio observaba las diferentes especies de bosque, describía a su manera y con mucho detalle lo que sus ojos iban viendo. Le dijo don Celestino que en esos momentos de verde oficio, lo que le explicaba el herbolario era música para sus oídos (75).

El proyecto de la Imprenta de Nariño es la impresión de libros y folletos que contengan la filosofía natural del Nuevo Reino de Granada y su ciencia, pero escrita en la propia lengua de los naturales, pues su propósito no es otro que el de hacer la revolución con la ciencia de las nuevas tierras.

Así que las petacas de libros ilustrados y lujuriosos, la imprenta, la filosofía del grupo de los filántropos, el saber de la Expedición Botánica, la ciencia nativa y el mito de los Mineima, vendrían a conformar los pilares de una emancipación pacífica a través del conocimiento. Sólo será posible emanciparnos si se derrumban los mitos de la moral colonial y se imponen aquellos imaginarios construidos por los nativos. Los folletos lujuriosos son las "armas" que, al ser usadas por todos, nos liberan de los mandatos morales impuestos y principios católicos que nos explotan y reprimen.

Pero más allá de estas *armas*, don Emilio Estupiñán del Alto simboliza la subjetivación de esos ideales en su percepción fantástica de la realidad, sus deseos homosexuales desbordados, la conciencia alterada por las bebidas que le proporcionan visiones de la más alta poesía, sus sueños y pesadillas. La manifestación del Deseo por la carne de los jóvenes indios herbolarios, se convierte en un elemento desmitificador de los valores morales y religiosos de la Colonia, su sensualismo viene a ser una manifestación del inconformismo y una manera de irrumpir dentro de una sociedad con unos principios estables, sustentados por un clero que reprime el pecado capital de la lujuria en defensa de la castidad; por eso las características del protagonista –su homosexualismo y la tendencia por lo escatológico– es participativo y coyuntural de los actos emancipatorios, además que le brinda a los diarios escritos de su puño

y letra, una fresca poesía de las pasiones desbordadas y el asombro por los paisajes de América desde la sensibilidad del español, haciéndose expresiva a través de su gusto por las flores y el nectario. El aroma de la vainilla se le confunde constantemente con las emanaciones sensuales de los cuerpos de los muchachos en los ardores de emancipación. Como Estupiñán del Alto se aficiona en América a los bebedizos de cortezas y hojas sagradas, así como a los hongos y a la chicha de maíz, su conciencia y sus deseos eróticos se ven constantemente alterados a favor de pasajes fantásticos. En la cita que sigue de su diario de viaje, a las visiones exaltadas por la bebida, se desborda su fantasía por las flores y los cuerpos de los herbolarios, la evocación del mito nativo y, finalmente, cierra con una bella alusión de ofrenda amorosa a Aseni, a quien le entrega un atado de las flores cultivadas en sus sueños:

> *Las consecuencias de la bebida me tornaron en un tranquilo observador de la belleza natural. Deslumbrado, recordé cómo los dos herbolarios se divertían bajo la sombra de un árbol de flores que tenían la forma de una trompa, de olor muy melífero. Todo aquél rato sentí sus cuerpos muy cerca. Me fue muy clara la visión de algunas orquídeas y licopodios. Descubrí una bromeliácea gigante donde parecía anidar un dragón pues se le veía la cola levantarse del centro de ella; colibríes, como sueños que escapaban de las flores, irisaban el aire bajo la bromelia. Las heliconias botaban bocaradas de fuego sobre el ruido espumoso de las aguas. Los anturios recogían sus sexos rojos y los ofrecían con gesto devoto. Vi al muchacho ciego tejiendo anacos, también por momentos le tejía paisajes y figuras a sus maures como llamaban los indios de por aquí a los chumbes con que se atan los faldellines. Al hacer un esfuerzo por descifrar uno de aquellos dibujos, sentí que mis brazos eran alas, entonces me sentí volando y escuché al sabio Mutis decir a su majestad el Rey, mientras le mostraba una manta tejida por el ciego, que eran paisajes*

> *tejidos por los Mineimas y que tenían la virtud que de ellos salía el rumor de la América. No recuerdo más.*
>
> *Pasado todo esto, y ya en la tarde, prensé unas ramas que el indio herbolario había traído para mí. Sin ser flores eran hermosas. Estas no fueron para la ciencia. Mi corazón, atento, las dejó para él (117-118).*

El homosexualismo de Estupiñán del Alto, en sus duermevelas, llega al extremo de verse asaltado por lo que sería un cierto canibalismo erótico. Los olores de las plantas y las sustancias viscosas como la miel de la abeja angelita, le despiertan un desaforado sensualismo y la evocación del cuerpo de Aseni. El mismo Estupiñán del Alto se sueña convertido en una porción de alimento que los jóvenes indios llevan al hombro en una bolsa, de donde es devorado poco a poco por la tribu y, finalmente, se convierte en bosque:

> También soñó que era chorreado de manera desvergonzada, lamido por un color espeso y doblado como papel para poder ser llevado hasta una mínima porción y ser guardado en una de aquellas bolsas de fique que los indios se colgaban al hombro. Cada joven de la tribu venía y extraía un pedazo y se lo tragaba, doblándose al instante el cuerpo del devorador en hojas que iban tomando el color de un impenetrable follaje. Desde allí se quedaba mirándolo. El olor que sintió al otro día fue de navío podrido (93).

Pero ese fino olfato se ve aún más aguzado por el trópico, tanto que los olores de cacao le despiertan esos deseos: "el diurno aroma del cacao, el almizcle de las intimidades, lo bello y extraño de estas tierras, espantaba los horrores que le habían provocado el viaje desde Cartagena de Indias" (61). En una oración que en Mariquita Estupiñán del Alto dirige al niño patrono en el día de San Pelayo,

le encomienda la protección de sus instintos sexuales, a la vez que le ofrenda una flor en señal de un cortejo disimulado al santo, haciendo burla a las plegarias:

> *…esta flor, como tú, es de la especie de manos pequeñas y suaves, de labios carnosos y fundillo blanco, esta flor repito, anhela de ti la voz que enamoró al Victorioso, esa que tenía los matices del encierro el día que te negaste a él, esa flor ¡San Pelayo bendito! (…) Y no quiero ser santo ¡San Pelayo bendito! Ni negarme a un Rey, a nadie… Haz que un natural me agarre con sus manos, me ate con sus brazos, me calle con sus labios y entre en mí con toda su extraña fe en este pueblo olvidado de Mariquita (107).*

Aquí aparece la clara alusión al santo español San Pelayo, símbolo de la castidad juvenil, quien según la leyendas fuera canonizado mártir al ser encerrado y torturado por el califa Abderramín cuando le requirió favores sexuales a cambio de riquezas. En dicha alusión irónica al texto sagrado, Estupiñán del Alto también lo requiere y le pide le haga el milagro de concederle el cuerpo de un natural. Curiosamente, este pasaje del diario de viaje aparece en la novela como una especie de hoja oculta, perdida o extraviada, con la que se quiere hacer una anticipación sobre el destino final de Etupiñán del Alto, indicando que si bien los hechos que se cuentan en la novela ocurrieron para la época de la cuaresma de 1790, ese salto de un año –26 de junio de 1791, día de San Pelayo– nos indicaría que el personaje termina su periplo en Mariquita.

De esta manera, Estupiñán del Alto hace posible una de las digresiones claves del narrador en la novela: "La libertad exige la simple necesidad del amor y el deseo" (153) o lo que de otra manera concluye: "El Dorado, que muchos de la península no supieron descifrar, no era de oro ni de vainilla, sino de gloria y de placer" (190).

6
"El diablo de los folletos": historia del putanismo

Con el intertítulo de "El diablo de los folletos", *El árbol imaginado* cierra su último capítulo y nos deja abierta la posibilidad de imaginar otra historia. La novela no termina con ningún acontecimiento glorioso, ni en un fracaso como podría esperarse de una historia que presagiaba hechos de sangre. La emancipación termina en una orgía y desde ese punto de vista significa el cumplimiento de un Deseo. La Conquista y la Colonia se impusieron como instituciones que despojaron de la riqueza del espíritu a los nativos antes de arrebatarles con violencia sus bienes materiales. Mutis, Nariño, Arteaga y Maldonado y Estupiñán del Alto consideran de más alto valor la libertad de espíritu en respuesta a las opresiones materiales. Así, la novela irrumpe con un final carnavalesco.

Puede decirse que para Bajtin, el carnaval tiene tres momentos claves en su configuración ideológica o, si se quiere, tres niveles que conforman su dialéctica: la representación de la estabilización de las reglas (la fiesta oficial), la desestabilización de esos contenidos (el carnaval) y la abolición transitoria de las reglas (el triunfo de la liberación). Escribe Bajtin en *La cultura popular en la edad media y el renacimiento, el contexto de Francois Rabelais* (2002): "A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto" (12). En ese sentido, el carnaval o lo carnavalesco viene siendo lo perturbador a través del "principio de la vida material y corporal" (la

bebida, la vida sexual, la satisfacción de las necesidades corporales, etc.). En esa instancia aparece lo burlesco o rebajamiento de las cosas elevadas y lo cómico grotesco de las imágenes del cuerpo, a lo que también se unen las imágenes del espacio o "topografía grotesca". Con estos ingredientes se cierra el telón de *El árbol imaginado* en el capítulo "El diablo de los folletos".

La Colonia como estamento estabilizador a través del Supremo Consejo de Indias y sus demás instituciones políticas, económicas y religiosas, se ve desestabilizado por lo que Estupiñán del alto ha juzgado como fiesta de sátiros, donde finalmente triunfa la liberación o emancipación del espíritu a través del desenfreno de los placeres de la carne y la concupiscencia; de ese festín orgiástico hacen parte varios estamentos sociales que pierden momentáneamente su estabilidad; aparece burlado el control de "arriba" y se da "el rebajamiento de las cosas elevadas", de lo cual la imagen de la iglesia de San Sebastián de Honda resulta siendo el mejor ejemplo de lo cómico grotesco: "La iglesia, en erección a pesar del terremoto reciente, temblaba bajo el cobertizo del mediodía" (184). Esta frase, dentro del contexto narrativo y la atmósfera que se va adensando hacia lo escatológico, más las imágenes eróticas del cuerpo y la orgía, adquiere una fuerza inusitada del esquema de la caída de los símbolos de la fe y los valores morales sustentados por la monarquía. Pero además, esas energías eróticas que hacen mundano el templo en las imágenes de la erección, el temblor y el cobertizo, viene a sumarse el hecho de que por sus grietas los sediciosos han hecho pasar a su interior "la gran literatura oculta y prohibida, infiel, erótica y picaril" (184), contenida en los folletos de estampas concupiscentes; esto desencadena los actos desenfrenados del cura en el confesionario: "En un rincón del sagrado lugar, quizá ya manchado

por las figuras pecaminosas y repartidas en la noche, el aire secreto del confesionario dejaba oír como un cura acosaba los oídos de un joven con el pecado de la solicitación" (184). Lo mismo "donde las monjas no se leía, ni se oían explicaciones, no se hablaba de santos o de misa, se pensaba eso sí, y casi se iba en voz de rezo, en la consumación de aficiones impuras" (186). Otro estamento representativo de la Colonia, en el orden de la leyes, es la comisaría; allí "don Baltasar escuchó ruidos amordazados como los provocados por un hombre que araña, mordía y tal vez penetraba la carne alejándose de toda tradición" (186). De esta forma, en el espacio que sirve de marco a esta emancipación, el narrador va sumando acciones, susurros, quejidos y toda clase de imágenes y señales libidinosas que terminan produciendo un efecto carnavalesco. Se han disuelto las jerarquías y "patarribiado" los valores, las clases sociales se han abolido dando paso al putismo como proclama de la libertad. En este pasaje se celebra lo hediondo, escatológico e infernal, suspendiéndose la autoridad y la ley:

> Y por estas otras calles también andaban hermosas impresiones, libertinas y subversivas, con evidente intención al putanismo y a la libertad sexual, sacrílegas, hediondas como cosa salida del infierno, incendiando sin consideración las pestilentes pasiones de las ánimas sin candor, inflando de tal manera las chicherías, que era de allí de donde más salía aquella lujuria, hereje y obscena, descarada, sin autoridad, que delataba el ambiente y ya tenía a las gentes en rebelón contra la ley (185).

La intensidad de este pasaje se condensa en puntos de vista cómicos, rituales iniciáticos, reuniendo lo popular y lo público, la blasfemia, el humor festivo y tantos otros ingredientes del carnaval con los que se

escamotean las instituciones de la Colonia y se vive el furor la emancipación. Don Emilio Estupiñán del Alto se coloca en la escena como un observador de los acontecimientos que, sin embargo, se halla retribuido por su primo Baltasar Arteaga y Maldonado. Pero en el pasaje que sigue se hace más cruel o agradecido –depende don Emilio– el engaño de la vainilla, pues Arteaga descargó en él "sus gracias" al no hallar en esa urgencia a su esposa María Pureza Canelones de Maldonado, su cabra:

> Desestribado por el tormento de una infidelidad, pero sobre todo por la furiosa urgencia de que algún cuerpo calmara su desatada pasión, se le ocurrió ir a la vivienda donde creyó haber oído el balido extenuado de su cabra, pero al salir de su casa se topó en el zaguán con don Emilio, que por lo imaginado tras las puertas libertinas, venía quebrado y a punto de entrega. Y fue allí, en esa larga estancia donde los quejidos y exclamaciones placenteras de la calle y las alcobas vecinas se estrechaban para oírse con mucho caudal, que el criollo, al ver tan servido a su primo, le descargó todas sus gracias (188).

