

Manuel Enrique Silva Rodríguez

*Las novelas históricas de Germán Espinosa*

Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
Tesis doctoral

Dirección académica: doctor Enric Sullà Álvarez

Universidad Autónoma de Barcelona  
Bellaterra 2008



*Para Eli, por los buenos momentos*



## **Tabla de contenido**

<b>Agradecimientos</b>	9
<b>Introducción</b>	11
<b>1. El autor y su obra: una mirada panorámica</b>	23
1.1. La trayectoria del escritor	30
1.2. La religión, una constante temática	35
1.3. Entre lo fantástico y lo oscuro	37
1.4. El erotismo	41
1.5. Las formas y el lenguaje	43
1.6. Relaciones intertextuales	46
1.7. La historia	47
<b>2. Sobre la historia</b>	49
2.1. La escritura de la historia	51
2.2. La distinción histórica entre la historia y la ficción	64
<b>3. Sobre la novela histórica</b>	73
3.1. Algunas precisiones sobre los conceptos de novela y de género	76
3.2. La novela histórica: antecedentes y definición	82
3.2.1. De la novela histórica del siglo XIX a la novela histórica moderna	104
3.2.2. Novela histórica y posmodernidad	112
3.2.3. La novela histórica en Hispanoamérica	135
3.2.4. La novela histórica en Colombia	147
3.3. Germán Espinosa y su visión de la novela histórica	150
3.4. Convergencias entre la escritura de la historia y la novela histórica	156
3.4.1. La narración como forma común a la historia y a la ficción	160
3.4.2. Algunos criterios límites entre la escritura histórica y la ficcional	190

3.5. Otros géneros fronterizos de la novela histórica	200
<b>4. <i>Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas (1970)</i></b>	203
4.1. La trama	206
4.2. La trama y el tiempo histórico	211
4.3. La noche y la oscuridad como dimensiones del tiempo	214
4.4. El declive del inquisidor Mañozga	217
4.5. Cartagena y el mundo colonial	220
4.6. Los personajes	225
4.7. La mediación narrativa	243
4.8. Las formas y el lenguaje	247
4.9. Los intertextos de Baruch Spinoza	255
4.10. La visión de la historia	256
4.11. Lo escatológico	263
4.12. La historia y el mito	265
4.13. Conclusiones	273
<b>5. <i>La tejedora de coronas (1982)</i></b>	283
5.1. La trama y el tiempo histórico	288
5.2. La autobiografía de una viajera	293
5.3. Los personajes	295
5.4. La mediación narrativa	314
5.5. La ficción y la historia	319
5.6. Una novela total	326
5.7. La cuestión del mestizaje	331
5.8. Los contrastes estructurales	333
5.9. Las formas y el lenguaje	341
5.10. Algunas referencias intertextuales	349
5.11. Conclusiones	351

<b>6. <i>El signo del pez</i> (1987)</b>	357
6.1. La historia y su tiempo	360
6.2. La trama	364
6.3. Los motivos del viaje y la aventura	368
6.4. Los personajes	372
6.5. La mediación narrativa	381
6.6. La urdimbre intertextual	385
6.7. ESP como reescritura	388
6.8. Una novela total	401
6.9. Conclusiones	408
<b>7. <i>Sinfonía desde el Nuevo Mundo</i> (1990)</b>	413
7.1. La trama y la historia	417
7.2. Una novela de aventuras	422
7.3. Los personajes	426
7.4. La historia como decorado	435
7.5. Conclusiones	440
<b>8. <i>Los ojos del basilisco</i> (1992)</b>	443
8.1. La trama y la historia	446
8.2. La conspiración, el crimen y la intriga sentimental	448
8.3. La ciudad decimonónica	452
8.4. Los personajes	455
8.5. La mediación narrativa	464
8.6. La reescritura de una crónica del siglo XIX	466
8.7. LOB y la novela popular	479
8.8. Conclusiones	484
<b>9. Conclusiones</b>	491
9.1. Los «periodos bisagra»	494

9.2. La Colonia y el mestizaje	495
9.3. De la Colonia a la República	498
9.4. Del cristianismo al catolicismo	499
9.5. Los personajes y las ideas	499
9.6. La ficción y la historia	503
<b>Apéndices</b>	509
1. <i>Los cortejos del diablo</i>	511
1.1. Sinopsis de los segmentos	511
1. 2. Esquema de la relación de las subtramas	515
2. <i>La tejedora de coronas</i>	518
2.1. Sinopsis de los capítulos	518
2. 2. Cronología	523
2.3. Esquema de la trama y la historia	525
3. <i>El signo del pez</i>	527
3.1. Sinopsis de los capítulos	527
3.2. Secuencias de la vida de Saulo de Tarso en ESP	533
3.3. Intertextos de los <i>Hechos de los Apóstoles</i>	535
3.4. Intertextos de los <i>Evangelios</i>	536
4. <i>Sinfonía desde el Nuevo Mundo</i>	538
4.1. Sinopsis de los capítulos	538
5. <i>Los ojos del basilisco</i>	547
5.1. Sinopsis de los capítulos	547
5.2. Resumen de la crónica del siglo XIX reescrita por LOB	557
<b>Bibliografía</b>	561
1. De Germán Espinosa	563
2. Sobre la obra de Germán Espinosa	567
3. General	571
4. Direcciones electrónicas	585



## Agradecimientos

Son varias las personas a las que, a uno y otro lado del Atlántico, debo expresar mi reconocimiento y gratitud por la ayuda que, en uno u otro momento, me prestaron para realizar esta investigación. Como la lista es larga, comienzo: a mi madre, mis hermanas y a los chicos y las chicas de casa, que a la distancia siempre me han encomendado a los dioses; en especial a mis hermanas Estela y Cristina, que se extraviaron en no pocos laberintos para acceder a material bibliográfico y para hacérmelo llegar; a Eli, porque también se perdió en ciertos dédalos, porque cuando no había proyecto de investigación sino una simple intención me animó a darle forma a las ideas, porque durante estos años ha escuchado mis soliloquios y por muchas cosas más que ella conoce mejor que nadie; a los profesores Jairo Escobar Moncada y Lucy Carrillo, del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, y a María Helena Vivas, ex decana de la Facultad de Comunicaciones de la misma institución, y a Augusto Escobar Mesa, ahora docente en la Universidad de Montreal, quienes no dudaron en avalar mi candidatura a la beca AlBan; a la profesora Meri Torras Francés, coordinadora del doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona, pues alguna vez en el año 2003 recibió desde Colombia el email de un desconocido solicitando su apoyo para postularse a una beca, y desde entonces, con plena confianza en mi trabajo, con diligencia e infinita paciencia, ha actuado como mi tutora ante AlBan, me ha atendido en cada ocasión y ha escrito, reescrito y enviado cuantos informes han sido necesarios para el sostenimiento de la beca; al profesor Enric Sullà Álvarez, quien aceptó desde el primer momento asumir la dirección académica de mi investigación, y con manifiesto interés estuvo presto en todo instante a escuchar mis preguntas y opiniones, a leer mis avances y a orientar mi labor; sin sus sugerencias y observaciones, sin duda, este trabajo no sería lo que el lector encontrará.

Este trabajo ha contado con el apoyo del Programa de Becas de Alto Nivel de la Unión Europea para América Latina, Programa AlBan, con la beca número E04D028849CO. Por último, entonces, mi reconocimiento al Programa AlBan, pues su aporte financiero ha sido clave para realizar esta investigación y cursar el doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona.

## Introducción



La historia y la ficción son dos universos diferentes. Sin embargo, cuando confluyen en la forma de la novela constituyen un subgénero y abren un campo de estudio para analizar los términos en los cuales se ha dado a lo largo del tiempo la relación entre ambas categorías. Y ese campo halla en la producción del escritor colombiano Germán Espinosa un amplio escenario para indagar cómo el encuentro entre la ficción y la historia puede plasmarse en textos literarios concretos. Identificados, entonces, el ámbito y el objeto de la investigación, cabe preguntar: ¿por qué la novela histórica?, ¿por qué un estudio sobre las novelas históricas de Germán Espinosa?

Para empezar, está la compleja cuestión del pasado y de la historia. El pasado y la historia no son lo mismo. Como veremos, el pasado son los acontecimientos vividos, esa masa heterogénea y dispersa de sucesos a la que podríamos denominar el devenir, una masa imposible de aprehender y de captar en su totalidad. Hay que pensar, por lo tanto, en qué podemos conocer del pasado y cómo podemos conocerlo. Es ahí donde surge la cuestión de la historia y donde interviene la novela histórica. Del pasado conocemos aquello que nos dice la

historia. El pasado es tiempo consumido, acontecer irrecuperable. La historia, en cambio, es un esfuerzo por reunir huellas de esa dispersión, dotarlas de un orden y encontrar en ellas un sentido para tratar de comprender segmentos del pasado. De acuerdo con los fragmentos del pasado registrados en documentos, testimonios, monumentos, etc., y según la forma como sean ordenados y combinados, se obtendrá uno u otro sentido de lo acontecido. La historia será una u otra. La historia se revela entonces como discurso, como representación.

En ese juego de posibilidades encuentra un lugar la novela histórica. De ahí su interés, pues la novela histórica, al igual que la historia, también crea representaciones del pasado, aunque signadas, eso sí, por la ficcionalidad. Historia y ficción, separadas históricamente, se encuentran en la novela histórica. Como la historia, la novela puede apropiarse fragmentos, huellas, registros de la existencia pasada y proponer su propia interpretación, proponer desde la ficción sentidos posibles del pasado. La novela histórica puede hacer tal cosa, pero en tanto que producción estética sus pretensiones y su pacto con los lectores son diferentes —no opuestas, más bien complementarias— a las de la escritura de la historia. Incluso, llegando más lejos, la novela histórica puede volcarse ya no sobre huellas y registros, sino sobre la historia misma, sobre el discurso historiográfico, y poner en evidencia cómo se construye este discurso y cuánto de relativo y subjetivo está implicado en la representación del pasado. Sin embargo, no todas las novelas históricas tienen las mismas aspiraciones ni se acercan a la historia con el mismo interés.

Como lo señalan distintos estudiosos del subgénero, la novela histórica, junto con la novela policíaca y la ciencia ficción, ha sido tradicionalmente vinculada a la literatura popular<sup>1</sup>. Novela escapista o subliteratura son algunas de las imputaciones que el subgénero ha recibido desde sus comienzos en el

---

<sup>1</sup> Romera Castillo, por ejemplo, sintetiza los alegatos de los “detractores” de la novela histórica: “Sus postulados podríamos resumirlos del modo siguiente: a los argumentos del mercantilismo, añaden el evidente peligro —constatado por Amado Alonso— de reducirla a una serie de fórmulas, tópicos y esquemas repetidos; como también denuncian que la mayor parte de nuestros novelistas actuales, al costarles mucho inventar argumentos y personajes, tratan de eludir el problema, recurriendo a la creación de textos de novela histórica” [1996: 12].

romanticismo. Asimismo, prácticamente desde su origen, el estatuto de la novela histórica ha sido objeto de algunos reparos. En efecto, la unión de los dos universos que constituyen la novela histórica ha llegado a plantearse en términos de oposición como, por ejemplo, que la ficción no puede subordinarse a la historia o que la ficción nada tiene que decir sobre el pasado. Igualmente, la novela histórica ha motivado críticas por utilizar, en los casos más comunes y en su expresión más popular, la historia como simple escenografía para desarrollar tramas orientadas al puro entretenimiento. Más aún, se han declarado objeciones contra la existencia del subgénero —como lo hizo Germán Espinosa— porque se presume que toda novela implica la historia, por lo cual toda novela sería en sí misma histórica. Así, pues, aunque por lo general resulta fácil identificar empíricamente una novela como histórica, cuando se trata de definir teóricamente la categoría surgen problemas que se hace necesario aclarar.

Con todo y los cargos que se le han hecho, la novela histórica ha gozado de la aceptación de un público amplio y es uno de los tipos de ficción más cultivados. Así como ha tenido detractores, también ha habido posturas teóricas que defienden la vigencia y el interés de la novela histórica<sup>2</sup>. Estas posturas, desde luego, han estado respaldadas por la aparición de obras que en uno u otro momento han demostrado la potencialidad y el vigor del subgénero para volver a escribir el pasado con todos los recursos y las posibilidades que ofrece la ficción.

En ese orden de ideas, la literatura hispanoamericana fue una de las que mayor impulso dieron al subgénero a finales del siglo XX. La peculiaridad histórica del subcontinente ha sido fuente inagotable de temas y materiales para que los autores vuelvan a mirar hacia atrás. Las relaciones de sometimiento y resistencia durante la Conquista y la Colonia entre los europeos y los nativos del entonces llamado Nuevo Mundo; el encuentro de etnias y culturas, la fusión y la

---

<sup>2</sup> Es el caso de García Gual en su “Apología de la novela histórica”: “Es un subgénero que se presta a las recetas y a las fórmulas. Pero no deja de ser, con todo eso, uno de los tipos de novela frecuentados por grandes escritores, y, a la vez, más representativos de ciertos momentos y países [...]. Sin limitarse a los datos atestiguados, atrevida y proteica, la novela indaga e ilumina el pasado, a su modo, y nos lo presenta con singular astucia, pero no carece por ello de vivaz simpatía, agudeza crítica y veracidad” [2002: 26].

transformación de tradiciones; la lucha por la independencia y la soberanía políticas; la búsqueda de una identidad de los pueblos y la permanencia de una herencia cultural con arraigo en distintas tradiciones son, entre otros, componentes de la historia continental que han alimentado muchas ficciones escritas en la América de habla hispana. Así como el discurso histórico ha construido, revisado y reconfigurado distintos momentos del pasado continental y de distintas naciones hispanoamericanas, muchas ficciones literarias han vuelto sobre lo acontecido siglos o décadas atrás ya sea para ambientar sus intrigas, para recrear la vida cotidiana, para criticar el presente, para revisar y refutar verdades que se han tenido por certeras, para escribir la historia otra vez o para mirar el pasado desde ángulos singulares que revelan aspectos ignorados por la historiografía canónica.

Estos hechos, pues, justifican por sí mismos la pertinencia de dedicar un estudio a la novela histórica, para observar el carácter de sus relaciones con la historia, su evolución, sus distintas tipologías, sus posibilidades, sus relaciones con otros géneros y sus límites. Y en tal contexto se plantea la lectura de las novelas históricas de Germán Espinosa.

Reconocido en Colombia y en el exterior, el nombre de Espinosa se convirtió en un referente ineludible de la literatura contemporánea colombiana. Se dice que en Colombia han existido y existen autores que sólo merecieron atención después de la resaca que generó la embriaguez producida por el otorgamiento del premio Nobel a García Márquez. Y es ahí cuando la figura de Germán Espinosa empieza a ganar reconocimiento, sobre todo desde finales de la década de 1980. Con los años han aparecido artículos y estudios sobre algunas de sus obras, pero en mi criterio hacen falta análisis menos episódicos y más globales sobre su trabajo. Más aún, tras el reciente fallecimiento del escritor en octubre de 2007.

La visibilidad y el reconocimiento de Espinosa se pueden resumir en varios conceptos, algunos relacionados con el hombre y otros con su obra. Germán Espinosa no fue un hombre ajeno a la polémica. Sus opiniones solían ser contundentes, no siempre compartidas y en muchas de ellas no es extraño encontrar cierto tufillo de arrogancia intelectual sustentada en una evidente



erudición —hechos que, además, se transparentan en parte de su obra—. Espinosa también es objeto de polémica porque, después de haber permanecido algún tiempo casi ignorada por los medios y las instituciones culturales y educativas, alrededor de su producción se puede detectar disparidad de juicios. Mi impresión es que, salvo las excepciones de rigor, en torno de Espinosa se percibe una tendencia mayoritaria a valorar positivamente —casi sin matices— su producción, y otra de detractores que poco le reconocen.

Por un lado, la densidad de algunas de sus novelas, su distanciamiento en la mayoría de ellas de temáticas ligadas a la inmediatez social del país, la erudición frecuente en sus trabajos, su afinidad con el mundo de las ideas y de las ciencias y el barroquismo lingüístico son rasgos que han puesto su obra en una posición peculiar. Asimismo, creo, esos rasgos han sido decisivos también para que el gran público, poco afecto a la complejidad —sea ésta correcta o incorrectamente atribuida—, reconozca la producción de Espinosa en términos similares a los que se conoce la labor de otros escritores. Estas cualidades, como el propio escritor lo reiteraba, han determinado que los lectores de Espinosa se localicen especialmente entre estudiantes universitarios y círculos académicos<sup>3</sup>, lo cual, me parece, ha dado a su producción cierta aureola de culto, de literatura de difícil acceso. A ello, sin duda, ha contribuido el renombre de *La tejedora de coronas*, una obra densa y compleja, que por ser su novela más reconocida ha operado como el sello de identidad del autor.

Por otro lado, parece que otros sólo ven en la producción de Espinosa una obra casada con moldes añejos, un exhibicionismo lingüístico petulante y una literatura pretenciosa<sup>4</sup>. Por lo que a mí respecta, creo que ambas tendencias tienen

---

<sup>3</sup> En efecto, escribió Espinosa en sus *Memorias*: “Con el programa del Banco de la República, seguía viajando a capitales de provincia a hablar ante todo a gentes jóvenes y, aunque en cierta ocasión, en Santa Marta, mi audiencia no superó las treinta personas [...] me fui dando cuenta de que mi obra calaba poco a poco en cierto público” [2003: 351].

<sup>4</sup> El escritor Héctor Abad Faciolince recogió esta impresión a propósito de una novela de Espinosa: “*La tejedora de coronas*, de Germán Espinosa, un libro de gran erudición histórica, elaborado en un lenguaje tan preciso y precioso que los críticos se dividen en definir a veces como perfecto y a veces como parnasiano” [Cfr. <http://www.jornada.unam.mx/2003/10/19/sem-abad.html>]. Rubén Builes, aunque manteniendo cierto equilibrio, también ha señalado puntos flacos de la obra de este

razón en algunas de sus apreciaciones, pero adoptar sólo una de ellas resulta exagerado. Como es de suponer, aunque en la producción de Espinosa hay rasgos constantes cada novela posee sus cualidades singulares.

Pues bien, de las doce novelas que Espinosa escribió cinco fueron históricas: *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas* (1970), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990) y *Los ojos del basilisco* (1992). Entre éstas, precisamente, está *La tejedora de coronas*, su novela más reconocida, la que catapultó el nombre del autor y la que impulsó su obra. Ya que sobre todo por ella Espinosa recibió atención, por la misma razón se le ha identificado como un escritor que en la tradición colombiana e hispanoamericana puso en alto la relación de la ficción con la historia. Sin embargo, como se aprecia, Espinosa fue autor de otras novelas históricas y ello lo convirtió en el escritor colombiano que más cultivó el subgénero en el último tercio del siglo XX, periodo en el cual la novela histórica vivió un remozamiento en Hispanoamérica.

En mi opinión, siempre asociado el nombre de Espinosa a *La tejedora de coronas*, a la generalidad de su producción se ha proyectado el respeto y la admiración recibidos, justamente cabe decirlo, por su célebre novela. No obstante, siendo su mejor creación, esta novela no es el testimonio exclusivo de la voluminosa producción de Espinosa. Ella es una —la de mayor relieve, claro— entre las doce novelas y los otros tantos libros que el autor escribió. Corriendo el riesgo de incurrir en una obviedad al recordarlo, los méritos de ese trabajo no son

---

autor: “Espinosa es un hábil escritor que bebe de fuentes más bien clásicas, cuyos puntos de vista son a todas luces conservadores. [...] la obra de Espinosa sigue siendo inteligente y creativa, aunque peque, con no escasa frecuencia, de innecesarias ínfulas de erudición, que si bien pueden ser naturales en el autor, pasan sin decantación a sus obras, produciendo narradores que a veces se manifiestan como repetición incansable de una única voz” [Builes, 2002: 88 y 91]. Y en su última novela, de contenidos claramente autobiográficos, camuflando dentro de la ficción algunos nombres, el propio Espinosa se hizo eco de esa opinión: “La engolada catedrática, una «poetisa» de media petaca [...] intentó refutarlo afirmando que esas «antiguallas conceptuales» le habían sido inculcadas por cierto «literato anacrónico» —se refería, claro, a mí— que aún admiraba las literaturas de «épocas extintas» y que, por ello, escribía en un «estilo jurásico» y pretendía «musicalizar sus versos» a partir de «trucos retóricos hacía tiempo superados»” [Espinosa, 2007: 28].

transferibles a la totalidad de lo escrito por Espinosa y no eximen de considerar el resto de sus novelas históricas con la misma sistematicidad y con el mismo rigor que a *La tejedora de coronas*.

En consecuencia, el propósito fundamental de esta investigación es analizar las novelas históricas de Espinosa, observar cómo están construidas para apreciar cómo se da en ellas la unión entre la ficción y la historia. Esto es, formulando un estudio general de las obras hago énfasis en cuestiones como cuáles momentos del pasado se constituyen en materia de la escritura, cómo es tratada la historia en la ficción, cuáles funciones desempeña la historia en las novelas, cuáles materiales históricos son incorporados a la ficción y si varían o no en relación con la versión histórica. Se trata, en fin, de caracterizar el papel que la historia juega dentro de la narrativa histórica de Espinosa, de apreciar si las novelas añaden algo a la visión que se tiene de las circunstancias y los personajes históricos involucrados en sus tramas y, por último, de formular una interpretación y una valoración de cada una de las novelas.

Para desarrollar esta tarea he dividido el trabajo en cuatro bloques. En el primero sitúo la obra del autor. El segundo y el tercer bloques son preparatorios, constituyen el marco de referencia para abordar el corpus: uno está dedicado a la historia y el otro a la novela histórica. El cuarto bloque lo consagro al estudio de las novelas históricas de Espinosa.

Empiezo entonces en el capítulo 1 por situar al escritor Germán Espinosa dentro de su generación, por anotar algunas características de su producción y por destacar los valores que su creación literaria posee dentro de la tradición nacional.

En el capítulo 2 pretendo establecer algunas cualidades de la historia, ese ingrediente que añade su rasgo distintivo a la novela histórica. Allí, en primer lugar, defino la noción de historia y la particularidad de la historia al constituirse a través del discurso escrito. En segundo lugar, me detengo en las relaciones históricas que la historia y la ficción han mantenido y en los factores que marcan la distinción entre ambas.

El capítulo 3 lo dedico a la novela histórica. Aquí señalo su origen, su peculiaridad, sus avatares, su tradición en Hispanoamérica y Colombia, la visión de Espinosa sobre el subgénero y los vínculos, fronteras y límites de la novela histórica con la escritura de la historia y con otros géneros que de algún modo tienen vínculos con la historia.

En los capítulos 2 y 3, pues, establezco el contexto teórico, histórico y pragmático donde se inserta el corpus objeto de estudio y me apropio de conceptos e instrumentos para abordar el análisis de las novelas de Espinosa.

Los capítulos del 4 al 8 los dedico cada uno al estudio de las cinco novelas, las cuales identifico en el cuerpo del trabajo por sus iniciales así: *Los cortejos del diablo*. *Balada de tiempos de brujas* **LCD**, *La tejedora de coronas* **LTC**, *El signo del pez* **ESP**, *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* **SNM** y *Los ojos del basilisco* **LOB**.