En esas circunstancias, dadas por la rapidez de las acciones, los movimientos desesperados de los personajes que van y vienen empujados por la "violencia" del placer, los murmullos y los quejidos de todo un pueblo, el desespero de los cuerpos por los sacudimientos de la carne, la ebullición de los espíritus y los gritos de los clímax eróticos, se hacen semejantes a los de una revuelta, logrando que la escritura surta el efecto de una lucha por la libertad.

También el trabajo, que fuera en la Colonia una de las armas para la esclavitud y la explotación del negro, el indio y el mestizo a través de sus instituciones

económicas, se torna de repente en una actividad orgiástica, en una celebración del placer por fuera de lo institucional, liberándolo del castigo y convirtiéndose en medio de producción de la libertad. Explotadores y explotados rompen las fronteras rígidas que los separan y se unen para los mismos propósitos:

> En la casa de las aguateras se vertía un delgado aire de suspiros y respiraciones; en la de las sirvientas, un incendio de piernas abiertas consumía la única alcoba; en la de los artesanos, las manos apuraban con destreza el surgimiento del espasmódico río; en la del escribano, ya no había roce de papeles, pero sí de seda y algodones y dedos en la tinta viscosa de la fiera. En la de labores no se oía tejer, ni bordar telas; no cosían ni remendaban mantillas, enaguas o camisas; encajes y caracoles se mantenían en las cestas mientras la mujeres, zurciendo anhelos sobre las imágenes esparcidas la noche anterior, deseaban el más antiguo de los oficios. En la de la autoridad, el mugido de las negras. En la de los joyeros, los tembleques de oro y perla se agitaban estrujados por la loca avaricia de los frutos de la carne. Donde las monjas no se leía, ni se oían explicaciones, ni se hablaba de santos o de misa… (185-186)

En ese enmascaramiento de una "verdadera" revolución en la que contribuyeron la filosofía, la ciencia y la imaginación, don Emilio creyó haber alcanzado la grandeza, y afirma: "*Si por sólo llevar un cajón a Santafé, la historia no me habrá soltado jamás*" (189). Esto era apenas el inicio de la emancipación, porque el resto iría a terminar en Santafé, cuando los baúles estuvieran en poder de Nariño y los libros reimpresos en su imprenta. Ya entendemos de qué se trataría, aunque el novelista no nos refiera estos sucesos. En San Sebastián de Honda, el conspirador Baltasar, "causante

de este desorden libertario provocado por los folletos lujuriosos repartidos en la noche, gozaba en secreto del inicio de su emancipación" (1869). En uno de los párrafos finales de la novela que pareciera esconder una especie de epílogo, el narrador hace esta digresión: "Algunos de estos personajes lograrían sus propósitos. O ninguno. Eso sería asunto del dios que estuviera con ellos –que en todo caso no era Mineima–, y motivo de otra historia de la que una naciente República sufriría las consecuencias" (191).

De esta forma, el putanismo termina siendo una nueva doctrina de inversión de la Colonia, forjada por los hombres más ilustrados; inversión de las mismas doctrinas políticas, sociales y religiosas que pregonan las utopías de liberación desde el poder de la Corona. Un putanismo que no hace brillar las ideas oficiales sino que reivindica el saber de los nativos puesto a la altura del saber de la Expedición Botánica. Dicho putanismo lee el cuerpo como dimensión de la libertad a través de la mirada y de la imaginación. Por eso la mirada de Estupiñán del Alto a la desnudez de los sabios indios herbolarios se convierte en una de las formas de "poseer" al *otro*, o mejor, siguiendo la interpretación de Lyotard entre los amores de Sócrates y Alcibíades en *Banquete*, en una "conciencia del intercambio", tal como lo plantea el filósofo francés: "Alcibíades cree a Sócrates enamorado de él, pero él desea lograr que Sócrates le diga absolutamente todo lo que sabe. Alcibíades propone un intercambio. Él concederá sus favores a Sócrates, Sócrates responderá dándole a cambio su sabiduría" (1995: 90). Este juego, este intercambio entre el Deseo y la Sabiduría se constata en los contrastes del bello cuerpo de Aseni y la mirada insidiosa de Estupiñán del Alto, quien lo indaga para "intercambiar" su deseo por la sabiduría nativa del indio herbolario. Así que

no se trata del planteamiento de un homosexualismo puramente hedónico de la búsqueda del placer por el placer, sino el desarrollo de la mutua posesión del *otro* (el español/el indio) como una posibilidad de entrega en el plano del intercambio simbólico de una posesión espiritual, desde donde se puede entender el sentido de la emancipación. El putanismo, entonces, queda planteado en la novela, como una rebelión del cuerpo por el espíritu.

7
El misterio poético

El misterio poético en la novela de Carlos Flaminio Rivera no puede entenderse desde la simple puesta en escena de un repertorio de figuras literarias, metáforas, imágenes, estructuras semánticas o puras intenciones de embellecimiento del discurso literario, sino como un mecanismo de invención que enriquece la imaginación de la fábula y, desde luego, hace emerger en un segundo plano lo estético propiamente dicho. Este mecanismo de la poesía es activado por las acciones mismas de los personajes, más que la exteriorización espacial propiamente descriptiva del retrato. Ya se ha mencionado en estos artículos la rica vida interior de Estupiñán del Alto en la posesión del mundo desde sus sueños y el onirismo poético de sus sensaciones, pues su mente es creadora de grandes imágenes y fantasías, producto también de sus excitaciones por la naturaleza y la belleza del cuerpo. Justamente el sueño en los personajes decanta la trama, despliega sugerencias en la intención narrativa y hace viva la acción. Del sueño proviene el mayor caudal de poesía en la novela. Es la ensoñación su gran aliada. Y como la escritura de *El árbol imaginado*, también se ha dicho, juega con la

invención de recursos y el uso del intertexto, este mismo aparece en la recreación de las atmósferas poéticas más sugestivas. Esto le ocurre a Antonio Nariño, quien a través de sus pesadillas nos regresa a la histórica fecha de 1781, año de revueltas comuneras en Santafe de Bogotá. Nariño sueña con el descuartizamiento de Galán, pero esta vez en la versión de su propia inconsciencia, relacionando los miembros descuartizados del héroe con sus aspiraciones de emancipación. Es un sueño anticipatorio de sus propios ideales. Pero la belleza y el poder sugerente de este sueño residen en su campo de asociaciones surrealistas. La cabeza de Galán hace una imbricación directa en el contexto narrativo con la imagen mítica del Pájaro Creador de los Mineima, el que en la leyenda se posó sobre el Nevado del Ruiz y dio forma al árbol imaginado, es por eso que la cabeza de Galán en el sueño emprende su vuelo desde la villa de Guaduas hasta las cumbres del Ruiz exclamando en su viaje "¡Muera el mal gobierno!"; de la mano de Nariño sale la mancha de sangre sobre las galeras de letras de su imprenta "tan grande como montañas, que luego se alineaban para relatar una historia aterradora sucedida en el Reino. Historia que cuando despertó no pudo recordar" (35)

También lo poético hace otras incursiones a partir de ciertos mensajes ocultos en objetos-símbolos de la emancipación que transforman los significados, lo cual exige una lectura en entrelíneas para desentrañarlos. Este recurso vuelve densos y a veces herméticos algunos pasajes, para lo cual la metáfora es puesta a funcionar con la mayor exactitud posible, con el fin también de propiciar la participación más activa del lector en el desvelamiento de dichos mensajes. Veamos este ejemplo del diario de viaje de Estupiñán del Alto:

> *Me detuve a mirar el dibujo que de esta villa de Mariquita había hecho Matiz. Metiéndome en él entendí lo que me estaba sucediendo en aquel lugar. A mediodía, mientras veía cómo se transformaba una oruga –¿cuántos engaños dejaba atrás esa forma? ¿Sus recientes alas dispersarían los viejos errores?– llegó el ayudante que había intentado robar el anillo y con el propio don Baltasar, la persona que tanto empeño había puesto para castigarlo. Al parecer lo del anillo era asunto de ayer, y hoy como si nada andaban los dos. Se acercaron a mí con la intención de que recibiera mil disculpas, intentando que yo también llegara al estado de olvido en que los dos andaban ahora. Fue en ese instante, quizá porque mi espíritu había despertado a otras cosas mientras miraba el gusano convirtiéndose en mariposa, que descubrí lo escrito en el canto interior del anillo. Aunque muy tosco, me pareció que allí decía Mutis (175).*

En un primer plano aparece la metamorfosis de la oruga en mariposa como una metáfora de la transformación de la conciencia de don Emilio Estupiñán Alto, en lo que tiene que ver con la renovación de sus ideas hacia la búsqueda de la libertad, que se transluce en esta marca semántica: "*-¿cuántos engaños dejaba atrás esa forma? ¿Sus recientes alas dispersarían los viejos errores?-*". La oruga aparece en un segundo nivel del significado en relación con el anillo. Lo que se revela a los ojos de don Emilo es la mariposa como símbolo de la libertad y, a su vez, el nombre de Mutis inscrito en el canto interior del anillo es la marca alusiva a uno de los impulsores de la emancipación. En ese salto de la oruga al anillo, el espíritu de Estupiñán del Alto "había despertado a otras cosas". Queda al descubierto, para la interpretación del lector, que este anillo con la inscripción era el mismo que lucía en la mano el criollo sedicioso y el que, luego de su muerte, fuera enfrascada en alcohol por don Emilio; anillo que había desaparecido de los dedos Mutis en contacto con laguna hierba mágica del jardín

del patio de su casa. La presencia/ausencia de este anillo cubre la fábula con un manto de misterio que logra crear intersticios de lectura. Este recurso es frecuente en la novela de Rivera, con el que se camuflan los ideales conspiradores, pues con la sospecha de los baúles "se procuraron estas malicias desde que el Supremo Consejo de Indias prohibió la entrada de ciertos libros a las colonias" (43).

Por otra parte, nos encontramos con un lenguaje enriquecido por imágenes sugestivas, bastante simbólicas, casi siempre procedentes de una concepción mítica del mundo y, como lo exige la mirada poética, fundadora de acontecimientos. Una especie de "canto y cuento es la poesía", como lo indicaba Machado, se deduce de la lectura de este pasaje:

> Los pájaros cantan y el encaje sale del árbol. Un pechiamarillo de alas y cola café chilló diferente a todos. Tres veces. Una nota alta y dos bajas: fiuuuuiiiii fhaaa fhaaa. Otros colman su pico con historias frondosas, arracimadas, hinchadas de árboles. Las nubes se asolean en el cielo casi blanco mientras una bromelia gigante, erizada como un cóndor, anida en las ramas. Cóndor verde anidando una pirueta más lenta que el árbol. Viejo vuelo vigilante. Y más allá la parsimonia de un paraíso, aún sin migraciones, atarugado de verdes… (143).

Esta poesía surge del estado de ensoñación de las mismas criaturas buscando libertad en el escenario fundador del relato, sin el uso de viejas retóricas, por lo que la narración no se siente invadida por el texto lírico, sino acompañado, justo porque el lirismo es parte de la fábula misma. Otro procedimiento es el delas láminas que separan un capítulo de otro. Estas breves estampas líricas, de inscripción textual, aluden algunas a

herbolarios e insectarios de la Real Expedición Botánica, no separadas de la historia que se cuenta, pero a su vez dándole respiración y recreando la lectura, tanto que podríamos también leer por separado las láminas, como otro texto incrustado sobre el fondo de la historia que se nos relata. Leamos una de ellas.

Aristolochia cardiflora

A su flor
la mano que hoy guía mi pincel
apenas la tocó.

El contagio de sus agitaciones
de su mirada sin nada
el apresar de sus labios
el borde del borde creciendo.

Ya no me importa el color
debo pintarla de manera que huela.

La presente novela de Carlos Flaminio Rivera –como una constante de su escritura a lo largo de todos sus libros– resulta bastante ambiciosa y lo aleja de cierta tendencia actual de la literatura del comodismo que rinde tributo a los lectores ligeros y a los medios de información comprometidos con la mala propaganda del libro y del mercado editorial, al difundir como autores a quienes rinden tributo al realismo escatológico de la propaganda de la violencia y no se de sus conjuros a través el compromiso con la obra artística. Carlos Flaminio Rivera nos demuestra con la escritura de esta novela histórica, que la literatura es un dar cuenta al oficio con el regalo del silencio.

IV
LA HISTORIA REVIVIDA DE LA GUERRA DE LOS MIL DÍAS EN *BUEN VIAJE, GENERAL* DE BENHUR SÁNCHEZ SUÁREZ

1
El historiador y su fantasma

Buen viaje, General (2010), la novela de Benhur Sánchez Suárez (Pitalito, Huila, 1946), narra la vida y las peripecias de las campañas guerrilleras del General Tulio Varón Perilla (18601901), quien con sus hazañas contribuyera a forjar la historia y la leyenda del Siglo XIX, principalmente en uno de sus periodos más cruciales estudiados por la historiografía colombiana, conocido como la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Participó el protagonista de la novela como comandante de la "Columna Ibagué", en la región del Tolima, luego de que con la Guerra de Palonegro el Partido Liberal sufriera serios desmembramientos en su estructura militar y política, hasta verse avocado a reorganizarse en guerra de guerrillas como vía estratégica para contrarrestar las fuerzas del Gobierno, representadas en el bando del Partido Conservador respaldado por la Iglesia. Varón fue el tipo de guerrillero latinoamericano símbolo de las luchas locales, de raigambre campesina, entregado y convencido de sus ideales comprometidos con la libertad de su pueblo, frente a los Estados poderosos de élites sustentadas por las doctrinas católicas.

Se trata de una novela bastante documentada en los archivos oficiales y por eso el diseño respetuoso del rigor cronológico en la presentación de la historia, pero ya en la configuración de la trama, apela al procedimiento vanguardista del *collage*, mediante el cual se toman documentos de los archivos, sobre todo los procedentes de las formas de legitimación de un Estado como Leyes, Decretos, Discursos y Cartas oficiales, entre otros; así mismo, noticias, reseñas y otras expresiones del periodismo escrito de los convulsos momentos actuales, para invitarnos, de una manera disimulada, a hacer una lectura del pasado en función del presente. El uso inteligente de este recurso es el que permite, mediante el pegado de un documento de la época de los Mil Días al lado de una noticia de periódico que registra hechos violentos del presente en el mismo lugar donde se mueve el personaje de la ficción, evaluar la historia como un acumulado de acontecimientos que se prolongan en la praxis humana en sus momentos más violentos. Para hacer más verosímil este recurso textual, los diferentes planos narrativos se alternan y desarrollan consecutivamente en los diez capítulos, donde resuena el plano fantasmagórico del "Fantasma-General" Tulio Varón, invocado por el narrador revestido de médium, en un pacto establecido en un ritual de meditación, el cual reconstruye la vida del General. Mediante este ritual el narrador entera al difunto Varón sobre el destino final de su columna guerrillera, poniendo fin al relato. Fantasma y narrador se desvinculan con la expresión que tiene la fórmula de la despedida: Buen viaje General; así, el difunto Tulio Varón deja de ser un "alma en pena" para desencarnar o liberarse del plano terrenal y ascender a los estratos superiores de la autoconciencia. De esta forma, la novela histórica se vale de los temas de la literatura esotérica para crearle extrañamiento al relato. Se trata de una novela que desafía las interpretaciones

en la lectura, con un movimiento de ida y vuelta en el diálogo espaciotemporal del pacto entre los vivos y los difuntos, con múltiples sugerencias.

Se tiene, entonces, que *Buen viaje, General* asume la tercera persona en la voz de un narrador-investigador insertado en los primeros planos narrativos de los diez capítulos que estructuran el libro, quien no sólo se encarga de alternar la secuencia de los demás planos, sino que hace posible la entrada a las otras voces y discursos filtrados a través de su conciencia; entre sus papeles también está el de hacer continuas digresiones sobre la Historia e informarnos acerca del proceso de investigación realizado a partir de los documentos que reconstruyen la vida del protagonista de la novela que estamos leyendo (y que supuestamente no se ha escrito). Este declarativo recurso de autoreferencialidad del narrador sobre la historia misma que investiga y nos promete contar, deja entrever en el interior de la escritura a un autor implicado. En este punto, el historiador resulta problemático en el sentido de intentar desplazarnos la ficción para dar paso al discurso historiográfico. Pero lo que no sabe al fin de cuentas, como lo piensa Jacques le Goff en su libro *Pensar la historia* (1995), es que la historia es verdaderamente el reino de lo inexacto, la historia quiere ser objetiva y no puede serlo, quiere hacer revivir y sólo puede reconstruir (25). Pese a lo anterior, el reto de Benhur en su novela se opone a todos estos supuestos metodológicos que el historiador pone a prueba para pensar, incluso, que es imposible revivir la historia. Pero Benhur nos hace entender que la historia antes de pretender reconstruir un hecho o un personaje del pasado, también logra revivirlo cuando se pone a prueba el artefacto narrativo de la novela. Por eso, aunque el narrador trate de convencernos de estar reconstruyendo la vida de Tulio Varón y el periodo de

la Guerra de los Mil Días en el Tolima, lo cual hace con abundante bibliografía consultada y fechas precisas, por otro lado nos crea la ilusión de estar "reviviendo" en términos metafóricos, al personaje histórico. Revivirlo, eso sí, no como verdad, sino mediante la verosimilitud. Sólo en ese sentido figurativo de la Historia, es que el Historiador resulta atrapado como personaje de ficción en las páginas de *Buen viaje, General*.

El recurso que le permite al narrador-investigador "revivir" a su protagonista Tulio Varón y los sucesos que protagonizó como caudillo militar en la guerra irregular de los Mil Días, es tomado del esoterismo, específicamente el denominado ritual de meditación. Dicha ceremonia tiene lugar en una población del departamento del Tolima, 107 años después del magnicidio de líder guerrillero, donde transcurrieran sus andanzas macheteras y actuaran sus cuadrillas de la "Columna Ibagué". La invocación ocurre en la finca "La Jacaranda"; el ritual es dirigido por Gloria Stella, quien es dueña del conocimiento esotérico entre un pequeño grupo de amigos en el retiro de unas vacaciones de fin de año. Tulio Varón empieza a hacerse "presente" al narrador a través de los lejanos sonidos de los cascos de su caballo, el olor a jazmines y emanaciones de sangre y pólvora; finalmente se le aparece con su propia sombra, diciéndole: "—Soy el General Tulio Varón –se presentó–. Soy Comandante de la Columna Ibagué y hago parte de los ejércitos revolucionarios liberales del Tolima. Quiero saber si mis hombres triunfaron en Ibagué y qué tanto se logró después con la victoria" (92). El énfasis puesto por el fantasma en sus expresiones afirmativas "soy comandante…", "hago parte de…", inmediatamente crean la ilusión de que no está muerto y nos habla en el presente, pero en forma paralela también nos remite a la imagen de ese presente como suspensión del tiempo del

individuo de la historia al ser afectado por la muerte, con lo que queda entendida la extinción de Tulio Varón a partir del 21 de septiembre de 1901. Sin embargo, en el mundo ultraterreno planteado en la ficción, el personaje difunto no ha perdido la capacidad de rememorar y reconstruirnos su vida en su propio contexto histórico; no obstante, perdida la comunicación con el mundo de los vivos, necesita de alguien que continúe el relato de lo que a partir de su muerte pudo haber ocurrido con su proyecto guerrillero. Esa es la razón por la cual no se ha desprendido de este mundo y su alma sigue en pena por los llanos del Tolima, donde en vida combatiera con ardor. Por eso, cuando la voz de Tulio Varón recobra en la novela su plano narrativo de fantasma, lo hace siempre en referencia al presente metafísico del momento de su muerte, como si el tiempo se hubiera detenido ahí; de ese 21 de septiembre de 1901 hacia atrás puede dar cuenta el relato de su propia vida, porque hacia delante de la historia se supone cerrado el telón para los difuntos; es cuando dice: "Hablo de esta guerra que emprendimos en octubre de 1899, hace dos años, y se prolongó conmigo hasta septiembre de 1901. Hasta esa fecha tengo recuerdos. No sé cuántos días más, meses o años, haya durado la contienda. No lo sé. Eso es, precisamente, lo que quiero saber" (26). Fijémonos en el sentido del mensaje entrepuestos en esa cita, como una de las claves principales que determinan la configuración del tiempo histórico-biográfico de la novela. Justamente, la guerra referida por el fantasma de Tulio Varón, entre 1899 y1901 corresponde a la Guerra de los Mil Días. Pero él le está hablando al narrador en el presente de 1901, que "hace dos años", en 1899, comenzó la guerra, lo que quiere decir que después de 1901 el tiempo histórico no existe para el fantasma. Otra clave de especial relevancia que complementa lo anterior, ocurre cuando le grita al narrador "—¡Por favor, necesito que me ayude!" (16).

La ayuda consiste en delegar al narrador-investigador para que reconstruya de la manera más exacta su vida hasta conectarla con los pormenores por los que pudor haber pasado su columna guerrillera años después de su muerte, si se cumplieron los sueños y, en general, sobre la incidencia de sus luchas sobre los proyectos de cambio del país. Ahora, en el plano narrativo del "yo" fantasma de Varón, él mismo nos ha narrado sus hazañas, pero lo que se ha propuesto con ello es limpiar sus culpas, justificar al Partido Liberal de los hechos atroces y verse a sí mismo como un hombre nacido para la guerra.

El pacto entre fantasma y narrador-investigador es mutuo: el fantasma no lo abandona hasta que no reconstruya su biografía de la manera más verídica posible y le cuente de lo ocurrido con su columna guerrillera y los cabecillas de las escuadras y principales comandantes, de lo cual no ha podido enterarse, desconociendo que está muerto; por su parte, el narrador se propone cumplirlo y, una vez concluida la investigación y enterado el fantasma sobre el destino posterior de su lucha, se retira en paz al "otro mundo". En este punto se le impone al narrador-investigador entrar en una crisis pasajera, alegórica de la escritura como un trance o forma de desprenderse de un fantasma interior. Pero antes, el fantasma le ha impuesto revivirlo en la palabra, reencarnarlo en ella para él poder salir de este mundo, con la condición de que la historia que cuente sobre el periplo de su vida guerrillera en la Guerra de los Mil Días, debe ajustarse rigurosamente a la veracidad de los hechos. El investigador se propone "ser sincero, claro, directo y obediente" (261). Antes ha dicho: "Lo único que tengo claro es que voy a escribir algo que puede ser una biografía o un libro de historia" (260). El investigador duda de sus propósitos y Camilo,

su asesor que conoce las fuentes históricas, interviene haciéndole decir: "El [Camilo] me explicó por qué la literatura es la única capaz de hacer visible la realidad por encima de los informes e historias oficiales. Pero tú eres un científico social, no eres un escritor de ficción, me dijo, cuando escribes no eres capaz de inventar lo que le falta a la historia" (216). Así, la voz del narrador-investigador puesta en el plano del inicio de cada capítulo, hace toda una digresión acerca de la historia, su escritura y su soterrada inclinación a ficcionalizarla. Al final ¿qué leemos en *Buen viaje, General*, una biografía bien documentada, un libro de historia?, ¿por qué tantas fechas exactas y reescrituras tomadas de libros documentados sobre la vida del combatiente Tulio Varón y la Guerra de los Mil Días?, ¿por qué el investigador reclama obediencia a la historia y, además, quiere ser claro y sincero?, ¿por qué su escritorio al momento de escribir está lleno de tantos libros que hacen parte de las bibliografías de las bibliotecas?, ¿por qué no quiere hacer sentir traicionado a su Fantasma tergiversando la historia y más bien habla de un compromiso ya adquirido?

Finalmente, el acuerdo adquirido por el narrador-investigador con el Fantasma, es escribir la historia con el máximo respeto por los documentos, incluso acompañado de un mapa, pues es la única opción que tiene de liberarse de su fantasma. La novela, entonces, cierra con el final que sigue, a manera de resumen de la historia del presente que le interesa saber a su Fantasma, con esta despedida:

> Te dolerá saber que tantos odios, masacres y heroísmos, donde tu partido perdió todo menos el honor, sirvieron de poco, casi nada. Aún no se han cerrado las heridas y no puedo asegurarte hasta cuándo seguirá corriendo

> la sangre en medio de esta herencia ciega de odio, indiferencia e ignorancia general. ¡Cuánto desperdicio! El legado de esos guerreros, de los que hiciste parte principal, la asumieron dirigentes y grupos de corruptos, sanguinarios, ambiciosos y egoístas, anhelantes de poder. Ellos sí han perdido hasta el honor.
>
> Así es nuestra historia, General. Así es tu historia, General Tulio Varón. Ahora ya puedes borrar tu psiquismo de la faz de la tierra, para que nadie ose detenerte, cuando ya, limpio de remordimientos, debas alzar el vuelo hacia tus otros estadios de conciencia. Por mi parte, ahora te puedo informar que ya no eres mi Fantasma. Lo cual significa, General, que somos libres los dos, ¿no te parece? Si lo deseas, puedes montarte en su Sombra e irte para Doima. O para donde te indiquen los arcanos mayores, que vigilan el momento de tu desprendimiento.
>
> Ahora ya puedes regresar a tu mundo cuando quieras. Buen viaje, General (323).