El estudio de las novelas lo desarrollo mediante la combinación de un análisis formal y temático. Analizo aspectos como trama, historia, temporalidad, espacio, personajes, motivos y temática. En cada análisis, por supuesto, mantengo como horizonte la relación entre la ficción y el material histórico. A ello, en determinados momentos, sumo comentarios sobre el lenguaje y los recursos retóricos presentes en las obras. Por último, propongo una interpretación de cada novela, en la cual aprecio rasgos y aspectos semánticos relevantes y posibles interrelaciones de las obras con el contexto histórico.

En los distintos estudios procuro seguir una estructura más o menos homogénea, aunque sin convertirla en una camisa de fuerza. Si bien durante el análisis no remito sistemáticamente a los trabajos de los teóricos de la literatura que sigo, dejo claro que recurro, sobre todo, a nociones provenientes de la narratología de Gerard Genette, pues sus planteamientos me parecen de los más coherentes, claros, operativos y bien posicionados en la teoría literaria contemporánea. De su teoría sobre el relato sigo nociones como las de trama e historia (universo diegético), el tiempo del relato, las funciones del narrador, la caracterización del narratario y la focalización del relato. Igualmente, tomo como referencia algunos conceptos de Mijail Bajtin relacionados con la significación del

tiempo y el espacio en la novela, y sigo orientaciones de Cristina Naupert [2001] sobre tematología.

Teniendo presentes sobre todo algunos conceptos de Villanueva [1990] y Bobes [1998], en el análisis dedico un lugar destacado a los personajes. Me detengo en aquellos que, a mi juicio, poseen mayor importancia por su incidencia en las estructuras narrativas y por su significación. Observo con cuidado si se trata de una figura ficcional o histórica y en estos últimos aprecio la versión de la novela en relación con la versión historiográfica.

Igualmente, en distintos pasajes uso la noción ya clásica de Wayne Booth [1961] sobre el autor implícito y otra proveniente de la semiótica textual de Umberto [1979] sobre el lector modelo. Dado, además, que cada novela posee sus particularidades, teniendo presente los contenidos expuestos en los primeros capítulos de la investigación en cada caso hago eco de conceptos surgidos en diversas disciplinas y tendencias, como son las posturas posestructuralistas de Hayden White o Linda Hutcheon, o las de la hermenéutica filosófica de Paul Ricoeur, en las cuales hallo afinidades útiles para apreciar las relaciones de la ficción con la historia.

Al apreciar los valores semánticos de las novelas y al proponer mi interpretación, en cada caso confronto los contenidos de la ficción con fuentes historiográficas, refiero algunas valoraciones que la recepción de las obras de Espinosa ha motivado en la crítica y expongo algunos juicios sobre las obras.

El capítulo 9 lo dedico a formular una síntesis sobre el estudio de las novelas de Germán Espinosa. Allí sistematizo las conclusiones parciales de cada análisis de sus obras y propongo un balance sobre las características de las relaciones que la narrativa histórica de este autor sostiene con la historia.

Al final de la investigación he agregado un apéndice con las sinopsis de los capítulos de las novelas analizadas, en algunos casos los esquemas analíticos de la relación entre la historia y la trama y síntesis de los hipotextos reescritos en varias novelas. He buscado con ello añadir instrumentos que faciliten la lectura de la

investigación y que constituyan una referencia para apreciar el fundamento de mis análisis y apreciaciones.

Por último, la bibliografía está desagregada en tres partes. Una está dedicada a los textos de Germán Espinosa. La segunda comprende libros, artículos y reseñas sobre su obra. Y la tercera contiene la bibliografía general, como textos de teoría literaria, historiografía, etc.

He de precisar que, intentando situar los conceptos en los momentos precisos de su aparición, siempre que pude acceder al dato utilizo el año de la edición príncipe del material y al final de la referencia indico la edición consultada o citada.

En el cuerpo de la investigación utilizo el sistema de referencia bibliográfica por autor, fecha de edición y número de página donde se encuentra la cita o el concepto referido. En el caso de textos digitales, sólo menciono el autor y la fecha.

1

El autor y su obra:  
una mirada panorámica





El nombre de Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938 - Bogotá, 2007) alcanzó a posicionarse como un referente ineludible de la literatura producida en Colombia en la segunda mitad del siglo XX y, por lo tanto, en la historia de la literatura colombiana, gracias a los aportes que su labor temprana representó en la consolidación de la modernidad literaria en su país, a su prolífica producción, a las distintas facetas de su obra y a las posibilidades interpretativas que lo más relevante de ésta sugiere. Además, con el reconocimiento otorgado a varios de sus libros en distintos lugares del continente y de Europa —sobre todo a *La tejedora de coronas*, la novela que atrajo la atención de la crítica hacia el autor—, con la traducción de algunas de sus novelas a lenguas occidentales y orientales, el nombre de Espinosa ha llegado a ocupar cierto lugar en el universo literario hispanoamericano<sup>5</sup>. En su entrega casi total a las letras por cerca de cuarenta años,

---

<sup>5</sup> Ya en una revisión a la literatura latinoamericana realizada a comienzos de la década de 1980, el nombre de Espinosa se incluía como uno de los colombianos que se debían tener en cuenta después del *boom*. En su balance sobre la novela latinoamericana entre 1920 y 1982, cuando Ángel Rama dedicó un aparte a la literatura caribeña situó dentro de ese espacio geográfico lo real maravilloso acuñado por Carpentier y el realismo mágico en la variante garciamarquiana. Al

Espinosa pudo configurar con sello propio una de las producciones más vastas, diversas y de disímil nivel que se pueda encontrar en la literatura colombiana contemporánea. En su trayectoria como escritor, Espinosa incursionó con muy distintos resultados en las diferentes formas de la literatura, pasando por la lírica, la dramaturgia y la narrativa, así como también por la crónica, la crítica y el ensayo. Con todo, a pesar del desigual nivel que se le puede imputar a la totalidad de su producción al confrontar unos libros con otros, es en especial por algunos de sus textos narrativos que la obra de este autor ha merecido interés y obtenido reconocimiento.

Germán Espinosa perteneció a la generación de escritores colombianos que empezaron a publicar a mediados de la década de 1960. Para entonces, en el país ya habían aparecido las primeras obras de Gabriel García Márquez y en ellas se evidenciaba un cambio en la concepción de la literatura a la cual respondía la mayoría de las novelas publicadas en Colombia durante aquella época<sup>6</sup>. Y a los primeros pasos renovadores del futuro Nobel los siguieron los de otros autores, entre ellos Espinosa. Se trata de un grupo de escritores que en los años sesenta y setenta contribuyeron al rompimiento definitivo de una tradición narrativa que, salvo excepciones, aparecía más próxima a ciertos postulados del siglo XIX que a los tiempos que corrían, y que, posteriormente, tomando distancia del

---

dedicarle unas pocas líneas a Espinosa, Rama definía entonces *Los cortejos del diablo* como la obra de un joven escritor que seguía la estela de García Márquez: “Quizá todavía podría agregarse, en una promoción reciente, obras que continúan este ciclo, aunque ya desintegrándolo. Es el caso de la novela *Los cortejos del diablo* del colombiano Germán Espinosa” [Rama, 1982: 199].

<sup>6</sup> Esto es, un concepto de literatura como simple medio de protesta, como mimesis directa y testimonio de la realidad social y política del país. Esta noción estaba determinada por la violencia bipartidista desencadenada luego del asesinato del candidato liberal a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán en abril de 1948. Este hecho, que acentuó la división de la nación entre liberales y conservadores, desencadenó la etapa de enfrentamiento llamada en Colombia “la época de la violencia”. Durante este periodo, que duró cerca de una década, en Colombia se publicó un buen número de novelas denominadas “novelas de la violencia”, que respondían primordialmente al propósito de denunciar los atropellos del régimen y la atrocidad de los enfrentamientos haciendo referencia inmediata a la realidad. Por el contrario, sin soslayar el tema, en las novelas de García Márquez escritas en aquellos años —*La hojarasca* (1954), *La mala hora* (1961) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1962)—, prevalece el interés por una escritura con finalidad primordialmente estética [Cfr. Giraldo, 2000; Valencia, 1988: 466 ss].

“macondismo” garciamarquiano<sup>7</sup> abrieron la literatura colombiana hacia nuevos horizontes. Como sostiene Luz Mary Giraldo, Espinosa se localiza en

una generación de narradores que desde mediados de la década del sesenta y contemporáneos a la obra de Gabriel García Márquez exploraba, mediante escrituras novedosas, la vida cotidiana en las ciudades, la condición humana, los imaginarios urbanos, las diversas formas de representación y las relaciones profundas entre la historia y la ficción. Con ellos se demostró que lo urbano no es sólo un tópico sino una concepción de mundo formalizada en la escritura; lo social no es solamente un problema de clases sino una complejidad sociológica y emocional; y lo histórico no es sólo un tema sino un llamado a la reflexión y al conocimiento del pasado y una postura ante el mundo [Giraldo, 2000]<sup>8</sup>.

Como lo indica esta autora, los primeros libros de Espinosa forman parte de una serie de obras que contribuyeron a la inserción definitiva de la literatura escrita en Colombia en la tradición de la modernidad literaria. Su primera colección de cuentos *La noche de la Trapa* (1965) y su primera novela *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas* (1970), significaron en las letras nacionales tanto la irrupción de temáticas y puntos de vista renovadores como la concesión del protagonismo esencial al lenguaje mediante la producción de textos con estructuras menos convencionales, la configuración de un discurso cuidadosamente elaborado y en algunos casos un manejo del tiempo y del espacio desprendido de sus formas habituales de representación.

---

<sup>7</sup> El propio Germán Espinosa hizo referencia al propósito de él y de sus contemporáneos de elaborar una literatura también distanciada del realismo mágico y de explorar otros recursos de expresión literaria. En sus *Memorias* Espinosa consignó: “En la Universidad de Copenhague leí una conferencia titulada *Mi generación frente a Europa*, en la cual defendía el derecho en que se encuentra el escritor latinoamericano de trascender el realismo mágico y desplazarse hacia una novela de ideas”. Incluso, agregó, en aquel contexto llegó a suscribir una declaración con otros autores colombianos en la cual sostenían: “Agotadas la mayor parte de sus propuestas, el realismo mágico y todos sus espectros han quedado atrás. Como artistas, como críticos, como intelectuales, ahora nos interesa abordar una nueva interpretación de la realidad colombiana, latinoamericana y universal, en toda su complejidad [...] con esas palabras quedan desvirtuadas todas las afirmaciones de la generación posterior a la mía, según las cuales nosotros somos tan sólo imitadores de García Márquez” [Espinosa, 2003: 381]. Esa conferencia también se encuentra publicada en un volumen colectivo [Espinosa, 1994].

<sup>8</sup> Estos mismos criterios los analiza César Valencia Solanilla. En particular, este crítico ubica a Espinosa entre aquellos autores que supieron buscar nuevas posibilidades literarias en la historia y entre los renovadores del lenguaje novelístico en Colombia [Cfr. Valencia, 1988: 468-469].

Visto hoy, *La noche de la Trapa* contiene algunos de los derroteros que en distintos momentos siguió la producción de Espinosa —sobre ellos me detengo más adelante—. Cabe decir también que ese conjunto de cuentos señaló en su época caminos novedosos en el contexto de las letras nacionales, ya que en un momento en el cual el cuento fantástico —y la ciencia ficción, vale añadir— era casi una especie exótica en las letras colombianas Espinosa lo empezó a cultivar. Asimismo, aunque sea un hecho reconocido más a posteriori que en la época de la publicación del libro, *Los cortejos del diablo* traía como ingredientes inéditos una revisión del pasado nacional y continental planteada, sobre todo, desde una visión crítica con la burla y la deformación grotesca como estrategias retóricas visibles, y escrita con un barroquismo lingüístico inédito entonces en la prosa narrativa nacional. La producción temprana de este autor reaccionaba así contra la tendencia que había prevalecido en el cuento y la novela producidos en el país. Desde entonces, en la obra de Espinosa es frecuente una toma de distancia de la inmediatez social, ideológica y política, y cuando sus novelas han incorporado elementos del presente histórico éstos han sido fundidos con otro tipo de materiales estéticos.