Este es el fracasado final del héroe de la literatura moderna, vencido por el monstruo en la puerta del Castillo, quien no sólo se confunde con las luchas infructuosas de Colombia en la segunda mitad del siglo XIX, buena parte del XX y lo que va corrido del XXI, sino con el propio final del General Tulio Varón. Su magnicidio ocurrió el 21 de septiembre de 1901, encontrándose en estado de alcoholismo, a causa de un tiro de fusil Gras que le atravesó el pecho, disparado por un francotirador cuando se disponía tomarse la ciudad de Ibagué. En versión recogida por Eduardo Jaramillo Castillo, cuando cayó muerto, un indígena jorobado, el "Chosca" lo remató descargándole un machetazo sobre la frente y, finalmente, "hombres en gavilla chuzaron, patearon, acuchillaron y machetearon su cuerpo, le

quitaron la ropa, le saquearon los bolsillos y finalmente lo castraron" (1986: 92).

2
El viaje interior y la historia contada desde "El más allá"

Tulio Varón como personaje histórico de la Guerra de los Mil Días, luego de su muerte, inmediatamente pasó a ser parte del folclore local. Se cuenta aún que su "alma en pena" vaga sobre su mula *Sombra* por los alrededores del lugar donde murió, todavía aferrado a este mundo sin poder alcanzar su viaje definitivo. Para la doctrina espiritista, los fantasmas o "entidades desencarnadas", vagan a causa de asuntos o dudas que no alcanzaron a resolver cuando vivían. Todavía se hallan fustigados por estados de conciencia terrenales como no aceptar su propia muerte, se sienten ligados afectivamente a sus seres más queridos o presienten perdida toda esperanza. Tal parece que sus sentimientos, temores y esperanzas siguen "vivos", por tanto necesitan de un médium que los ayude lograr la liberación definitiva a partir de un cambio de actitud. Para Rossana, "una vez el fantasma ha comprendido, espontáneamente sucede aquello largamente ignorado o no esperado por él, sabe que puede sentirse libre y continuar su camino de evolución en niveles superiores de conciencia y puede seguir su camino en paz creciendo existencialmente hacia otros planos, bien en una forma encarnada o bien en una forma espiritual" (2001).

Es así que el título de la novela en la fórmula de la despedida *Buen viaje, General* apunta a confirmar esa hipótesis de la doctrina espiritista. El Fantasma de Tulio Varón o el "Fantasma-General" como suele llamarlo el

narrador, en la ficción aparece atrapado en el limbo de las "almas en pena", donde el narrador-investigador se reviste de médium, pues es el encargado de firmar el pacto con el Fantasma de ir a los archivos a reconstruir su biografía con el trasfondo de las batallas de su tiempo a condición de dejarlo libre, a la vez que el alma puede volar con libertad "al otro mundo", ahora purgadas sus penas con el exorcismo del relato de su propia vida, reconociendo las faltas cometidas en sus andanzas guerrilleras y justificando la atrocidad de sus actos sobre quienes fueron las víctimas. En este trance narrativo, parece que se abriera un intersticio secreto para el pacto entre la Historia y la literatura esotérica. Entre el plano 4 y 5 de la narración, correspondientes en su orden a las increpaciones del narrador-investigador-médium al Fantasma y la propia voz de Tulio Varón desde su espacio de ultramundo, se establece una relación entre el mundo de los vivos y el de los difuntos a través del diálogo: El médium lo informa sobre lo ocurrido antes y después de su muerte, enterándolo de la suerte de sus luchas, mientras el Fantasma le cuenta el lado más íntimo de su propia vida también con la intención de "corregir" sus actos y expiar sus culpas. Ese encuentro entre el tiempo histórico y el tiempo mítico, es el que mejor hace funcionar la novela en su calidad de artefacto literario, cuyos efectos conllevan a varias reflexiones que van a congregarse en la perspectiva del narrador, como cuando hace reflexiones sobre la Historia y el devenir de los hechos en el presente. Así es como Tulio Varón logra salirse de los documentos y ponerse en diálogo con el presente en la realidad colombiana a través de un segundo cuerpo: el de un fantasma con todas las connotaciones del término.

En esa lucha de un adentro/afuera, el Fantasma de Tulio Varón le va contando al narrador, capítulo tras

capítulo, los aspectos más íntimos de su vida, su deseo de ver a su esposa y sus hijos, el sentido de su lucha, la felicidad de hacer derramar sangre en el combate, el uso del machete, su catolicismo, el odio al clero, las persecuciones políticas y las batallas libradas junto sus compañeros de columna. Sus confesiones son directas, a veces espeluznantes, pero sinceras:

> Nací para la guerra. No tengo otra ambición que vivir el fragor de los combates ni me hierve la sangre en situaciones distintas al destello de las armas y a la búsqueda de la victoria. Siento una inclinación natural a la confrontación, como un juego donde sólo me importa ver al enemigo derrotado, tendido en el campo de batalla. Me acerco al éxtasis cuando silban los machetes en el aire y el tronar de los cascos hace retumbar la tierra. Tal vez mis ojos lo demuestren, como le acontece a mi compañero Vidal Acosta, a quien sólo se le iluminan cuando ve el machete ensangrentado y los aullidos ensordecen sus oídos. Entonces una espuma blanquecina se escurre por su boca y su cuerpo se estremece como si padeciera un ataque de epilepsia. Debe ser por la emoción, la misma que siento yo cuando estamos en lo más encarnizado del combate (23-24).

Así los combatientes de la Guerra de los Mil Días vivieron el fragor de las batallas. Pero en lo que corresponde al Fantasma de Tulio Varón en la novela, nos está contando vivencias en un supuesto presente de la autoconciencia que puede ubicarse en el momento final que antecedió a su muerte. Por eso en las expresiones "no tengo otra ambición…", "me acerco al éxtasis…" o "…siento yo cuando…", nos ubican en situaciones o emociones que se están atestiguando en el ahora de la narración, por quien las está experimentando o las ha vivido. Este Fantasma tiene la facultad de una "memoria viva",

intacta hasta esa fecha de su muerte, pero en adelante no tiene expectativas, así que una vez relatada su vida, queda listo para el viaje definitivo a través de su médium, quien no sólo ha reescrito su biografía en la novela, sino que logró informarlo del destino de su columna guerrillera, aunque este proyecto terminara en fracaso, como tantos proyectos de lucha armada en Colombia. Sigamos oyendo la voz del Fantasma, enterándonos de sus estrategias de lucha:

> En la guerrilla hay que atacar por sorpresa y huir después dejando atrás desconcierto y muerte. Hay que infundir terror para derrotar al enemigo. Es una táctica infalible. Por mi parte, ya he sembrado el pánico con mis acciones y estoy orgulloso de haberlo conseguido (…) En los pueblos les temen a mis compañeros y escuchan mi nombre con espanto. No es mi culpa, es culpa de la guerra. Por eso el pánico hace parte de mis estrategias. Tengo claro que el objetivo es vencer al enemigo (96)

> La alegría es fugaz, como el relámpago. Es en el fragor de la lucha cuando mi espíritu se exalta y experimento una fortaleza distinta que me produce esa extraña felicidad. Es un estado que no puedo explicarme, una embriaguez para la cual no tengo palabras todavía. Pero, claro, es un goce permanente. Qué más quisiera.

> En el inicio de su combate y su final, en esa curva que asciende y luego baja vertiginosamente, es cuando la alegría llega a lo más alto en mi corazón y alcanzo esos momentos de felicidad (…) Son momentos en que las mujeres me abrazan, mis combatientes se aprietan jubilosos al mi alrededor, me aclaman y lanzan vivas al partido y abajos al gobierno (198, 199).

En esos pasajes, se nos revela la crueldad del caudillo guerrillero tras el "goce" de sus actos sangrientos,

mostrándonos la paradoja íntima que lo impulsa al combate, la "alegría" de realizar estos actos, porque sabe que ellos mismos serán superados con la victoria: "Nací con la necesidad de luchar contra la injusticia y en busca de la libertad" (24). Cree que alcanzado ese proyecto, quedan justificados los actos más execrables de una guerra. De ahí la necesidad de ser informado por su médium sobre el destino de los hombres de su "Columna Ibagué". Pero, curiosamente, el Fantasma no tiene conciencia de ser un fantasma y cuando habla cree estarlo haciendo desde el mundo de los vivos. Valga este juego de palabras: para él, él no ha muerto, sigue batallando, pero nosotros desde este lado sí sabemos que fue asesinado en la Guerra de los Mil Días. Esa guerra no ha pasado, nos da entender cuando afirma: "No le tengo miedo a nada". Entonces nos hace oír sus gritos de batalla para que lo sintamos vivo, dando órdenes a sus soldados: "¡Muchachos, a la carga!", "¡A la trinchera!", "Al degüello!", "No hay nadie en estos territorios que no sepa que cuando doy esa orden es para que mis hombres pasen a machete y a cuchillo a todo combatiente que se atraviese en nuestra ruta" (295). Aquí entra a jugar un papel importante el sectarismo, dogma de los partidos en pugna por el poder, el liberal y el conservador, simbolizados en los colores rojo y azul; símbolos crueles que empujaron las conciencias políticas y religiosas del campesinado colombiano a las guerras del siglo XIX y aún en el siglo XX, donde liberales y conservadores, aferrados a sus ideas representadas en los dos colores opuestos, desataron la noche más negra de la violencia en Colombia de los años cincuentas y sesentas. Para el Fantasma de Tulio Varón, el rojo es el la insignia de las luchas de su partido:

> Si en el día vamos por la llanura, entonces el rojo es nuestra insignia, ya en el sombrero, ya en el cuello o en la bandera que sacude el viento. Nuestros gritos respaldan

> el ondular de los pendones, que ponen resplandores rojos en los rostros de nuestros combatientes. No escondemos nuestra insignia roja. Por eso va con nosotros como un mensaje de esperanza y al mismo tiempo de victoria.
>
> Así como el rojo va en mi pañuelo, también va la muerte en el anca de mi caballo. Una sombra encima de mi *Sombra* (297).

El punto culminante de las aspiraciones revolucionarias de Tulio Varón fue tomarse por las armas la ciudad de Ibagué, pretendiendo derrotar a las fuerzas conservadoras en el poder, pero este proyecto de lucha se vio frustrado por su avanzado "heroísmo etílico".

Como el guerrillero, aún en las guerras actuales de Colombia, se hace proscrito de la sociedad para tomar las armas contra las instituciones, su ausencia del engranaje social sigue siendo incompleta, pues humanamente continúa aferrado a ella a través de la institución familiar; es por lo que la frustrada toma de la ciudad por parte de Varón, también se ve justificada por ese ideal de recuperar sus más cercanos afectos: los de su esposa y sus hijos, por lo cual tendrá que enfrentarse a sangre y fuego: "Debo tomarme a Ibagué para poder ver a mis hijos y abrazar a La Negra. Quiero tenerlos cerca como antes. Otra fórmula de encuentro no es posible porque no existe el riesgo de un armisticio o de una tregua que me permita una visita menos trágica. Sólo será entrando a sangre y fuego como cumpla mi deseo" (271). Es cuando la lucha armada se le convierte en una situación personal que ya no obedece a un compromiso ideológico ni de reivindicación de una sociedad víctima de las equivocaciones políticas y de las ambiciones materiales de un partido en el poder, pues ahora el apego a su familia se hace más fuerte:

> Y hablo del afecto por mi familia, del amor por mis hijos, que en los momentos de quietud son los que me tienen firme y no dejan que mi espíritu se derrumbe en los abismos de la desesperación y del desencanto. Me duele que la guerra no me haya dado tiempo para conocer a José Oliverio, que nació en pleno desarrollo de la confrontación armada. O para estar con Carlos, a quien dejé siendo apenas un niño de tres años cuando me pronuncié en el hato de Doima. Necesito estar con ellos, es la verdad, así sea sólo unos momentos.
>
> Por eso ansío con toda mi alma tomarme a Ibagué (…) Ellos son en realidad los que pagan los resultados de nuestra presencia en los campos de batalla (273, 274)

De otra manera afirma: "Mi única certeza es que debo luchar por ellos sin descanso. Ese es mi pensamiento, esa mi consigna" (200). Estas convicciones son las que el Fantasma comunica a su interlocutor-narrador como forma de expiación.

En lo concierne al plano 4 de la historia, el narrador mismo, como personaje, hace el papel de médium del Fantasma para propiciarle el adiós final, hilando el diálogo con su interlocutor a través de expresiones como "¿si ves?", "¿lo recuerdas"?, "¿Cómo? Sí, señor". Pero como el narrador-investigador está situado ontológicamente en el plano de la historia o en el mundo de los vivos, necesariamente realiza digresiones espaciotemporales para separar, precisamente, la frontera de la historia entre los vivos y los difuntos. De esta manera transporta al Fantasma a la realidad actual de la ciudad que quiso tomarse por las armas. Justamente en eso consiste el pacto que aquí se cumple:

> Tu pueblo, como te decía, General, ya no existe. De ese bucólico paisaje, llamado por el sabio alemán Alexander

> Von Humboldt "*humilde, apacible y musgoso lugar*", sólo quedan los rezagos, escondidos en las páginas de algún libro. Ya no es el mismo, por su puesto. O al menos no es lo que tú cabalgas ahora, ciento siete años después, como si el tiempo se hubiera detenido y no fuera más que tu presente. No existe. Estamos los dos, así no lo entiendas, en el mismo sitio aunque en distinto tiempo. Así que ubícate, General (299.