Desde los primeros textos, además, la producción de Espinosa se caracteriza por las relaciones que algunas de sus obras intentan establecer con la tradición literaria y con la cultura occidental. Esto es, en esta narrativa se advierte la recurrencia de ciertos subgéneros —el relato fantástico, la novela histórica o la policíaca—, de temáticas filosóficas y estéticas, del psicoanálisis y de la historia —así, por ejemplo, en sus novelas *La tejedora de coronas* (1982) o *La balada del pajarillo* (2001).

Ahora bien, en este punto es necesario advertir que este rasgo, que se puede apreciar como una señal de modernidad, también revela algunas contradicciones en la obra de Espinosa. En mi opinión, esas vueltas sobre géneros y formas sedimentados por la tradición, y sobre temas que hacen parte del acervo cultural de Occidente, no siempre se efectúan con la distancia que se espera de un autor contemporáneo. Me explico: hay pasajes de la producción de Espinosa en los

cuales se detecta cierto anacronismo en aspectos formales e incluso en el tratamiento de algunos temas. Cuando algunas de las obras de Espinosa recurren a convenciones de la literatura romántica o del modernismo poético, ellas incorporan con tanta fidelidad recursos y procedimientos de aquellos movimientos o estilos que para un lector actual resultan a veces un poco anacrónicos. Una muestra de ello —a la que me referiré luego— es la recurrencia de asuntos misteriosos y esotéricos, deudores directos de la literatura fantástica decimonónica. Otra —en la que me detendré en varios capítulos— es el tratamiento que reciben las tramas y algunos personajes en varias de sus novelas históricas de localización también decimonónica.

Por otra parte, además de haber demostrado que era un narrador que conocía la tradición y el oficio, Espinosa sentía predilección por la poesía. Aunque en volumen su producción lírica es poca y, para mi gusto, de logros exiguos, difíciles de defender, Espinosa llegó a declarar que su intención era escribir poesía, que quería ser visto como un poeta que narra. Esa predilección se manifestó en su acercamiento desde joven a la lírica francesa —sobre todo del siglo XIX, llegó a traducir poemas de Rimbaud y de otros— y a los modernistas hispanoamericanos.

A su producción temprana Espinosa sumó *La tejedora de coronas* (1982), considerada por un sector de la crítica nacional entre las novelas colombianas más importantes del siglo XX, para algunos sólo superada por lo mejor de García Márquez<sup>9</sup>. Esta novela, que tiene como universo temporal y temático los años finales del siglo XVII y casi la totalidad del XVIII, y que por su configuración es la más ambiciosa del autor, fue prácticamente en su momento una empresa literaria sin precedentes en la narrativa escrita en Colombia.

Por demás, el lugar de Espinosa en la literatura colombiana se consolidó con el tiempo y trascendió las fronteras gracias a su actividad constante durante las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del XXI, al reconocimiento que

---

<sup>9</sup> El investigador César Valencia Solanilla la valoró así a finales de los años ochenta: “La novela colombiana que en las últimas décadas ha revelado mayor talento narrativo de un escritor diferente de García Márquez, es sin lugar a dudas *La tejedora de coronas*” [Cfr. Valencia, 1988: 481].

su obra cumbre *La tejedora de coronas* ha mantenido en círculos especializados, a la difusión y el estudio de esta novela en las aulas universitarias y, en últimas, al impulso que esa novela siempre dio al resto de su producción.

### 1.1. La trayectoria del escritor

Espinosa realizó su debut literario cuando era prácticamente un niño. Sus primeros textos con pretensiones poéticas fueron reunidos en *Letanías del crepúsculo* (1954), un libro cuyos versos ardorosos ocasionaron al joven Espinosa la expulsión del colegio de jesuitas donde cursaba el bachillerato. Del libro quizás su principal valor radique en revelar la vocación inicial del escritor<sup>10</sup> y su relación temprana con la poesía francesa y con el modernismo, sobre todo con Lugones y Rubén Darío, del último de los cuales el autor se consideró deudor y cuya figura convirtió en personaje de una de sus narraciones —la novela policíaca *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003)—. Sin embargo, al margen de ese episodio de juventud, fue en 1965 cuando Espinosa dio a conocer, en *La noche de la Trapa*, su carácter de narrador.

A lo ya dicho sobre esta colección de trece relatos —publicados inicialmente en periódicos y suplementos culturales entre 1961 y 1965—, cabe agregar que, leídos hoy, los cuentos dejan en claro cómo la escritura de Espinosa —a pesar de notarse en ella la sombra de otros autores— respondía a una concepción particular del arte y de la literatura. En *La noche de la Trapa* se

---

<sup>10</sup> El propio Espinosa expresó su opinión sobre aquella colección de versos. En el prólogo a su obra poética completa, escribió: “Por desdicha, el oficio de escritor es también oficio de vanidoso. Con *Letanías del crepúsculo*, mi libro primigenio, publicado cuando todavía no llegaba el autor a los dieciséis años, me ocurrió, andando el tiempo, algo muy inquietante. Hubiese podido condenarlo al olvido, con sólo dejar de registrarlo en mis bibliografías y notas bibliográficas. Pero he aquí que el libro, con todos sus defectos, con sus desuetudes, esponjaba mi vanidad. [...] Ahora, tengo que pagar mi pecado de vanidad. Y, para hacerlo, es mejor dejar las cartas sobre la mesa. *Letanías del crepúsculo* es —sin que la cuestión dé lugar a mayores sarcasmos ni consideraciones— la obra de un niño y ni siquiera, en modo alguno, la de un adolescente. [...] Para hacer un eufemismo, digamos que *Letanías del crepúsculo* son los apuntes de un aprendiz de retórica” [Espinosa, 1995: 9].

pueden distinguir con claridad algunas constantes formales, temáticas y estéticas de la narrativa de Espinosa que, con desarrollos posteriores obvios, desde aquellos años distinguen parte de su obra: la cuidadosa construcción de los textos; la inclinación por los contrastes, por situaciones con cierta truculencia y por los finales sorprendentes; la factura de un lenguaje preciso, sonoro, poético y por momentos barroco, preciosista y complejo; la presencia en algunos momentos de dosis de humor y de cierta ironía; la fascinación con lo fantástico, lo gótico y el erotismo; las elucubraciones y las referencias eruditas sobre asuntos filosóficos, de las ciencias humanas y del mundo del arte. Además, en consonancia con las prácticas comunes a la literatura moderna, como ya se dijo, el ensayo con las formas es un recurso frecuente en estos cuentos —un ejemplo es “La curiosidad de monsieur Jobert” (1965), relato policíaco estructurado a través de cartas.

Al primer libro de cuentos lo siguieron otros cuatro: *Los doce infiernos* (1976), *Noticias de un convento frente al mar* (1988), *El naipe negro* (1998) y *Romanza para murciélagos* (1999). En ellos predominan los elementos fantásticos y las estructuras derivadas del relato policíaco. Desde el punto de vista temático, sin embargo, sus libros de cuentos son bastante heteróclitos. El propio autor llegó a aclarar<sup>11</sup> que sus libros de relatos se presentaban a título de colecciones, ya que los cuentos no eran escritos en un mismo momento y con un criterio homogéneo bajo el cual él pretendiera dotarlos de unidad. Este hecho, por demás, halla una explicación externa a los textos en la circunstancia de que Espinosa alternó su labor de escritor con la de periodista, profesor, conferencista y diplomático. En varias etapas de su vida estas actividades le permitieron viajar y le depararon experiencias y lecturas de las cuales, como lo refiere en sus *Memorias*, surgieron ideas para algunos de sus relatos y de sus novelas.

Germán Espinosa escribió doce novelas: *Los cortejos del diablo*, *Balada de tiempos de brujas* (1970), *El magnicidio* (1979), *La tejedora de coronas* (1982),

---

<sup>11</sup> En el prólogo escrito a *La noche de la Trapa* en una edición de sus cuentos completos, a propósito de sus relatos el autor consignó que los escribía así: “Nunca, y mucho menos en este caso, con la mira de acopiarlos en un haz de ellos. Han ido simplemente brotando y, pasado un tiempo, he reparado en la posibilidad de reunirlos en volumen” [Espinosa, 2004: 12].

*El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1989), *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *Los ojos del basilisco* (1992), *La lluvia en el rastrojo* (1994), *La balada del pajarillo* (2000), *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003), *Cuando besan las sombras* (2004) y *Aitana* (2007), esta última publicada cuando ya el autor padecía la enfermedad que finalmente acabó con su vida. De las novelas cabe decir que en mayor o menor grado y según el caso comparten algunas características de las constantes estilísticas y de los recursos presentes en los relatos breves. Sin embargo, como es obvio, en cada género priman sus peculiaridades y cada texto trata de un modo singular su material.

El corpus de la obra de Espinosa lo completan sus poemas —seis libros—, varios volúmenes de ensayos, algunas biografías, sus memorias, una antología de poesía colombiana, una recopilación de crónicas y su única incursión en la dramaturgia, *El basíleus* (1966). Toda esta parte de su producción es mucho menos conocida que su narrativa —en especial algunas novelas— y, aparte de algunas reseñas y comentarios ocasionales, se puede afirmar que no ha sido estudiada sistemáticamente.

Dado que mi objeto de estudio es su narrativa, y en particular sus novelas históricas, en esta aproximación general a su producción de aquel segmento de la obra de Espinosa apenas señalaré lo siguiente: sus libros de poesía recogen textos sobre todo de las décadas del sesenta y del setenta, y en menor medida hay poemas fechados en los años noventa. En general, sus poemas se caracterizan por un marcado acento melódico, por el sentido de la imagen, por utilizar una anécdota como eje articulador del texto, por cierta tendencia a la reflexión y por la recurrencia de formas versificadas. El modo como se combinan estos rasgos, salvo excepciones, le da un matiz racionalista, a veces anacrónico y alambicado a buena parte de sus poemas. En mi criterio, una parte de la poesía de Espinosa —no toda— trasluce el esfuerzo del lenguaje por mantenerse dentro del molde de formas poéticas cultivadas en el pasado, hecho que para un lector contemporáneo causa la impresión de una alta dosis de artificiosidad en la composición del texto. Es evidente que el autor —en lo que recuerda al poeta colombiano León de Greiff,



pero sin la gracia de éste— quiso deliberadamente ser cultor de formas añejas como el soneto, la copla o la balada. Pero, me parece, los textos discurren con tanta gravedad que son declaraciones solemnes, no consiguen ser irónicos o constituirse en parodias y por eso dejan la sensación de ser intentos fallidos de actualizar o mantener vigentes formas poéticas explotadas en otras épocas. Vistos desde una perspectiva más amplia, y poniendo al margen cuestiones biográficas, de los escritos poéticos de Espinosa seguramente lo más interesante es la relación que se puede establecer con su narrativa desde las perspectivas temática y retórica<sup>12</sup>.

La faceta del autor como ensayista y comentarista, en cambio, la considero más interesante. Al trabajo del narrador corrió paralela una labor de estudioso y divulgador de obras y de temas literarios, así como también de aspectos de la cultura implicados en su propia narrativa. Si bien los ensayos de Espinosa no abundan en elaboradas profundizaciones conceptuales, en ellos se consignan y se relacionan ideas y juicios claros —en no pocas ocasiones polémicos y discutibles, como la negación de la novela histórica— apoyados en una erudición sobresaliente. Entre sus libros de ensayos se destacan *La liebre en la luna* (1990) y *La elipse de la codorniz* (2001), en los cuales el autor analizó diversidad de asuntos relacionados con la literatura, con su obra, con la cultura y con aspectos de la vida y la producción de distintos autores.