Esta cita es definitiva para entender la estructura circular del espacio y el tiempo en la novela, a partir de las dos conciencias –la del narrador y la del Fantasma – que perciben de manera diferente esas dos substancias de la realidad. Mientras el Fantasma está ubicado en los finales de la Guerra de los Mil Días (21 de septiembre de 1901), el narrador lo está 107 años después (en el año 2008). Sin embargo, las voces aluden a dos presentes distintos: en contravía uno pasado para el narrador y uno futuro para el Fantasma, los cuales se recuperan a través del dialogo. En este punto, el tiempo de la historia que nos cuenta, desde el difunto Tulio Varón, es la de una historia fantasma del presente, donde sólo ha quedado como testigo el escenario físico, pero transformado por el tiempo del calendario. Este conflicto de diálogos entre el tiempo vivo del presente y el tiempo pasado como Fantasma de la historia, la novela, a través de sus artificios, hace surgir en los planos 4 y 5, el diálogo entre los vivos y los difuntos para confrontar los hechos en sus continuidades y discontinuidades. Sabido es aquí que los difuntos, en la imagen del Fantasma, parecen no haber perdido la conciencia histórica de interrogar al presente, para saber éste qué ha hecho con la herencia que los muertos nos dejaron, si la echamos a perder o si transformamos con su legado –o empeoramos– los destinos del presente; de ahí la importancia de la memoria como nexo de permanencia entre los vivos

y los difuntos. A propósito, dentro de esos conflictos, es que Peter Elmore en su aludido libro *La fábrica de la memoria*, se refiere a uno de los compromisos de la Novela Histórica Latinoamericana:

> Significativamente, la muerte de los sujetos y la caducidad de las generaciones se remiten al futuro de sus sociedades, no al tiempo metafísico de la eternidad; esa elección obedece a una lógica en la cual la trascendencia pierde su sentido religioso, sagrado, para desplazarse al orden secular y político. En efecto, cuando la historia se transforma en el teatro de la existencia, la organización misma de la sociedad se convierte en marco y fundamento del drama humano. De ahí que las ficciones históricas discurran en periodos de transición y crisis, en aquellos puntos donde se juegan los destinos colectivos (1997: 399).

Es así como en *Buen viaje, General* el pasado hace alianzas con el futuro, en el entendido de que aquél no está quieto, se mueve a través de la memoria y, sobre todo, en el caso de la entreconciencia del narrador y el Fantasma en la novela, el acuerdo es el de revisitarse continuamente. Volviendo a Elmore, "la muerte no se presenta, entonces, como un puente hacia una realidad superior, sino como el término que define la praxis humana" (16). En este sentido, la memoria se vuelve circular en esa praxis humana, cuando el narrador le dice a su Fantasma: "Permaneces en la memoria de los vivos tanto como tú te mantienes en ese espacio que te ha correspondido habitar por no se sabe cuánto tiempo, empecinado en representar la eterna película de la guerra" (31). No obstante, para muchos pueblos latinoamericanos, como en el caso de Colombia, las guerras han sido –y continúan siendo– batallas perdidas: "Baño inútil de sangre, General, aún no se ha logrado el bien por el que luchaste con denuedo tantos

años. Bandada de fantasmas que te siguen por los llanos del Tolima, ahí donde dejaron sus cuerpos sin saber aún por qué peleaban" (33).

Entre tanto, el estamento religioso, a través de su poder concentrado en el clero, se vinculó en el orden de las ideas a las pugnas políticas entre los partidos liberal y conservador, en respaldo de este último y en franco ataque a los seguidores del liberalismo. Esa manera de revestir la política con un aura sagrada, sirvió al partido conservador, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como arma política para atacar al partido liberal por estar un tanto alejado de los radicalismos de la Iglesia. En forma muy panorámica, durante esta época se instauran en la sociedad varias instituciones y poderes de la Iglesia Católica a través del partido conservador, que funda una actitud de malicia y rencor frente al partido liberal. Así, el Syllabus, expedido por Pío IX en 1864, declaró la oposición a las ideas liberales y fue instituido por la Constitución de Rionegro. Según Gloria Mercedes Arango de Restrepo y Carlos Arboleda, "el Sillabus constituía la síntesis de las posiciones teológico-políticas sostenidas por la Iglesia católica contra las ideas liberales y modernas sobre el Estado que se había desarrollado durante el siglo XIX. Eran principios políticos irreconciliables" (2005: 107). Por su parte, para Brenda Escobar Guzmán, "La época del Olimpo Radical mostró el inicio de la intransigencia bilateral de los grupos en conflicto, pues a las reformas liberales se opusieron conservadores y católicos, y a la posición de la Iglesia se enfrentaron los liberales, no con las armas del diálogo, sino con las de la lucha, la confrontación, la destrucción y la descalificación" (2005: 490). Esto conllevó a que en toda América Latina se difundiera la idea de que "el liberalismo es pecado" (*dictum*). Las punas llegaron a tal extremo, que en 1905

el obispo Ezequiel Moreno, citado por Marco Palacio en su libro *Entre la legitimidad y la violencia Colombia 1875-1994)*, se llegó a afirmar que el liberalismo es pecado y ruina de los pueblos y naciones (2007: 111). A estas ideas se opusieron las consignas del liberal Uribe Uribe en 1912, con el folleto titulado *De cómo el liberalismo político colombiano no es pecado*.

Dentro del anterior contexto, el Fantasma de Tulio Varón asume una posición bastante crítica frente a la marginalidad en que lo ha colocado el conservatismo y el desprestigio de su partido con relación a la fe católica. Entonces corrige actos de sacrilegio y se va lanza en ristre contra el partido opositor:

Hay que acabar con ese engendro demoníaco del liberalismo, pregonan los ensotanados, dichosos y triunfantes. Según ellos, matar liberales es el camino seguro para llegar al cielo y así lo difunden en los púlpitos. Bajo su orientación, las gentes han terminado por creer que ser conservador y ser católico es la misma cosa.

En mi caso, por ejemplo, reconozco que me sobrepasé con el cura Manuel Garcés, párroco de Alpujarra, cuando en la localidad de Prado le quité su ruana y se la entregué a uno de mis hombres. También consentí que algunos de mis combatientes cogieran los escapularios de los vencidos para colocarlos en las mulas o en sus sombreros porque querían con ellos protegerse de las balas (131)

Todos estos punto de vista asumido por la voz del fantasma, permiten a la novela desplazar provisionalmente las intenciones del narrador, a favor de que sea el mismo Tulio Varón quien nos cuente

algunos episodios de su propia vida. De esta forma, el narrador se da una pausa para introducir el discurso del protagonista, quien simula hacer parte de los vivos. Gracias a este simulacro, la novela alcanza una atmósfera de verosimilitud, gracias a la cual logra trasmitirnos la idea de un mundo "real" asumido por el diálogo entre los vivos y los difuntos, aunque estos últimos dejaron de creer en las luchas de los mortales. La novela se cierra, justamente, al clausurarse el pacto con la escritura de la novela misma. Tulio Varón, ahora pasa del mundo de los muertos al de los personajes ocultos en las historias nacionales redimidos por la escritura.

3
La novela en sus planos narrativos

Si algo habría que cuestionarle a la novela de Benhur Sánchez Suárez, es su desmedido abuso de la cronología y la demora en el ritmo del primer plano en la omnisciencia de la tercera persona. Las fechas entrepuestas en este plano, "para no perder el hilo", vuelven acartonado el discurso impidiendo la fluidez del diálogo del narrador-médium con el Fantasma, restándole naturalidad literaria a la comunicación, que se supone más directa y espontánea entre los interlocutores. Por otra parte, la cronología rompe el efecto de ilusión del diálogo fantasmagórico, a veces pesada en la fidelidad de la transcripción de la información documentada, ahogando la fluidez del relato. Con relación al primer plano puesto al inicio cada capítulo, pudo lograrse con más rapidez, pues los pormenores del ritual que allí se refieren y se entrelazan capítulo tras capítulo, unas veces demoran la lectura por la tendencia a inventariar detalles innecesarios o consabidos, y otras veces la escritura tiende al descuido

en la construcción de algunas frases. Además, este plano narrativo cumple la función principal de conectar el mundo de los vivos con el mundo de los muertos y a su vez dar apertura a las demás voces del relato.

Pero estos vacíos pronto se compensan en la arquitectura global de la obra, lo cual permite incluso –con el recuso del *collage*– formarnos una visión interna de la representación de la ficción histórica en el espacio de las páginas. Incluso, esa manera de concebir la narración en cinco planos, dispuestos intencionalmente para ser ordenados por el lector en su nivel significativo, lo que hacen es crear, al mezclarse, una crítica severa a la realidad del presente y una forma bastante propia de hacer paralelos entre el pasado y el presente. Se hace necesario en este punto presentarlos, porque de dicha organización derivan sus posibilidades de lectura: El primero sirve como bisagra de entrada a las demás voces, anticipando acciones, pero centrado en el contexto espaciotemporal del ritual de meditación y la forma de ser convocado y dirigido por Gloria Stella; en el segundo aparece un periodista-investigador, Camilo, quien brinda la información y las fuentes al narrador para reconstruir la historia que nos está contando, interviniéndolo para que su relato se ajuste fielmente a lo hechos; el tercero es relativo a los documentos oficiales como decretos, leyes, cartas, discursos presidenciales y recortes de noticias de periódicos, proporcionados por el periodista como dueño de las fuentes; el cuarto corresponde a la voz del Fantasma en primera persona; y el quinto al narrador dirigiéndose a su Fantasma. Los diez capítulos no se salen de dicho orden de ensamblaje. Este procedimiento obedece a una técnica de *collage* mediante el cual el narrador ensambla diversas piezas de distinta índole, correspondientes a tiempos históricos diferentes, pero imbricados por un

punto de vista que logra relacionarlos para al momento de la lectura crearnos la ilusión –y con la ilusión una crítica soterrada– de estar testificando que las guerras en Colombia han sido las mismas y es tan presente la cruenta toma de la Rusia por la columna de Tulio Varón el 31 de agosto de 1901, como pasada es la Masacre de Mapiripán perpetrada por Carlos Castaño entre el 15 y el 20 de julio de 1997.

Buen viaje, general, con el uso de la intertextualidad, crea un juego de correspondencias tan bien utilizadas técnicamente, que en algunos casos el autor, con el sólo hecho de sacar los textos de los archivos e intercalarlos en la ficción, les está otorgando otros sentidos a la Historia y haciendo que el archivo documentado se ficcionalice; esa doble mirada de la historia por la vía simultánea de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás, resulta bastante atractiva. Para no citar a la letra un ejemplo, digamos que el Decreto Número 333 de 1899 (28 de julio), declara el orden público en dos departamentos de Colombia, dado que en la vecina República de Venezuela estalló la Guerra Civil y se teme que algunos agitadores de Colombia en ese país lleguen aquí a perturbar el orden; seguido a este Decreto, se transcribe una noticia titulada "Capturados cabecillas de la cuadrilla Tulio Varón de las FARC. (SNE. Bogotá, 23 de agosto, 2008)". La noticia se refiere a la captura en el Tolima de dos cabecillas de las FARC, quienes realizaban extorsiones en Ibagué y otras poblaciones, además de planear y ejecutar secuestros; además, dice la noticia que se halló a los sediciosos armas de fuego y proyectiles de guerra. Pues bien, vistos esos dos referentes textuales –el Decreto y la noticia– ambos registran hechos similares; si el Decreto se refiere a unos posibles "agitadores" del orden público en 1899, la noticia del año 2008 habla de "cabecillas" que acaban de perpetrar crímenes. O sea,

lo que se presume del pasado tiene fuertes vínculos con el presente. Además, a través de la denominada en la actualidad "Cuadrilla Tulio Varón", el personaje está siendo devuelto al presente por los grupos que hoy actúan en Colombia al margen de la Ley, protagonizando los mismos hechos de sangre en el mismo territorio de las batallas del legendario Tulio Varón. Lo que hacen los protagonistas de la violencia de hoy es resucitar o revivir a sus ídolos del pasado y ponerlos a actuar, con nuevos protagonistas, en una nueva lucha, por las mismas causas y parecidos intereses. Esta forma de construir los planos narrativos con textos "robados", desafían al lector a realizar múltiples interpretaciones críticas, creativas, conscientes, no sólo de la historia como un conflicto humano, sino también en una serie de encrucijadas insalvables, remitidas siempre desde un pasado, donde nos sabemos fragmentados en el presente y un tanto perplejos; también quiera decirnos que los discursos del pasado no están muertos, pues a cualquier momento "despiertan" para ponerse en diálogo con los del presente, tocarse, permearse, completarse o estrecharse en sus bordes sin ninguna vergüenza. Veamos:

> CARTA DEL GENERAL RAMÓN CHAVEZ A SU ESPOSA
> "Cárcel de Miraflores, noviembre 23 de 1902 "Sra. Dña. Ascensión G. de Chaves – Ibagué.
> "Querida esposa mía:
> "Va para ti y mis queridas hijas mi último abrazo de despedida, pues son las 4 p.m. y me acaban de notificar que mañana seré pasado por las armas, según orden del Gobierno, verbal, ni más Consejo de Guerra, no más nada.
> "No tengo más herencia que dejarte sino el honor, pues consérvalo como hasta ahora lo has hecho, y serás feliz toda la vida. Yo muero satisfecho por haber cumplido

> mi deber como militar, y no le queda a mi familia ninguna mancha…."
> TRES PERSONAS MURIERON Y OCHO RESULTARON HERIDAS EN ATAQUES DE LAS FARC A LLANITOS, TOLIMA
> (El Tiempo, Bogotá, miércoles 25 de mayo de 2007)

Esta es la segunda vez en casi un año que la guerrilla logra arremeter contra la población, ubicada en las goteras de Ibagué (…) Esa noche, al menos unos 150 guerrilleros del frente "Tulio Varón" y de la columna móvil "Jacobo Prías Alape" bajaron de la montaña y lanzaron una pipa de gas contra la estación de Policía. La guerrilla llegó con el único fin de asesinar una alta cuota de uniformados (196-197).