Mención aparte merece su libro *La verdad sea dicha. Mis memorias* (2003). Este texto combina la autobiografía con opiniones y valoraciones de personajes y hechos contemporáneos al autor. De hecho, en este libro Espinosa se sacó algunas espinas clavadas por aquellos que, según él, intentaron obstaculizar su carrera como escritor. Aunque varios de sus comentarios recibieron algunas refutaciones en la prensa colombiana, sus *Memorias* resultan útiles en el estudio de su obra

---

<sup>12</sup> Espinosa era consciente de que su poesía —y esto me parece válido no sólo para sus poemas— tiene una dosis de anacronismo. En sus *Memorias* escribió: “Mi intención estribaba en ser poeta lírico, y la influencia tanto del modernismo como del bardo antioqueño [León de Greiff] hacían de mi poesía algo leve, acaso sacramente anacrónico, en momentos en que la generación hoy llamada de la revista *Mito* imponía nuevos cánones formales e imaginistas”. El propio autor reconoció que su poesía no fue apreciada en Colombia [Espinosa, 2003: 117 y 397].

sobre todo por los datos que aportan acerca de la concepción del escritor sobre la literatura y el arte, de la génesis de algunos de sus textos y de la recepción que éstos obtuvieron cuando fueron publicados.

Con todo, a pesar de dedicar más de cuarenta años a la literatura, de llegar a tener en su haber una obra considerable en volumen y en sus mejores momentos con méritos estéticos consistentes, apenas a finales de la década del ochenta a Germán Espinosa se le empezó a reconocer públicamente un lugar en las letras de Colombia. La presencia prácticamente ubicua y eclipsante del fenómeno García Márquez y las secuelas del realismo mágico, que casi hacían ignorar aquello que no se adscribiera a sus premisas o determinaban que todo fuera visto desde ese punto de vista, entre otros factores, contribuyeron a que en su país la producción de Espinosa estuviese más expuesta a la sombra que a la luz por cerca de dos décadas (por lo cual en no pocos momentos el autor se lamentó de haber sido incomprendido)<sup>13</sup>.

El trabajo de Espinosa fue valorado primero en el exterior: su novela *Los cortejos del diablo* fue publicada en Uruguay, traducida al italiano y recibió un premio internacional cuando ni se la conocía en Colombia. Espinosa comenzó a ser reconocido avanzados los años ochenta, cuando un sector de la crítica académica apreció la singularidad de *La tejedora de coronas* —finalista del

---

<sup>13</sup> Aunque el asunto no deja de tener un tinte de discusión entre vecinas, Espinosa relató en sus *Memorias* que el silencio que rodeó a su producción literaria estuvo determinado por algunos odios. He aquí la versión del autor: “Sin que lo supiera yo sino a la vuelta de unos años, *La noche de la Trapa* fue causante de inquinas viscerales tanto entre gente madura —un tanto frustrada en su deseo de escribir—, como de jovencitos que apenas balbuceaban sus primeros textos y pensaron, dada la publicidad recibida por el libro, que se ponía cerrar el camino al autor e impedir que continuase ascendiendo en labios de la crítica” [2003: 193, también 251]. El caso es que Espinosa era poco conocido en la capital del país, donde según contó imperaba un ambiente de cofradías y de celos en aquella época, y en sus *Memorias* aclaró los cargos anteriores citando nombres y situaciones concretas. Y a este episodio el autor sumaba otro: el de las presuntas revanchas políticas en su contra derivadas de los servicios que él prestó como asesor de prensa en 1972 a Alfonso López Michelsen, entonces precandidato a la presidencia de Colombia. Según Espinosa [2003: 265 ss], para contrarrestar un infundio contra el precandidato, a él le pidieron escribir el prólogo a un documento que saldría en respuesta a los rumores puestos en circulación. Espinosa aceptó la proposición y aunque no le habían pedido firmar el prólogo él ofreció respaldarlo con su nombre. De allí surgió su libro catalogado como de polémica política *Anatomía de un traidor* (1973), el cual le granjeó, según decía, no pocos enemigos.

Premio Rómulo Gallegos en 1987, cuando el galardón lo obtuvo otra novela histórica, *Los perros del paraíso*, del argentino Abel Posse—. Precisamente, como afirmé más atrás, *La tejedora de coronas*, declarada en 1992 Obra representativa de la Humanidad por la UNESCO y traducida al francés con el respaldo de esa organización, se encargó de impulsar el resto de la producción de Espinosa. Después de todo, con el tiempo el autor recibió reconocimiento social: en el año 2002 obtuvo el primer Premio Nacional de Literatura concedido por los lectores a través de una revista especializada, y en el 2004 el gobierno francés lo declaró Caballero de las Artes y las Letras por sus conocimientos sobre Francia y la relación de su obra con la historia y la cultura francesas. Cuando Espinosa falleció en octubre de 2007, aunque vivía en Bogotá su nombre era asociado inmediatamente al Caribe, a Cartagena, tanto como a un carácter polémico y a una obra compleja.

En lo que sigue, procuro ampliar algo de lo dicho hasta aquí a propósito de la narrativa de Espinosa. Sin pretender agotar la cuestión, me refiero a ciertos rasgos temáticos, estéticos y formales.

## **1.2. La religión, una constante temática**

Uno de los temas en los cuales la obra de Espinosa profundiza desde diversas perspectivas es el de la religiosidad y la religión en Occidente. Esto es, cómo ha sido vivida la dimensión religiosa, cómo se configuró el cristianismo y cuál fue el papel de la iglesia católica durante la colonia en Hispanoamérica. En distintos textos de Espinosa el dogmatismo católico es una fuerza dinámica de la narración, en tanto que sus dictados y sus guardianes se oponen a las tendencias más naturales de la esfera individual de varios personajes. Por eso en esta obra hay personajes atormentados por conflictos internos o por disputas entre ellos y sus represores. Sin embargo, aparte de este hecho, por demás corriente en la literatura,

en distintos textos de este autor la religiosidad, la religión y las instituciones sociales que la representan son material estético en sí mismos.

La primera aproximación de Espinosa a esta temática se halla en su primer libro de cuentos, justamente en el relato del cual toma nombre: “La noche de la Trapa” (1961). Dicha narración motiva reflexiones de cuño ontológico, ético y religioso. El cuento representa varias caras de una metamorfosis relatada a través de la confesión de un insigne científico —hay algo en él del doctor Frankenstein. La experimentación de este personaje con dos primates logró que los animales continuaran la evolución hasta el grado de humanidad, tras lo cual uno de los seres se fugó y el científico debió asesinar al otro por los tratos sexuales que estableció con su esposa. Buscando refugio espiritual en un monasterio de la orden trapense, este hombre se presenta y declara las causas de su solicitud para recluirse en el claustro. La revelación deviene cuando el protagonista descubre — y con él el lector— que su necesidad espiritual ha sido idéntica a la otra cara de la evolución de su obra científica: quien escucha su angustia es el otrora chimpancé que huyó de su poder, el cual se ha transformado en religioso. Salta a la vista que el cuento nos quiere decir que a la condición humana es esencial el sentimiento de lo sagrado.

Mas es en varias novelas donde el tema religioso es escrutado desde otras perspectivas. Como lo expondré más adelante, LCD tiene como asunto principal la Inquisición, una de las facetas más crueles de la Iglesia católica como institución histórica. En esta ficción, la religión es mirada, entre otras cosas, desde el punto de vista de los conflictos y las contradicciones que el dogmatismo católico despertó en un momento y en un espacio históricos en los que convergían diversas razas y etnias con creencias religiosas distintas. El fanatismo, la beatería, la superstición, la fe, la persecución contra los judíos son elementos que de una u otra forma forman parte del paisaje de la ciudad colonial que LCD reconstruyen.

La religión católica también es una de las fuerzas principales en LTC, donde igualmente es convocada la Inquisición. De nuevo la visión histórica se traslada a la Colonia, pero esta vez el fanatismo religioso es contrapuesto al racionalismo

ilustrado. Esta novela se detiene especialmente en el papel que la religión católica, como institución social encarnada en la Inquisición en América y en el Vaticano en Roma, jugaron en sus respectivos contextos. Así, la ficción muestra también las contradicciones y diferencias en la organización de la iglesia: la autonomía y el rezago del Santo oficio español, que veda el paso a las ideas de la Ilustración en las colonias hispanoamericanas, y los aires renovadores que, en cambio, empezaban a respirarse en la iglesia romana cuando aceptaba algunos descubrimientos científicos y mudaba su posición con respecto a la visión que había tenido sobre los negros.

En ESP, como se verá, se plantea la cuestión de fondo sobre la génesis del cristianismo, sobre sus fundamentos históricos, mitológicos y filosóficos, y sobre el papel de sus gestores.

### **1.3. Entre lo fantástico y lo oscuro**

En sus cuentos e integrados en algunas de sus novelas, los elementos fantásticos hacen parte de los recursos más presentes en la narrativa de Espinosa. Lo fantástico, ese escenario donde se “pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” [Roas, 2001: 8], es un punto de vista estructurante de los relatos recogidos en su primera colección de cuentos. La mayoría de estos textos reposan sobre contrastes que postulan la presencia en la realidad de fuerzas excluidas del dominio de la razón<sup>14</sup>. O lo que es lo mismo, hablan de los límites

---

<sup>14</sup> En el prólogo añadido a su primer libro de relatos en la edición de los cuentos completos publicados que he citado, Espinosa confesó su relación temprana y nunca abandonada con la literatura policíaca y fantástica: “aunque eran muchos ya mis autores favoritos por los días en que escribí esos relatos, me parece que, en ellos, la influencia cenital la ejerció Chesterton a través de sus *Tales of the Long Bow* y acaso de su novela *The Club of the Queer Trades*. [...] Alguno de los relatos fue sugerido por el *Aleph*, de Borges [...] No debo echar en olvido la deuda contraída con el libro *Le matin des magiciens*, de Louis Pauwles y Jacques Bergier [...] Tampoco el hecho de haber sido inspirado el cuento que da título al libro por la novela *Viejo muere el cisne*, de Aldus Huxley” [Espinosa, 2004: 12].

de la razón. Desde *La noche de la Trapa* en la obra de Espinosa tópicos del subgénero fantástico [Bioy, 1983: 8 ss] como los viajes a través del tiempo, las acciones y los personajes atrapados en sueños y visiones, los desdoblamientos de la personalidad, las existencias paralelas, la reencarnación, el vampirismo y la locura son reelaborados de diversas maneras e introducidos como recursos narrativos en algunas novelas.

Así, parte de esta narrativa cuestiona ciertas convenciones lógicas y pone en duda la problemática noción de realidad y las bases racionales sobre la cual ésta descansa. En la obra de Espinosa es frecuente cierto regodeo confrontando la mirada a los hechos desde perspectivas racionales con aquellas visiones calificadas tradicionalmente como por fuera de lo racional. Por eso su reincidencia en cuestiones como los sueños, los fantasmas, la comunicación con los muertos o la hipnosis. Muestra de esto es, en *La noche de la Trapa*, “La orgía” (1961), donde un falaz hipnotizador “experto en cosas del alma humana” establece con su retórica un paréntesis en el gobierno de la razón: promete que sólo una persona guardará recuerdos de lo que sucederá en una fiesta, con lo cual los más primarios instintos se exteriorizan y más tarde cada personaje aparece atormentado por la culpa de sentirse el poseedor exclusivo de la memoria de una bacanal. O “El compromiso” (1964), donde de manera quijotesca las ilusiones y fantasías de un sujeto lo conducen a perderse en un mundo de irrealidad o, según se mire, de extrema subjetividad.