En el primer discurso un hombre va a "ser pasado por las armas" del Gobierno en 1902 y se despide con ternura de su mujer; en el segundo, los hombres del gobierno son víctimas de la guerrilla en el 2007; el victimario del pasado pasa ahora a ser víctima en el presente, lo que quiere decir que en los conflictos se van intercalando los roles, aparecen la resignación de la víctima ante la fuerza brutal del poder y luego el odio hacia el poder víctima de quienes ha aplicado esa fuerza, culpando a la guerrilla de asesinos. En ese tejemaneje de ocultamientos, la historia colombiana se ha jugado su destino hasta hoy, dando paso una especie de teatro grotesco: la víctima se pone la máscara del victimario y actúan intercambiando papeles, pero en el mismo escenario donde seguimos actuando, los hechos no han cambiado mucho. El espectador en las gradas interpreta, con la mirada a la vez en el pasado y en el presente, la misma escena que no se mueve. Son las propuestas de *Buen viaje, General*, de aquello no dicho por el autor implicado, para que el lector se despierte.

Pero todavía más, el periodista-investigador que acompaña al narrador en sus pesquisas de archivo y que nos ha soltado los decretos, leyes y cartas trascritas, antes ha hecho un comentario crítico a los mismos, declarando que "base de la crueldad de hoy es la crueldad de antaño" (195). Él es, antes que el lector, el primer comentarista de los archivos no estando simplemente limitado a la labor pasiva de recopilar datos, sino que los selecciona porque tiene el interés de armar el rompecabezas de los hechos del pasado y del presente. Se nos antoja un ser juguetón con la historia y con la literatura, y, aunque intenta persuadir al narrador de no dejar "contaminar" su relato por la ficción –porque no es un escritor, lo acusa–, él si se da el lujo vanguardista de ensamblar documentos desarchivados y ponerlos en diálogo con tanta cercanía a pesar de estar distanciados temporalmente, que el narrador mismo se siente burlado; le dice: "Materiales así son los que necesita un investigador para lograr el mejor conocimiento de una época. Así que no se deje llevar por ideas estrafalarias de voces del más allá o cosas por el estilo, tan en boga hoy en día, para darle soporte a su trabajo" (313). "Aquí no hay trucos, no hay fantasmas ni apariciones, sólo el texto, abierto a toda clase de interpretaciones" (314). De esta manera, va realizando digresiones autoreferenciales e introductorias a las piezas que va insertando. No obstante, el relato histórico está continuamente amenazado por la ficción, es ficción, al relegar la pretensión del periodista a un segundo plano, pues la voz del fantasma se toma el plano central de la historia convirtiendo en artificio el discurso riguroso del historiador y el periodista.

4
La leyenda de Tulio Varón antes y después de la novela

Benhur Sánchez Suárez no escogió como protagonista para su novela a un personaje histórico de celebración nacional, estudiado y reconocido entre los héroes visibles de la historia oficial; optó, más bien, por un personaje escondido en los archivos de las historias locales, si se quiere marginales, pues Tulio Varón (1860-1901) fue el comandante de una columna de la guerrilla irregular entre tantas que surgieron luego de la derrota del liberalismo en la cruenta batalla de Palonegro. Rafael Pardo Rueda en su libro *La historia de las guerras* (2004), se refiere a 355 grupos distintos, con presencia principalmente en el Tolima, Cundinamarca y Santander. No quiere decir que Tulio Varón no aparezca registrado en los libros oficiales, aunque sus referencias sean muy generales y más dentro de los catálogos de caudillos militares revolucionarios de la guerra de los Mil Días. En el mismo libro de Pardo Rueda se le menciona así:

> En enero de 1900 guerrilleros del Negro Marín y Tulio Varón juntaron fuerzas, asaltaron Honda y tomaron los rifles y municiones que estaban almacenados en el cuartel. Marín fue perseguido y derrotado en Piedras mientras que Varón preparó su plan para tomarse Ibagué (356).
>
> El Viernes Santo de 1901, el Batallón Pagola, de Antioquia, en operaciones en la zona central del Tolima, acampó en Gualanday. Tulio Varón, jefe guerrillero, se enteró y esa misma noche realizó un ataque con arma blanca. Sus guerrilleros, armados de machetes, actuando en silencio y con el brazo derecho desnudo para reconocerse entre sí en la oscuridad,

> pasaron a cuchillo a todo el batallón. Sólo se salvaron veinte hombres (358).

Como se puede deducir, para la historia oficial Tulio Varón está rodeado por la leyenda negra de la Guerra de los Mil Días, protagonizada por sus más sanguinarios caudillos que realizaron ataques a traición e hicieron uso de armas rudimentarias, pero efectivas, como el machete. Su fórmula en la táctica de combate, fue divulgado por Tulio Varón, tal como aparece en la novela: "Hay que actuar como los zorros: entrar al gallinero, matar algunas gallinas y escapar a la carrera" (49). Son estas referencias, más el hecho de que el personaje se presentara montado en su caballo "Sombra" por las calles de Ibagué luego de su muerte, así como las aspiraciones que tenía el pueblo sobre los resultados de su lucha y la forma trágica en que ocurrió su muerte, que pronto pasó a ser parte del folclore y los episodios de su vida y de sus luchas se convirtieron en estampas orales trasmitidas de generación en generación. La novela ha tomado en parte la vida y la muerte de Tulio Varón de esa extracción popular: como el personaje Fantasma que se le aparece a los vivos. En la leyenda local su heroísmo raya con lo fantástico, así como su figura enigmática se filtró en coplas, canciones y poemas que recobran su valentía, los poderes de su machete y aluden al territorio de sus incursiones, sobre todo en los cantos de vaqueros de la llanura del Tolima:

> Compadre Tulio Varón
> más valiente y condenao
> que el tigre al salir del monte
> cuando se come el ganao.
> ……
> ¡Compadre Tulio Varón!
> Yo también soy tu soldao,

con mi ruana blanca al hombro
y mi machete terciao,
Doima arriba, Doima abajo,
más aprisa que un venao,
más bravo que el toro padre
cuando se siente toriao.

También sus hazañas fueron cantadas por el poeta y periodista de la reconocida generación en Colombia de los poetas de "Piedra y Cielo" Darío Samper, en uno de sus romances:

Aquí está Tulio Varón,
que es el mejor capitán.
Aquí está Vidal Acosta,
el más valiente galán.
Y Helí Villanueva lleva
la bandera liberal.

En los estudios biográficos sobre guerrilleros de la Guerra de los Mil Días, sus combates se hallan relatados en forma más minuciosa, entre otros, en los libros *Guerrilleros del Tolima* (1937) de Gonzalo París Lozano y *El guerrillero de "El Paraíso"* (1986) de Carlos Eduardo Jaramillo Castillo, así como en diversas compilaciones escritas sobre ese periodo del siglo XIX. En ellos se toma prestado de la leyenda y de las rigurosas consultas de archivos, los hechos más relevantes que determinaron su vida y los combates dirigidos contra las fuerzas gobiernistas del Partido Conservador. Los investigadores aluden con frecuencia a los macheteros de la "Columna Ibagué", quienes hicieron del machete un arma de terror, utilizada por los campesinos en las labores agrícolas y en la Guerra adecuado para librar batallas, con el que se protagonizaban masivos

descuartizamientos. Sobre los poderes de esta arma cortante refiere París Lozano:

> Útil indispensable para sus quehaceres de cada día, era al propio tiempo la mejor arma para cualquier emergencia. Ya en la guerra, el machete adquiría para ellos una importancia única, y el modelo pequeño, campesino, cedía puesto al grande de veinticuatro pulgadas, sin igual para el combate. Ingeniábanse para acomodarle al puño de cuernos piezas de cobre a modo de guardamanos, donde se amellaran los posibles machetazos del enemigo, y para ponerle sostenes que, al empuñarlo su sujetaran flojamente a la muñeca, de suerte de no perder el arma aunque recibiera golpes en el brazo (...) Atacando a machete los campamentos donde hacían etapas las columnas del Gobierno, picando las retaguardias de los cuerpos gobiernistas que continuamente se movían por aquellos caminos, llegaron bien pronto a estar armados, en cantidad más que suficiente" (1937: 61-62 , 63).

Fue con el machete en la mayoría de las veces o con fusiles Gras en algunos casos, importados por el gobierno y apropiados por los enemigos en los combates, que la Columna Ibagué de Tulio Varón caía sobre los campamentos gobiernistas sembrando la muerte y luego huían. Son célebres los combates de Ambato el 7 de mayo de 1900 y la Rusia el 31 de agosto de 1901. En este último el gobierno dispuso un anillo para desarticular por todas la columna de Tulio Varón, pero fueron derrotados los batallones gobiernistas por la sangrienta incursión de los escuadrones de la guerrilla a los campamentos. Según París Lozano, una de las leyendas que circulan por ahí respecto del suceso de La Rusia es la de que la acción toda fue a machete y sólo se oyó un disparo de fusil (127).

Finalmente, la novela de Benhur exalta al protagonista no sólo desde la autoridad del documento histórica, sino que filtra a la conciencia de Tulio Varón una visión de mundo desde los hechos de su vida y de sus batallas que condujeron a convertirlo, después de su muerte, en personaje de leyenda. Lo que ha hecho el autor de *Buen viaje General*, al recuperar un personaje un tanto refundido en la historia u ocultado por las hazañas mayores de los próceres patrios, es poner en diálogo la novela histórica colombiana con episodios o personajes poco explorados, en el compromiso de este género por devolver su mirada a los personajes marginados en la Historia por el protagonismo de sus Héroes mayores.

V
A MANERA DE CIERRE: DE LOS PROYECTOS DEL PASADO A LAS FRUSTRACIONES DEL PRESENTE

LA NOVELA HISTÓRICA es un artefacto que vuela hacia el pasado, pero consciente de que el viaje se hace desde un presente. Justamente el viaje de la memoria a los intersticios de las épocas más violentas, ha convertido la novela histórica latinoamericana en una forma de situarnos en la Historia con nuestros problemas actuales. Las novelas ya analizadas en este libro, cada una a su manera, planeó su retorno. William Ospina nos situó en dos episodios de la Conquista: el viaje de las tropas de Pizarro tras el dorado País de la Canela, viaje que culminó con el exterminio de la expedición de nativos y, por otro, el retorno de la tripulación de Orellana por el río Amazonas; un regreso por la selva donde dos culturas desconocidas se encuentran y se repelen por temor o dialogan por pura curiosidad. Esta novela suma dos frustraciones históricas: la inexistencia del País de la Canela (metáfora del que todavía buscamos en el presente) y el exterminio a causa de esa frustración (los genocidios de hoy). Carlos Flaminio Rivera nos ha brindado las claves para hallar en el pasado de la Independencia Colonial, la frustración de no haberse realizado en ese momento histórico una solución menos traumática a los problemas aprovechando el aporte intelectual y científico de la Ilustración a través de la

Real Expedición Botánica, como puente para reconocer que el *otro*, marginado por su condición económica, cultural o racial, es parte de un proyecto nacional, por eso los hechos que protagonizan los personajes de su novela son imaginados, pues de esa manera logra hacer una crítica indirecta a los errores del pasado, pero con una visión esperanzadora del presente. Benhur Sánchez Suárez ha enfocado su narración al cierre de las crisis también violentas de la segunda mitad del siglo XIX con la Guerra de los Mil Días, donde un General liberal de la guerra de guerrillas truncó su lucha, pero dejó el legado de una memoria trasferida en la praxis a otros actores de la violencia, quienes tampoco han podido resolver los problemas actuales por la vía armada; el regreso simbólico que hace desde de la muerte el protagonista Tulio Varón se convierte, por tanto, en otra de las frustraciones histórica al ser informado, 107 años después por el narrador-médium ubicado en el presente de la escritura, que de fondo en el hoy nada ha cambiado. Entonces, estos tres artefactos narrativos se devuelven desde los proyectos del pasado hasta las frustraciones del presente, en lo que parece ser una de las exploraciones de la llamada por Menton Nueva Novela Histórica Latinoamericana. Los países que aún no han sabido "pensar la historia", como el caso de Colombia, tampoco han podido superar las frustraciones de sus encrucijadas históricas, no por falta de valentía de sus héroes, sino tal vez porque las ambiciones de las élites han frustrado las aspiraciones de ver cumplido el sueño común de las mayorías, todavía víctimas del atropello de aquí y de allá.