En las últimas novelas de Espinosa es evidente la insistencia en relativizar la realidad y en explotar literariamente fenómenos que escapan a la percepción física. En esas obras son recurrentes la temática del espiritismo, el esoterismo, las reencarnaciones y los fantasmas. La presencia de sustancias o seres que se comunican desde otras dimensiones y de síquicos, brujos y espiritistas es un recurso reiterado —a la larga, según cada lector, en el límite de lo verosímil— en novelas como *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*, *Cuando besan las sombras* y *Aitana*. Para mi gusto, en algunos pasajes el esoterismo resulta afectado de demasiada artificiosidad y es tanto que cansa. Por ejemplo, en *Rubén Darío y la*

*sacerdotisa de Amón* se resuelve un crimen gracias a la intervención de un espíritu. En *Cuando besan las sombras*, narración con recursos de novela negra, una parte transcurre en una casona caribeña donde a un joven recién casado se le presenta el espectro de una mujer y tanto se obsesiona el personaje con el fantasma que en su cabeza se funde el mundo físico con el sobrenatural. Como en una versión sin el toque pop de *Ghost Busters*, una psíquica liada con cables y artefactos eléctricos consigue detectar el espectro y poner al protagonista tras su pista. Por último, en *Aitana* —novela en la cual Espinosa recreó los últimos días de su esposa y una racha de infortunios que él vivió en sus años finales— una médium recibe señales de los difuntos, y una serie de hechos nefastos, inconexos entre sí, son relacionados forzosamente por el narrador atribuyéndolos a la venganza desatada en su contra por un brujo negro.

Por otra parte, el tópico del viaje a través del tiempo, ya sea hacia delante o hacia atrás, es otra constante en la obra de Espinosa. En algunos casos, los desplazamientos temporales sirven a la consecución de la utopía de manipular el pasado e indagar otras posibilidades para la existencia. En otros, se pone de manifiesto la esencia temporal del ser humano y la paradoja sustancial de la conceptualización del tiempo, tal y como la propuso Agustín. La *nouvelle* “Una ficción perdurable” (1998) gira alrededor de la hipnosis y sirve de pretexto para configurar el juego especulativo sobre otra realidad paralela a la fenoménica, anclada en la posibilidad de la regresión en el tiempo como medio para alterar la historia personal. El cuento “En folio de infolio” (1966) —al que resulta muy próximo la película *2001, Una odisea del espacio* (1968)— formula una reflexión paradójica sobre la adscripción de la existencia humana al tiempo: relata que, en una edad avanzada del conocimiento, para preservar la especie humana ante la probable destrucción del planeta por el propio hombre, fue lanzada una nave con seres humanos a través de la máquina del tiempo. Pero la nave no iba en dirección al futuro, sino al pasado. Por su parte, “La visión del suffi” (1984) desarrolla una dislocación temporal camuflada bajo la experimentación con drogas.

Un asunto más de carácter fantástico reelaborado varias veces y que funciona como elemento estructural en varias novelas —no siempre con la misma suerte que en los cuentos— es el tema del doble, alternado con la reencarnación como recurso ficcional. Por ejemplo, en *La tejedora de coronas* el espíritu del joven Federico, fusilado en Cartagena, anima a la niña Marie, a quien la protagonista conoce años después en Francia. En *Cuando besan las sombras* el narrador-protagonista se da al trabajo de investigar por qué el espectro se le ha presentado como si lo conociera y, a pesar de su inicial escepticismo, llega a aceptar que él es la reencarnación de un hombre muerto casi un siglo atrás. Igual, aunque sin los razonamientos persuasivos de este caso, acontece en *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, donde el capitán Fontenier se enamora de la mulata Marie Antoinette, la cual fallece y cuyo doble el héroe conoce más tarde bajo el nombre de María Antonia, con quien termina felizmente casado. En cambio, el tratamiento del tema resulta más interesante en cuentos como “El rebelde Resurrección Gómez” (1969), donde, gracias al artificio lingüístico, la elucubración sobre el nombre propio y un episodio histórico sirven de fondo para que el texto disloque la linealidad temporal y el protagonista reflexione, desde una conciencia escurridiza para el lector, sobre el destino cumplido y el porvenir. Lo mismo puede afirmarse de las reelaboraciones del argumento del doble “Der doppelgänger” (1991), “La trinidad” (1990) o “El arquetipo” (2000).

En últimas, tras las dosis de fantasía, de locura y en ciertos momentos de truculencia, en esta narrativa algunos tópicos de la literatura fantástica son medios que, en los mejores casos, sirven para sugerir reflexiones sobre las formas como nos representamos la realidad fáctica, sobre los espejismos que los hechos pueden ocasionar, sobre el deterioro de la vida contemporánea, sobre las diversas perspectivas desde las cuales pueden ser analizados los hechos y sobre las consecuencias que se pueden derivar de los puntos de mira elegidos.



#### 1.4. El erotismo

Usualmente vinculado a lo fantástico y a las atmósferas góticas, pero perceptible en su propio sentido, el erotismo es otro fenómeno recurrente en las ficciones de Espinosa. En su obra se encuentra una concepción del erotismo desplegada a lo largo de su escritura y próxima a la conceptualización de lo erótico aportada por Bataille [1957]. Tal y como lo planteó el pensador francés, en distintas narraciones de Espinosa las tensiones entre la naturaleza —el instinto, el deseo, la pasión— y la cultura —la razón, la norma, las instituciones sociales— se asocian a las categorías sociales del mal y del bien, a la dualidad ontológica entre lo dionisiaco y lo apolíneo, y agudizan conflictos interiores en los personajes. Como explica Bataille, el erotismo es fundamentalmente experiencia de libertad y de transgresión y, por tanto, de alteración y riesgo de disolución del ordenamiento de la vida colectiva y del principio de individuación. El mismo Espinosa en su ensayo *Cuatro formas del erotismo fantástico* [2001: 52-58] formuló un análisis sobre las formas como el erotismo se manifiesta en la literatura. Según Espinosa, tales formas son la que “parece emanar de la célebre sentencia del rey Salomón, según la cual «es el amor más fuerte que la muerte»”; “la que considero *segunda* y más concluyente envoltura del erotismo fantástico: la unión sexual entre un ser vivo y otro fantasmal o inexistente”; “la *tercera* se refiere al amor con seres sobrenaturales que ni son, ni fueron, ni serán humanos”; y de la cuarta forma propone como fundamento la locura por amor, que se refiere “bien a los métodos mágicos para obtener el amor de otro, bien a la intervención de potencias sobrenaturales en el surgimiento de ese amor”.

En su primera colección de cuentos se incluye un relato que es quizá el anuncio del modo como este escritor percibía las posibilidades del erotismo en la literatura. Allí, la oposición entre la sensualidad y la prohibición abría el camino a la emergencia del mal, entendido éste en términos de Bataille como ese factor de ruptura de los sistemas de ordenamiento de la experiencia determinados por las reglas de una lógica o una moral establecidas. En el cuento “Fenestella

confessionis” (1963), el deseo es vinculado al mal por medio de su representación como manifestación satánica que ha de ser reprimida, en última instancia, por la conciencia de quien se cree poseído por el demonio. La acción de este cuento se desarrolla en un seminario, donde se crea una atmósfera claustal, prohibitiva y de culpa, la cual induce finalmente al suicidio del joven seminarista que interpreta su deseo sexual por otro compañero como una posesión demoníaca.

Este motivo es luego reconfigurado con efectos más contundentes en la *nouvelle* que presta el nombre a la tercera colección de cuentos: “Noticias de un convento frente al mar” (1976). En este relato, uno de los más conocidos de Espinosa, el deseo sexual también es vinculado al mal. No obstante, este texto le resta valor a ciertas premisas sociológicas y psicológicas presentes en “Fenestella confessionis”. En relación con su antecedente, “Noticias...” cede el protagonismo al sexo femenino y pasa del miedo, de los devaneos imaginarios y de las elipsis al tono lírico en la evocación de sensaciones, a la representación explícita del amor físico y a las consecuencias de la transgresión. A través de los recuerdos de una anónima mujer nonagenaria, esta *nouvelle* reconstruye la experiencia de una novicia en un monasterio carmelita donde vivió un fervor amoroso inédito y definitivo con una compañera que de pronto ingresó a la orden. En contraste, a la carga libidinosa y transgresora de la pareja de monjas se opone una religiosa anciana y de escaso rango, quien asocia la sensualidad de la nueva interna con la presencia de Satanás, de cuyo influjo intenta proteger a la protagonista del relato.

En este aspecto la teoría del autor ha sido coherente con su narrativa. En *Cuando besan las sombras* se pone en práctica la que Espinosa considera “segunda y más concluyente envoltura del erotismo fantástico”. Como se anotó antes, esta novela relata de qué manera un hombre llega a enamorarse de un fantasma y al borde del delirio, en el límite de su experiencia —y de la verosimilitud— llega a sentir que hacen el amor. Gracias a la narración en primera persona, mediante un lenguaje lleno de imágenes el personaje relata con convicción que ha visto y vivido aquello. Una situación bastante similar se registra en la ya mencionada *nouvelle* “Una ficción perdurable”, donde la

regresión hipnótica permite al protagonista creer que continúa su vida con la esposa difunta. Igualmente, en “La fábula del pescador y la sirena” (1971) —una reelaboración del castigo infligido a Odiseo por Poseidón— se elabora “la más pura, la más acabada de las formas” del erotismo fantástico, donde un mortal experimenta la visión de tener sexo con una sirena.

El tema erótico es uno de los que más variantes exteriores recibe en la literatura de Espinosa. Pero quizás la situación más frecuente es la del amor y el deseo como causantes de desequilibrios de la razón y de la moral. Con todo, aunque en obras como “Noticias de un convento frente al mar” o *La tejedora de coronas* el erotismo alcanza niveles ejemplares por el modo en que son relatados los encuentros, por lo que sugieren y por el contexto en que se insertan los hechos, en textos como *Los ojos del basilisco* el erotismo no logra fuerza ni significado: los amoríos del burgués Torrealba con una esclava adolescente y las escenas de alcoba de Troches y Graciela son narrados sin repercusión en los personajes, de prisa, con frialdad, con cursilería y lenguaje rebuscado. Algo parecido puede agregarse sobre “Romanza para murciélagos” (1989-1995), una historia vampírica en una Bogotá sombría donde, en mi opinión, resultan demasiado artificiosos, excesivamente oscuros y rocambolescos unos amores incestuosos y demenciales.

### **1.5. Las formas y el lenguaje**

En la obra de Espinosa es característica la explotación de diversas convenciones literarias. En su obra son frecuentes otros géneros, además del fantástico y el histórico. Espinosa fue un admirador y cultivador de la novela policíaca desde sus primeros textos, tal como él lo reconoció: “Para muestra, mis novelas *La tragedia de Belinda Elsner* y *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*, ambas de corte policial” [2004: 132]. Cabe reiterar que algunos rasgos propios de este subgénero son un recurso articulador de muchos relatos y están presentes también en novelas como *El magnicidio*, *Cuando besan las sombras* y *La balada del pajarillo*.

En sus cinco libros de cuentos se encuentran ejemplos de producción en diversas formas. A parte de los textos que responden a las típicas convenciones del cuento, son *nouvelles* el relato “Noticias de un convento frente al mar”, los tres textos que integran el volumen *Romanza para murciélagos*, en el cual además del que da título al libro se incluyen “Por amor a la momia” y “Una ficción perdurable”. En este ámbito también se puede situar “La lluvia en el rastrojo”, que es una novela breve. *El naipe negro* es quizás por su gama formal la colección más peculiar de cuentos de Espinosa. Este libro es otra prueba de lo profusa que fue la producción del escritor y de su versatilidad para moverse entre distintos códigos literarios —y también de los resultados disímiles que consiguió—. La colección contiene treinta y un textos que van desde el aforismo y el minicuento o microcuento hasta el diálogo (telefónico).