Es cierto que para algunos estudiosos de la nueva novela histórica de América Latina, como Magdalena Perkowska, las "teorías viajeras", aquellas que se dirigen del centro –Estados Unidos o Europa- a la periferia –

América Latina-, han querido imponer para todas las culturas la muerte de la historia y por tanto de los metarrelatos –Francis Fucuyama, Fredrich Jamenson, Jean F. Lyotard–, queriendo cancelar en teoría nuestros problemas; situación que una cultura global no puede aplicar todavía a América Latina, donde tal como la novela histórica lo sigue demostrando, "el desencanto radical (frente a la historia) todavía no se ha implantado". Así escribe Perkowska:

> Pero en América Latina, donde *dejá vu* no remite a la repetición de mejoras insignificantes en el presente sino a la regularidad de atropellos, injusticias y sufrimientos en el pasado, y donde el presente está en crisis porque estos problemas del pasado se quedaron sin resolver o vuelven a suceder, la actitud ante la realidad todavía es diferente; el desencanto general todavía no se ha implantado así como tampoco se ha desvanecido la capacidad de apostar por la historia, aunque se trate tan sólo de unas apuestas locales que apuntan más hacia la reforma del sistema que hacia una ruptura revolucionaria (2008: 100-101).

Este "apostar a la historia" es, como lo reconoce Alejo Carpentier en su inaugural conferencia "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo" (1985), una forma de ponernos a la vanguardia y de inaugurar una novela propia que responda a nuestra configuración histórica. Y es que, según Carpentier, "hay algo que caracteriza muy especialmente la historia de América Latina, y es que desde la Conquista hasta hoy es la América Latina la ilustración más completa y perfecta que puede verse de un proceso continuo de lucha de clases"(31), con lo que luego apunta a destacar que en la historia europea eran distintos los conflictos: luchas dinásticas, guerras de religión y querellas familiares, "en cambio, en América Latina todo lo que nos acontece

políticamente –y creo que esto es difícilmente discutible– un exponente constante de la lucha de clases" (p.32).

De acuerdo con los anteriores postulados de Perkowska y Carpentier, podemos afirmar que en América Latina los problemas de luchas de clases, en términos políticos, continúan hasta hoy, siendo este uno de los pretextos de que se ha servido la novela histórica para seguir interrogando el pasado. *El país de la canela* se instala en la Conquista que inaugura estos conflictos, los cuales continúan en la lucha de los criollos por el ascenso en la clase social de la institución colonial en *El árbol imaginado*, hasta prolongarse en el siglo XIX con la Guerra de los Mil Días en *Buen viaje, General*, donde aparece mucho más visible la lucha armada por el poder, entre una clase dominante y otra campesina.

Si embargo, la novela histórica latinoamericana no lo es únicamente porque desde la ficción tenga que reencarnar y cuestionar temáticamente las ideologías de ese pasado político, sino porque como artefacto literario también tiene que rendirle cuentas a la literatura misma. ¿Cómo cada una de estas novelas dan cuenta de un conflicto histórico y lo vehiculizan desde la escritura estética?, ¿cómo reescriben, reinventan, distorsionan o calcan el pasado?, ¿dónde se hallan, se entrecruzan y se separan la historia en los archivos y la historia en las novelas? Justamente fue lo que se planteó desde cada una de ellas en los capítulos precedentes. Lo que se quiso demostrar es cómo *El país de la canela* se ubica dentro de la tendencia de la literatura latinoamericana de reescribir la historia, pero en este caso desde la crónica de la Conquista; *El árbol imaginado* se acomoda dentro de las novelas que reinventan episodios claves de la historia, pero conservando el trasfondo de una época, mientras la novela *Buen viaje, General* "revive" a un

protagonista que re-encarna unos hechos pasados que afectaron su vida y la de todo un pueblo. El personaje los rememora y, por su condición de Fantasma, hace un viaje al presente mediado por un ritual de esoterismo. Reescribir, imaginar y revivir son tres momentos claves del despliegue de la memoria, que se impregna de manera plena o a veces tímida del documento historiografiado o lo distancia asediándolo desde las márgenes. Para el caso de William Ospina, su novela toma como hipotexto o primera escritura las crónicas de Indias, especialmente las versiones de Oviedo y Orellana sobre la expedición al País de la Canela y el regreso por el río Amazonas, la conquista de la cultura Inca, la muerte de sus dioses, el saqueo de sus tesoros, entre otros; Carlos Flaminio Rivera se vale de la imaginación, por lo que en este autor el archivo de la historia de la Colonia, si bien requirió de un estudio pormenorizado fue, precisamente, para alejarse de él quedándose con el marco de la época y aquellos acontecimientos que definieron su devenir, como la lucha de los criollos por el ascenso en el estamento social colonial, la Expedición Botánica, las ideas libertarias de Nariño, los compromisos de la imprenta, la cultura Mineima que subyace en las capas sociales junto a lo marginal de negros y mestizos. Elementos estos que le sirvieron al autor para imaginar la historia de otro modo. Finalmente, Benhur Sánchez Suárez optó por la precisión en la cronología del relato de los años en que pone a actuar a su personaje Tulio Varón, pero le hace un giro al documento a través del esoterismo, introduciendo este elemento popular para quitarle al documento histórico su rigor autoritario. Sin embargo, Ospina y Sánchez Suárez son quienes en primer plano ponen la lectura de la Conquista y la Guerra de los Mil Días sobre fechas precisas y desarrollo de las acciones guardando cierta fidelidad al documento del Historiador, mientras que a Rivera le basta ubicar al

lector en una época de celebración religiosa nacional –la cuaresma de 1790– para hacer plenamente protagonista a la imaginación de sus personajes. No obstante, esta actitud consciente de hacer visible la historia por cada uno de estos autores, no aleja a las tres novelas históricas del compromiso literario de reinventar el pasado, no importa con qué grado fidelidad lo hayan logrado.

Las tres novelas también realizan su propia arquitectura de la fábula o el episodio histórico que tematizan. William Ospina le entrega la voz a un solo personaje, el mestizo Cristóbal de Aguilar, quien se vale de la memoria oral para contarle a Pedro de Ursúa el viaje que hace varios años emprendió al País de la Canela, recurso testimonial que sirvió de fuente a los cronistas de la Conquista para escribir sus relaciones, cartas y noticias; Carlos Flaminio Rivera opta por la omnisciencia de la tercera persona del narrador que hace el reparto de voces a sus personajes, quienes recurren en forma constante a otros discursos; por su parte, Benhur Sánchez Suárez se apropia del recurso del *collage*, como tendencia vanguardista, para superponer los planos narrativos y construir una visión del pasado en función del presente, poniendo en diálogo el documento frío del archivo histórico.

Es necesario hacer mención a los rasgos que Seymour Menton asignó a la Nueva Novela Histórica Latinoamericana (NNHL), para diferenciarla de la novela histórica romántica del siglo XIX, por ser estas distinciones las que en un mayor o menor uso hacen las novelas aquí comentadas. Menton advierte que no es necesario que se encuentren todos en una novela:

> 1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas

> en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott –aprobada por Lukács- de protagonistas ficticios. 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. Aquí cita como ejemplo las notas apócrifas de Borges o rasgo que ya aparece en Cervantes y su famosa novela. 5. La intertextualidad. Rasgo éste que según Julia Kristeva "todo texto se arma como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y la transformación de otro"; también cabe aquí a alusión en la novela a otras obras o la inclusión de personajes ya elaborados en otras novelas.
>
> Cita como ejemplo de intertextualidad del palimsesto, o la reescritura de otro texto, como La guerra del fin del mundo de Vargas Llosa. 6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavelesco, la parodia y la heteroglosia (1993: 45).

En cuanto a lo carnavalesco cita Menton las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la alimentación, como en "Cien años de soledad". Los aspectos humorísticos de lo carnavalesco también se reflejan en la parodia, uno de los rasgos más frecuentes de la NNHL. El cuarto de los conceptos bajtinianos que aparece a menudo en la NNHL es la heteroglosia entendida como la multiplicidad de discursos y el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje.

Dichas características son más diversas en la novela de Carlos Flaminio Rivera, siendo algunos de ellos un tanto limitados en su uso y a veces ajenos, sobre todo, en William Ospina. Los tres autores hacen uso de la metaficción;

Sánchez Suárez en los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; Ospina, en las reflexiones acerca de la escritura y su alusión a las crónicas de Oviedo y Rivera a través del cuestionamiento por parte de los personajes a los textos mismos. La intertextualidad, en cuanto a la multiplicidad de discursos presentes, son más adoptados en Rivera y Sánchez Suárez. En este último se hace bastante funcional el "mosaico de citas". Por otra parte, en Rivera se hace fuerte el rasgo de "los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavelesco, la parodia y la heteroglosia", mientras en Ospina resalta la "cita como ejemplo de intertextualidad del palimsesto, o la re-escritura de otro texto". En este autor el humor está completamente ausente a cambio del ornamento descriptivo y las digresiones del narrador. El humor en Rivera se hace presente en la caricatura de hechos, las invenciones locas de los personajes para urdir el plan emancipador y en el retrato un tanto desquiciado del protagonista; también la ironía en este autor se convierte en un medio para desvelar lecturas ocultas. Todos estos rasgos que en forma consciente o inconsciente están presentes en las novelas colombianas aquí convocadas, determinan en buena medida el concepto que los autores reconstruyen de la historia como juego de distorsiones, fragmentación de la memoria, relocalización espaciotemporal de un presente en la ficción con referencialidad a un *locus* del pasado.

Si se optó por estas tres novelas es porque ellas proponen, cada una a su manera, una estética de la narración, problematizan un periodo histórico concreto y ponen en cuestión realidades del presente desde visiones del pasado. Como cada artefacto artístico es hijo de la invención de su propio autor, quien le imprime autenticidad, por lo mismo él tendrá que vérselas con la manera de acomodar las piezas para darle vida a su

artefacto. De esas capacidades del creador depende el vuelo de la obra y la fuerza con que es lanzada al "espacio literario". La literatura –y la novela en el presente caso– tiene el compromiso de saber crear y hacer hablar una historia. En Ospina hallamos una fuerte presencia de la cultura erudita y su transmisión oral relatada desde los archivos de la memoria de Cristóbal de Aguilar; una memoria viajera que se instala en varias épocas y culturas, lo que le permite al protagonista realizar enfoques espaciotemporales desde su propia aventura por la selva y el fracasado viaje al País de la Canela, ubicándose a la vez en otros tiempos y espacios alternos referenciados principalmente en España e Italia. Esa memoria está llena de libros clásicos, ciudades, pinturas, arquitecturas, palacios, grecoromanismo, Renacimiento, alusiones al mito clásico y al ocultismo. Por eso las enumeraciones que siguen también son parte de los tesoros de la memoria de Cristóbal de Aguilar:

> Yo pensaba en los arcos superpuestos del gran acueducto de Claudio, en las termas humeantes de Trajano al frente de las termas de Tito, en la severa avenida de los atletas, la dilatada acera central donde se sucedían monumentos de mármol, arcos y estatuas y columnas y estelas, a lo largo de la arena del Ciro Máximo, llena de gladiadores de piel aceitada, en el pórtico de Pompeyo frente al odeón de Domiciano, donde ensayaban los jóvenes músicos, en la estatua excesiva de Nerón ante el arco de Constantino, en los inquietantes lupanares sagrados que habían más allá del mausoleo de Adriano, y hasta en los adivinadores y los vates que le dieron su nombre a la colina vaticana (p.304).