En cuanto a la factura de los textos, en el lenguaje de Espinosa existen varias marcas estilísticas. En esta escritura predomina una textura musical, plástica, fluida y de resonancias poéticas. Es clara en ella la manifiesta conexión del autor con el modernismo. Al pasar del relato corto a las formas de mayor extensión, se advierte en distintos momentos el contraste entre la textura sobria y diáfana y la exuberancia de un barroquismo desbordado, un tanto retorcido, cierto regodeo y rebuscamiento en los giros y las expresiones<sup>15</sup>. En general, se trata de una escritura muy atenta al lenguaje, en cuyos textos más elaborados es característica una verdadera potencia verbal, rayana a veces en el virtuosismo, próxima a la petulancia lingüística, a cierta grandilocuencia y al adorno, que en las novelas —entre ellas algunos pasajes de LTC— recae por instantes en la complicación y en la composición y la adjetivación afectadas.

De las novelas de Espinosa, las que más se apartan del tratamiento convencional del lenguaje son *Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas*.

---

<sup>15</sup> Sobre su estilo el autor llegó a escribir: “No me explico por qué ningún crítico [...] ha querido advertir que, en cierto sentido, configuro un tipo de literato absolutamente anacrónico. No tanto por mi inclinación a remontarme en mis relatos a otros tiempos históricos [...] como por mi insistencia en hábitos retóricos que desdeñan mis contemporáneos”. Y más adelante: “Como ya lo he sugerido, yo, que no me cansaría de prescribir la necesidad de una vuelta a lo clásico, me sé barroco al extremo de lo lastimoso” [Espinosa, 1990b: 40 y 42].

En la primera, hay alteraciones de la sintaxis, variedad de figuras retóricas, largas enumeraciones en forma de columna, segmentos con frases separadas sólo por puntos, otros con palabras unidas por guiones y juegos con ciertos sonidos o voces provenientes de lenguas amerindias. Seguramente, LCD es el ejemplo de más matices para mostrar lo mejor del barroquismo lingüístico de la escritura de Espinosa. La segunda, entre tanto, está construida con una sintaxis intrincada y con capítulos constituidos sólo por oraciones subordinadas.

En cuanto a la estructura de los textos y la focalización de las historias, en las ficciones de Espinosa se aprecian varios recursos. En las novelas predominan las estructuras lineales y planas, aunque en las primeras el autor recurrió a la complejidad de formas que rompen el orden convencional del discurso —LTC, como lo reiteraré, se desarrolla sobre ejes temporales alternos y fragmentados; *El magnicidio* es la reconstrucción de un asesinato relatada por el difunto; ESP es un verdadero *tour de force*, poco convincente después de todo, en el cual una parte del pasado del protagonista se oculta hasta el final para sólo revelar entonces la impostura de Saulo.

En esta narrativa hay variedad de narradores, pese a que son constantes los externos. En este aspecto, también las primeras novelas son las más audaces. En *El magnicidio* la narración es comunicada en segunda persona por un narrador testigo —la víctima— que parece dirigirse desde un espacio exterior a sus cofrades políticos para recordarles lo que rodeó su muerte. En LCD el narrador externo de la novela delega parte de su función en uno de los personajes y rompe el decurso del tiempo a través de la alternación del presente y el pasado. También compleja a este respecto es LTC, pues aunque la narradora de la historia es su protagonista Genoveva, ella incorpora a su discurso discursos de otras fuentes. *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón*, *Cuando besan las sombras* y *La balada del pajarillo* recuperan viejos recursos como las epístolas y los diarios. Las dos últimas, en particular, comparten la cualidad de estar articuladas como diarios, aunque la primera introduce en mitad de las notas del diarista una crónica antigua, con lo cual la función del narrador se escinde: un cronista del pasado

(extraheterodieético), y el narrador-protagonista (extrahomodieético) del presente.

### **1.6. Relaciones intertextuales**

Entendida como “la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes” [Martínez, 2001: 37], la intertextualidad, ya sea implícita o explícita, es otro rasgo corriente en la obra de Espinosa. En la mayoría de sus textos la intertextualidad se manifiesta por medio de distintas estrategias discursivas y a través de este recurso esta narrativa se inserta, interactúa y prolonga ciertos modelos, asuntos y obras de la tradición. La cita y la alusión son los medios más frecuentes con los cuales algunas novelas de Espinosa incorporan el componente conceptual que ha conducido a considerarlas, si no exclusivamente, al menos de forma parcial como «novelas de ideas» —*La tejedora de coronas*, *El signo del pez*, *La balada del pajarillo*, en cierta medida *Aitana*—. Mediante este procedimiento en los escritos de Espinosa se relacionan, contrastan, comentan o refutan ideas provenientes de otros textos. Así, las citas incluidas e interpretadas en los escritos de Espinosa resaltan la erudición que poseía el autor, dotan algunas de sus obras de una peculiar densidad y en algunos de sus relatos introducen juegos intelectuales y la transgresión de ciertos mitos culturales. Sin embargo, la cita y las referencias a otros textos en determinados momentos son excesivas o no establecen una relación productiva con el nuevo texto, al punto de quedarse en el papel de mero dato incorporado y de convertirse en un lastre para la lectura. De este hecho, a mi juicio, resultan muestras elocuentes muchas páginas de las novelas que acabo de mencionar.

*La balada del pajarillo* también es ejemplo de cómo en esta narrativa son incluidos los conceptos y las ideas a través de los diálogos —un recurso del que algunas novelas, a mi juicio, abusan, y que reviste muchos diálogos de excesiva artificiosidad—. En un segmento de esta novela, durante una cena entre varios

intelectuales, el diálogo se convierte en un intercambio de interpretaciones y una abierta discusión de textos e ideas sobre la literatura, el arte y la cultura.

Las referencias cultas también definen buena parte del carácter de los héroes inventados por este autor, pues muchos de los protagonistas de sus narraciones — y también los narradores, con lo cual se perciben reiteraciones, casi tópicos en su obra— son seres cultos, refinados, aristocráticos y pedantes. Muestra de ello es, desde luego, el protagonista de *La balada del pajarillo*. Braulio Cendales además de millonario es pintor, crítico de arte y adorador de la belleza. Este personaje, como una especie de Quijote contemporáneo, obsesionado con sus lecturas y sus ideas superpone a la realidad exterior el mundo de sus iconos y su fantasía. Antepone el arte a la vida.

Una estrategia menos reiterada de la intertextualidad, y que me parece más interesante para el análisis, es la reescritura que algunas novelas de Espinosa realizan de otros textos. En concreto, como lo expondré en sus capítulos respectivos, *El signo del pez* y *Los ojos del basilisco* reescriben otros textos y controvierten algunas posiciones históricas.

## **1.7. La historia**

En la obra de Espinosa la historia se advierte como elemento de cierto relieve en sus cuentos, aunque es sobre todo en varias de sus novelas donde se convierte en material concreto. Ya en *La noche de la Trapa* algunos relatos —“La libélula” (1962), “El hundimiento” (1962), ambos situados en la antigüedad clásica— se desarrollan en contextos históricos y formulan paradojas alrededor del sentido del pasado y el futuro. Asimismo, en cuentos de libros posteriores se incorporan ingredientes históricos como hechos o nombres —en “Los predestinados” (1981), un dictador boliviano del siglo XIX; en “La máscara amorosa de la muerte” (1990), un prócer de la independencia—; o es representado irónicamente el contenido de ficción inherente a la escritura de la historia —“Orika de los

palenques” (1991), un relato que por sus presuntas fuentes y sus formas engloba tres versiones ficticias de un episodio presuntamente ocurrido en el siglo XVII.

Pero por encima de sus cuentos, es sobre todo en la novela donde se despliega el mayor contacto de esta narrativa con la historia. Sin duda, este es el rasgo temático con el cual ha sido identificado este autor. De hecho, al ocuparse de este escritor, el crítico Fernando Aínsa sostiene lo siguiente:

A diferencia de sus compañeros de generación [...] Germán Espinosa tiene un acentuado sentido de la historicidad en el que ha centrado lo más significativo de su obra. Desde *La noche de la Trapa* [...] se ha preocupado por los periodos «bisagra» de la historia, por los tiempos que anuncian en su seno otros tiempos [2003: 180].

En efecto, entre las obras de Espinosa se localiza un grupo muy definido dentro de la especie de la novela histórica. De acuerdo con los criterios que identifican la novela histórica como un subgénero, pertenecen a esta categoría *Los cortejos del diablo*, *La tejedora de coronas*, *El signo del pez*, *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* y *Los ojos del basilisco*. De ellas me ocupo en los capítulos del 4 al 8 de esta investigación.



2

Sobre la historia



## **2.1. La escritura de la historia**

Tomar como ámbito de estudio la novela histórica obliga a detenerse en el concepto de «historia». En efecto, así como será necesario formular más adelante una referencia mínima a la «novela» —en cuanto que género literario al cual pertenece o del que deriva el subgénero «novela histórica»—, también es un deber observar qué caracteriza al dominio teórico cobijado por el adjetivo «histórica», término que, obviamente, remite a la noción de historia. La necesidad se justifica no sólo en el hecho de que en la novela histórica convergen novela e historia, sino también en algo que —como se verá en el desarrollo de esta investigación— estrecha aún más la relación entre estas dos producciones humanas: la historia, como una modalidad de discurso, desde su génesis comparte distintas características con la escritura considerada tradicionalmente como literaria, es decir, como arte del lenguaje.

Con el ánimo de precisar, por lo tanto, el contenido del término «historia», es pertinente empezar recordando la variedad de significados que alberga esta

palabra. Siguiendo, sobre todo, las precisiones conceptuales introducidas por Hegel, historiadores y filósofos de la historia han advertido que la ambigüedad del vocablo puede conducir a la confusión de instancias distintas. Es sabido que el término «historia» designa el objeto o la materia de la disciplina —la llamada *historiam rerum gestarum*, los acontecimientos o situaciones del pasado— y a la vez la indagación acerca de tal objeto —la *res gestas*, la práctica intelectual propiamente dicha—, cuyo resultado consiste, fundamentalmente, en un discurso escrito, en lo que se denomina también como historiografía. El historiador y pensador del estatuto epistemológico de la historia Michel de Certeau, por ejemplo, desagrega los contenidos del término diciendo que “entiendo por *historia* esta práctica (una «disciplina»), su resultado (el discurso), o su relación bajo la forma de una «producción». Ciertamente, en el uso ordinario el término *historia* connota a la vez a la ciencia y a su objeto —la explicación que se *dice* y la realidad que ya pasó o está pasando” [1978: 35]<sup>16</sup>.

Además, y este es un factor que ha sumando otra dosis de confusión en el dominio de la investigación y la escritura de la historia, con el término «historia» se han designado simultáneamente el relato histórico o de hechos históricos y el relato de hechos imaginados. Es decir, la misma palabra ha servido para denominar dos tipos de relato—el histórico y el de ficción— sustancialmente distintos. Dos tipos de relato que desde el punto de vista de los objetivos del productor del discurso y de las expectativas de sus receptores —en general, desde la perspectiva de la pragmática de la comunicación literaria—, poseen estatutos distintos y en principio apuntan hacia fines diferentes. El uso de la palabra «historia» para nombrar dos producciones del lenguaje distintas, aunque también próximas, tiene origen en la utilización común de la narración como un mecanismo de ordenación y comprensión de la experiencia y de la configuración

---

<sup>16</sup> El historiador Jacques Le Goff también se detiene a esclarecer la ambigüedad del término: “en las lenguas romances (y en las otras) «historia» expresa dos, cuando no tres, conceptos diferentes. Significa: 1) la indagación sobre «las acciones realizadas por los hombres» (Herodoto) que se ha esforzado por constituirse en ciencia, la ciencia histórica; 2) el objeto de la indagación, lo que han realizado los hombres. Como dice Paul Veyne, «la historia es ora la sucesión de acontecimientos, ora el relato de esa sucesión de acontecimientos»” [1977: 21].

del discurso —tema tratado en el numeral 3.4.1.—. Este hecho es advertido por el historiador Jacques Le Goff, quien aclara que además de referirse a una disciplina intelectual y a su objeto de estudio el vocablo “historia puede tener un tercer significado, precisamente el de «relato». Una historia es un relato que puede ser verdadero o falso, con una base de «realidad histórica», o meramente imaginario, y éste puede ser un relato «histórico» o bien una fábula” [1977: 22]<sup>17</sup>.