Como se puede ver, la memoria de Aguilar en esta cita está hecha de monumentos de mármol, acueductos romanos, arcos, termas, estatuas, columnas, estelas,

pórticos, mausoleos; la memoria de quien se solaza en una cultura clásica de arquitectura severa y personajes egregios, pero que también se puebla de tupidas selvas y de citas de autores. Memoria del archivo cultural y de los viajes que en un segundo momento hace posible el encuentro de los dos mundos o visiones entre las ásperas selvas recién descubiertas y las reliquias del Renacimiento. Esta memoria está magistralmente expuesta por el protagonista en los primeros capítulos, por la rapidez de su movimiento y los contrastes apenas insinuados a través de la "carta embrujada" con que es traído a América. El pasaje que sigue es atractivo por las exageraciones de quien se enfrenta con imaginación y asombro a los rastros de otra cultura que reviste de vida a sus difuntos: "Lo más importante eran los reyes muertos: momias con aire de majestad que presidían las fortalezas, monarcas embalsamados encogidos en sus sillas de oro y de piedras brillantes, vestidos con finos tukapus de lana de vicuña, cubiertos con mantas bordadas (…) Cada muerto llevaba todavía en las manos resecas una honda con piedra arrojadiza de oro puro" (16). El gran arte de Ospina se halla, precisamente, en la elasticidad de la memoria cuando asume la imaginación para recrear ambientes, apartándose del retrato minucioso de ambientes realistas poco resignificados. Lo más artificioso en Ospina, hay que decirlo, son sus arquitecturas descriptivas de la selva a través del uso de la metáfora ornamental, precisamente por su fría elaboración que no aviene a la narración fluida de quien dispone la memoria a la espontaneidad del discurso oral, como cuando se refiere a "la bandada estridente de loros verdes como un florerío de gritos de agua" (p.215), metáfora pensada desde el recurso retórico de la aliteración que repite y combina los sonidos en la frase para lograr el efecto sonoro y sinestésico. De ahí que muchas veces las palabras en ciertas frases se

conviertan en adorno y no en naturales fuerzas surgidas del interior del lenguaje.

En el caso de Carlos Flaminio Rivera, su novela *El árbol imaginado* viene luego de depurar unos registros de escritura que, principalmente en sus cuentos, abigarraba el lenguaje hasta hacer herméticos algunos pasajes que, en ocasiones, oscurecían la lectura. Por lo demás, es esta la novela del "tejido encantado", salvada también por la rotunda ironía, por el cúmulo de voces que construyen la trama desde distintos registros de habla y de escritura. Se pone de presente, para ilustrar lo dicho, el ejemplo de "esta voz de indio que se oía" una madrugada en la casa de la imprenta de Nariño, como si alguien leyera desde la iglesia de San Ignacio una proclama contra los misioneros. Aquí parece oírse las voces rulfianas, flotantes, de la conciencia herida de los naturales difuntos hablando a los vivos:

> "Se la hemos hecho fácil pues por ser tantos y confiar en eso, ni esfuerzo de apuntar hacen para matarnos. Ya ni con cruz en alto nos respetan. Ni rezándoles los artículos de fe que nos han enseñado sus curas se pone a salvo nuestra vida. Es un capricho suyo matarnos. Por eso en adelante es menester de venirnos de a uno contra ellos y hacer que no nos vean como si fuera de noche, ansina sea de día, y no dar gritos cosa que ellos en adelante no tengan para bien el silencio. Y también en guerra debemos pensar que no somos tantos y que siendo así debemos cuidar de que no nos maten, así seamos muchos más que ellos…" (121).

Finalmente, en el caso de Benhur Sánchez Suárez, se trata de una novela que maneja con destreza la técnica del pegado de textos ajenos, tomados de archivos oficiales del pasado y secciones de noticias judiciales de la época actual, puestos en vecindad con la historia que

se cuenta; novela que desde el comienzo pareciera no atraparnos, justamente por ciertos episodios narrados de una manera muy directa en el uso de las expresiones. Sin embargo, en los restantes episodios insertados nos encontramos con otras voces y registros de escritura, los cuales bastan para que se intercalen tiempos y espacios distintos que "reviven" la vida del General-Fantasma Tulio Varón. La prosa casi siempre es escueta y poco recurre a las atmósferas poéticas, porque también esos son los tiempos narrados en lo que el discurso del guerrillero se hace directo, pero delirante:

> Nací para la gloria. Hay un momento en el combate en que pierdo toda sensación de realidad y poco me importan las cabezas que vuelan detrás del grito, unidas por un segundo al tronco a través de un hilo imperceptible de sangre, que luego se abre en gotas hacia todos lados. Parte de ella se queda en mi brazo que sostiene el machete, otra empapa el pecho del caballo, la mayor cantidad se encharca en el piso como una oscuridad que queda atrás para ser luego parte inmediata del olvido (318).

Queda por concluir que el lenguaje en la novela de Carlos Flaminio Rivera convoca al mito y lo pone en diálogo con la realidad, también porque se vale de la imaginación no como el recurso de la poesía para embellecer el discurso, sino como alternativa para interpretar una realidad. Esta imaginación es la que termina jugándose los destinos de una colectividad y poniéndole zancadillas a la razón fulminada por la parodia que cierra la novela burlándose de los mitos nacionales, de la religión oficial y de los proyectos políticos estatales, rebajándolos al juego de máscaras del carnaval. No hay otra forma de vengarse del engaño y de los errores históricos, y la escritura de Carlos Flaminio parece reírse del lector serio, canónico, recto,

ilustrado. Así, *El árbol imaginado* pone en juego una escritura re-configuradora e imaginativa de la historia, puesta como un signo carnavalesco sobre los frescos de imágenes reverenciales de la Colonia.

Somos, querámoslo o no, construidos de alguna forma por la imaginación y no siempre por las ideas equivocadas del pasado y del presente. Estas novelas se dan un abrazo en este libro, a pesar de que la una discurra en la Conquista, la otra en la emancipación Colonial y la siguiente en la Guerra de los Mil Días de la sangrienta República colombiana. Las tres se miran aquí, quizá atrapadas en un solo rostro, pero desde diferentes ventanas, en el espejo mudable del azar. Por eso ellas son –y esta lectura, por supuesto también– parte del azar. Cada autor sabe que al escribir lanza los dados y que la literatura JAMÁS ABOLIRÁ EL AZAR.

Bibliografía

Amorós, Andrés (1989). *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra.

Argüello G., Rodrigo. (199-) *La muerte del relato metafísico*. Bogotá. Colección Signos e Imágenes.

Bajtin, Mijail (2002). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Madrid: Alianza Editorial.

Carpentier, Alejo y otros (1985). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Castrillón, Carlos A. (2010). *Libro de las abluciones*. Ibagué: Caza de Libros.

Elmore, Peter (1997). *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández de Oviedo, Gonzalo (1959). *Historia General y natural de las Indias*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Bogotá: Editorial Síntesis.

Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Grass, Günter (1999). *Artículos y opiniones*. Barcelona: Círculo de Lectores. Irigoyen, Ramón (1995). *C.P. Cavafis Poemas*. Bogotá: Círculo de Lectores.

Jaramillo Lozano, Carlos Eduardo (1986). *El guerrillero de "El Paraíso" General Tulio Varón Perilla 1860–1901*. Ibagué: Fondo Rotatorio de Publicaciones y Cultura, Contraloría General del Tolima.

Le Goff, Jacques (1995). *Pensar la historia*. Barcelona: Altaya.

Lyotard, Jean–Francisco (1995). ¿Por qué filosofar? Barcelona: Altaya.

García Márquez, Gabriel (1982). Cien años de soledad. 11ª. ed. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

_____ (1989). *El general en su laberinto*. Madrid: Mondadori.

Mera, Juan León (1984). *Cumandá.* Quito: Ediciones Lipresa.

Montoya, Pablo (2009). *Novela histórica en Colombia, 1988–2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Ortiz Mesa, Luis Javier y otros (2005). *Ganarse el cielo defendiendo la religión. Guerras civiles en Colombia 1840–1902*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Orellana, Francisco (212). "Descubrimiento del río de las Amazonas". Consultado el 30 de septiembre de 2011 en http://blogs.elpais.com/papelesperdidos/2011/08/el-descubrimiento-del-amazonas-en-babelia.html Ospina William (1999). *Las auroras de sangre*. Bogotá: Grupo Editorial Norma. Ospina, William (2008). *El país de la canela*. Bogotá: Editorial Norma, S.A.

Ospina, William (2012). "Somos hijos de los invasores y de los invadidos y nos toca tener la sensibilidad de ambos". Consultado el 2 de febrero de 2012, en http://encontrarte.aporrea.org/113/entrevista

Palacios, Marco (2007). *Entre la legitimidad y la violencia*. Bogotá: Editorial Norma.

Pardo Rueda, Rafael (2004). *La historia de las guerras*. Bogotá: Ediciones B. Colombia.

París, Lozano (1984). *Guerrilleros del Tolima*. 2ª edición. Bogotá: El Áncora Editores.

Perkowska, Magdalena (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores.

Pulgarín, Amalia (1995). *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica y posmodernista*. Madrid: Espiral Hispanoamericana. Pulido Herráez, Begoña (2006). *Poéticas de la novela histórica contemporánea: El general en su laberinto, La campaña y El mundo alucinante*. México: Universidad Autónoma.

Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rivera, Carlos Flaminio (2010). *El árbol imaginado*. Líbano: Biblioteca Libanense de Cultura.

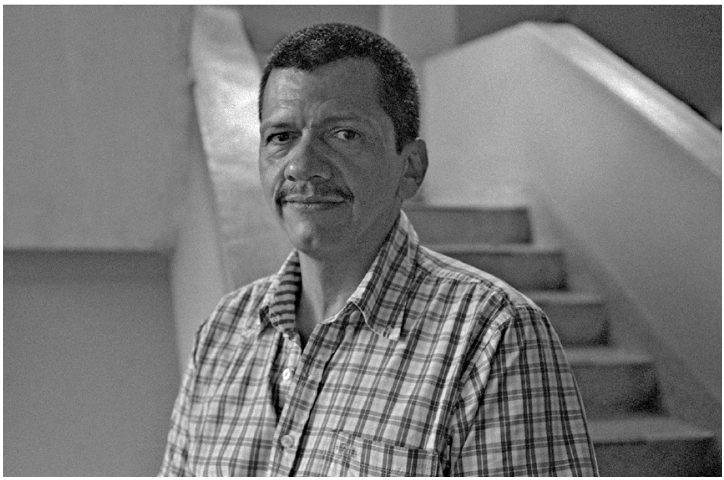
Salas, Alberto M. (1986). *Tres cronistas de Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez Suárez, Benhur (2010). *Buen viaje, general*. Ibagué: Caza de Libros.

Sklodowska, Elzbieta (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. John Bemjamins Publishing Company.

Uribe, María Teresa y López Lopera, Liliana María (2006). *Las palabras de la guerra. Un estudio sobre las memorias de las guerras civiles en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores.

Nelson Romero Guzmán



Profesor de planta en el IDEAD de la Universidad del Tolima, integrante del Grupo de Investigación en Literatura del Tolima y director de las revistas *Ergoletrías* y *Entrelíneas* del Instituto de Educación a Distancia. Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Santo Tomás y magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Como investigador y ensayista figuran sus libros *El espacio imaginario en la poesía de Carlos Obregón* (2012) y *El porvenir incompleto, tres novelas históricas colombianas* (2020). En la Feria Internacional del Libro de Bogotá 2015, lanzó el libro *La locura de los girasoles* (Sello Editorial de la Universidad del Tolima). Este último

recoge sus poemarios *La quinta del sordo* y *Surgidos de la luz* (tanto en castellano como en inglés, bajo la traducción del poeta Andrés Berger Kiss); igualmente incluye ensayos, ponencias y artículos en torno a la obra del autor tolimense.

En Colombia obtuvo los siguientes galardones: Premio Nacional de Poesía Fernando Mejía Mejía (1992); Concurso Nacional Universitario de Poesía Euclides Jaramillo (1998); Beca de Creación del Fondo Mixto de Cultura del Tolima (1999); Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia (1999); Premio Nacional de Literatura –modalidad poesía- de Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía de Bogotá (2007); Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Cultura (2015). A nivel internacional su poemario *Bajo el brillo de la luna* ganó, mediante fallo unánime, el Premio Casa de las Américas 2015. Ha publicado los libros de poemas *Días sonámbulos* (1988), *Rumbos* (1993), *Surgidos de la luz* (2000), *Grafías del insecto* (2005), *La quinta del sordo* (2006), *Obras de mampostería* (2007), *Apuntes para un cuaderno secreto* (2011, incluido en la colección *Doble Fondo IV*, junto a la mexicana Kenia Cano), *Música Lenta* (2014) y *Bajo el brillo de la luna* (2015).

El libro de Nelson Romero tiene validez por que hay un rigor en la investigación, argumentaciones sustentadas con citas pertinentes y una lectura cuidadosa que señala para cada novela tramas, estructuración del sistema de personajes, mecanismos ficcionales de apropiación/distorsión de los referentes históricos, y papel de los símbolos en los relatos (es admirable su aproximación a los múltiples sentidos del árbol en la novela de Carlos Flaminio Rivera). Recurre, igualmente, a métodos comparatistas que permiten comprender las lineas de continuidad y de reescritura entre la obra de William Ospina y las Crónicas de Indias, o entre la ficción de Benhur Sánchez y el archivo histórico y los textos periodísticos. Su versatilidad es, a la vez, resultado de su seguimiento de la forma como la critica literaria ha diseñado categorías de análisis para valorar la novela histórica latinoamericana desde la década del setenta.

Jorge Ladino Gaitán Bayona

ISBN 978-958-5569-96-6

9 789585 569966

Universidad del Tolima
Una nueva historia