Como se sabe, la historia entendida como el decir sobre sucesos del pasado comenzó en la Antigüedad, por lo menos en Occidente, con Herodoto, Tucídides y Jenofonte. Estudiosos de la historia como Carlos Rama [1981], Jorge Lozano [1987] y Jacques Le Goff [1977] coinciden en señalar esa circunstancia y en destacar el carácter de investigación y testificación que entonces poseía la escritura en relación con unos acontecimientos determinados. Este carácter obedecía, precisamente, a un principio de respeto por la verdad e implicaba que, para ser fiable, el escritor hubiese tenido una experiencia directa del asunto sobre el cual se proponía tratar, condición que decidía una actitud prácticamente testimonial del autor,

De ahí que el criterio de autoridad del historiador fuera su visión inmediata de los acontecimientos, con lo cual eran asimilados percepción y conocimiento<sup>18</sup>. Tener la visión como principio de fiabilidad, además, presuponía el concepto de

---

<sup>17</sup> Le Goff precisa que la confusión formada alrededor de los distintos usos del término «historia» ha recibido diversas soluciones en varias lenguas: “El inglés elude esta última confusión en tanto distingue *history* de *story*, «historia» de «relato». Las demás lenguas europeas se esfuerzan más o menos por evitar esta ambigüedad” [1977: 22]. Igualmente, Jorge Lozano comenta cómo en algunas lenguas se mantiene la ambigüedad y cómo se resuelve en otras: “En español *historia* o en italiano *storia* significan tanto historia como relato o narración. En inglés, en cambio, se marca la diferencia al existir dos palabras: *history* y *story*. La lengua alemana, a su vez, dispone de *Geschichte* e *Historie*. En fin, cabe mencionar el intento en Francia por distinguir, tipográficamente, *Histoire* (con H mayúscula) de *histoire* (con h minúscula)” [Lozano, 1987: 115].

<sup>18</sup> Jacques Le Goff propone una explicación etimológica de ese carácter testimonial de la historia: “La palabra «historia» (en todas las lenguas romances y en inglés) deriva del griego antiguo ἱστορίη, en dialecto jónico [Keuck, 1934]. Esta forma deriva de la raíz indoeuropea *wid-*, *weid-* «ver». De donde el sánscrito *vettas* «testigo», y el griego ἱστωρ «testigo» en el sentido de «el que ve». Esta concepción de la vista como fuente esencial de conocimiento lleva a la idea de que ἱστωρ «el que ve» es también el que *sabe*: ἱστορεῖν, en griego antiguo, significa «tratar de saber», «informarse». Así que ἱστορίη significa «indagación». Tal es el sentido con que Herodoto emplea el término al comienzo de sus *Historias*, que son «indagaciones», «averiguaciones»” [Le Goff, 1977: 21].

que el relato de lo visto era verdadero porque presentaba la imagen fiel de lo acontecido: “El *yo he visto* se sitúa, entonces, como garante de verdad y como autor fiable tanto de los hechos que cuenta como del decir mismo; no es cualquiera el que habla, sino alguien que fue testigo” [Lozano, 1987: 19]. Tal condición, pues, suponía la asunción de la escritura como reflejo de los acontecimientos, como mimesis en un sentido platónico.

La preferencia por la percepción visual, además, relegaba a un segundo plano las fuentes orales. Este recurso, que podía sustituir la carencia de la visión directa de los acontecimientos por testimonios de testigos, ocupaba una escala de valor inferior en relación con la experiencia inmediata del escritor<sup>19</sup>.

Como lo recuerda Jorge Lozano [1987: 25-28], la concepción de la historia como testimonio acerca de acontecimientos sobre los que se había tenido experiencia directa, en la antigüedad también acarrea la consecuencia de que el pasado lejano no fuera considerado materia de interés para los historiadores. Por ello, la historia contenida en los primeros textos historiográficos es prácticamente historia contemporánea.

La Edad Media heredó de la Antigüedad el sentido de la historia como testimonio. Sin embargo, la adopción de tal principio tuvo como consecuencia la convicción de que el pasado sólo se podía conocer por la fe depositada en quienes habían tenido una experiencia de él<sup>20</sup>. Es decir, la confianza y la fe fueron

---

<sup>19</sup> Según Jorge Lozano: “Saber históricamente, pues, es ver. La historia, desde la historiografía griega, comienza a ser considerada como el relato de aquel que puede decir «he visto» o, en su defecto, «he oído» de personas fiables —porque han visto”. Además, Lozano anota que en la Antigüedad el relato oral era considerado como fuente alternativa ante la carencia del historiador de experiencia directa de los acontecimientos. Sin embargo, la oralidad era objeto de menor confianza por implicar la mediación de un tercero y por estar sujeta a la falibilidad de la memoria. Lozano añade al respecto: “Se puede suponer que este segundo tipo de relato sería menos creíble al poseer menos fuerza el sujeto de enunciación que transmite algo que él directamente no percibió y ha de basarse en una falible e inventiva memoria”. [Lozano, 1987: 24 y 19].

<sup>20</sup> Los autores que vengo siguiendo coinciden en calificar a la Edad Media como un periodo en el que baja la calidad de la historiografía. Carlos Rama, por ejemplo, apunta que “técnicamente la historiografía cristiana corresponde a una época de decadencia de los estudios históricos” [Rama, 1981: 20]. Por su parte, Jorge Lozano resalta que con “todas las características señaladas, parece confirmarse la idea de ausencia de historiadores en el sentido que se irá perfilando en sucesivos siglos. Por eso, a medida que avanza la historiografía, la Edad Media queda excluida como época

depositadas en quienes poseían la autoridad, en quienes eran dignos de crédito: “los historiadores medievales tuvieron que basarse en los relatos proporcionados por la tradición y cuya autoridad fuera reconocida: la Iglesia, tal o cual monarquía, una universidad, la alta posición o la santidad del que la transmite” [Lozano, 1987: 31].

Lozano nos recuerda que el avance de la filosofía que estableció la distinción entre percepción y conocimiento —al definir que éste es posible como resultado de una mediación, de un proceso intelectual—, abrió el camino hacia una mentalidad que concibiera como posible acceder a un conocimiento del pasado sin tener como condición que quien produzca ese saber haya vivido lo acontecido, o que la fe en su palabra sea su único garante. Es durante tal transformación cultural cuando la antigua concepción de la historia da lugar a un concepto de historia como proceso de lectura de fuentes históricas. La idea de historia propia de la Antigüedad definida por la percepción directa o en su defecto el relato de un tercero que había sido testigo de lo sucedido, el interés por lo visible en detrimento de lo invisible, así como la fe en los relatos de autoridades medievales, cedieron su lugar con los cambios iniciados en el Renacimiento a la posibilidad de descifrar el pasado a partir de unas fuentes<sup>21</sup>.

Este momento es de gran significación en la configuración del concepto de historia como disciplina moderna, porque entonces comienza el desarrollo de técnicas y métodos de indagación e interpretación de documentos. Así, dice Jorge Lozano, la historia “se transforma en un discurso justificado a su vez en la validez

---

de historiadores, aunque anunciaran técnicas que se encontrarán en los anticuarios” [Lozano, 1987: 33].

<sup>21</sup> En palabras de Jorge Lozano: “Una vez adquirida la idea de no coincidencia entre conocimiento y percepción, idea derivada de la revolución científica de los siglos XVI y XVII, comienza a ser concebible la idea de un conocimiento mediato y, por lo tanto, el problema de la justificación de una historia del pasado se plantea necesariamente en términos diferentes. [...] Se trata de buscar una vía hacia los acontecimientos del pasado a partir de las trazas, huellas e indicios que dichos acontecimientos han dejado y que subsisten en el presente bajo formas de documentos y de monumentos” [Lozano, 1987: 40].

de técnicas y métodos, aplicados a los monumentos y documentos, que consientan la aprehensión del pasado” [1987: 40]<sup>22</sup>.

Tras los cambios que la concepción de la historia experimentó en el periodo comprendido aproximadamente entre el final de la Edad Media y la Revolución Francesa, en el XIX la historia adquirió independencia con respecto de otras disciplinas y fue elevada a la categoría de ciencia: “en este siglo se definió la Historia como un conocimiento científico y, perfeccionando sus métodos técnicos, se independizó de la literatura y creció como disciplina científica” [Rama, 1981: 45].

Ahora bien, en tanto que producción intelectual, la historia heredó de la Antigüedad el espíritu de la verdad. Por esta razón, en el orden epistemológico la historia obedece a un criterio de verdad que descansa sobre el respeto, la fidelidad y la posibilidad de comprobar lo dicho acerca del pasado en relación con unas fuentes de donde procede la información. Así, por ejemplo, antes de adentrarse en el estudio detallado del discurso histórico, Paul Ricoeur deja claro que en “cierto nivel del análisis y de la argumentación, el concepto convencional de «verdad», definido en términos de verificación y de falsación empíricas, es perfectamente válido [...] la verificación o la falsación históricas tampoco ponen en juego un concepto de «verdad» diferente al que adopta la física” [1999: 35]. Este rasgo de la escritura de la historia fue advertido por Aristóteles, aunque obviamente en otros términos, cuando en su famoso pasaje de la *Poética* señaló que la historia dice —en nuestro tiempo diremos que pretende decir o hablar de— las cosas como fueron y la poesía como podrían ser:

---

<sup>22</sup> Carlos Rama también destaca ese periodo de cambios como decisivo en la configuración del concepto de historia moderna: “Definitivamente agotadas las corrientes culturales provenientes de la Antigüedad Clásica y del Cristianismo del Imperio Romano, los Tiempos Modernos definirán para la historiografía en los siglos XIV al XVIII, inclusive, una nueva perspectiva [...]. En el Humanismo y el Renacimiento, será de nuevo la historia política y junto a los intereses de la clase burguesa los que definirán a los nuevos historiadores modernos, primero italianos como Maquiavelo y Guicciardini, y más tarde ya unida a la crisis de la religiosidad occidental, en el resto de Europa. El surgimiento de la erudición histórica y la aparición de la filosofía de la Historia (incluso antes de Voltaire) coinciden ya con la etapa de las Revoluciones Burguesas, que cierra la Revolución Francesa y sus secuelas en la península ibérica y en sus colonias americanas” [Rama, 1981: 28].



Pues el historiador y el poeta no difieren en que uno utilice la prosa y el otro el verso (se podría trasladar al verso la historia de Heródoto, y no sería menos historia en verso que sin verso), sino que la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido, el otro lo que podría acontecer. Por esto la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular [Aristóteles, 2000: 1451b]<sup>23</sup>.

En el siglo XIX, tal sentido de lo verdadero se mantuvo en el afianzamiento de la disciplina gracias al método —luego objeto de críticas— impulsado por el historiador alemán T. von Ranke. En efecto, convencido de que para decir la verdad el historiador podía excluir todo asomo de subjetividad en su indagación y reconstrucción del pasado, “abandonar sus intereses y sus pasiones a fin de poder ver la realidad histórica *tal como era*” [Lozano, 1987: 81], Ranke abogó por una objetividad a prueba de toda interferencia basado en su consigna metodológica de sujetarse a los documentos y presentar el pasado tal y como sucedió<sup>24</sup>. Ranke apoyaba su confianza en lograr la objetividad en la convicción de que los hechos del pasado podían ser fijados en las fuentes históricas y luego reflejados en un discurso «objetivo». Como se sabe, Ranke entendía la narración como una forma objetiva, por lo cual recurría al relato en tercera persona convencido de que la omnisciencia narrativa podía presentar los hechos como si hablaran por sí mismos, ajenos a la subjetividad del historiador.

---

<sup>23</sup> Celia Fernández Prieto, siguiendo a Paul Ricoeur y a Jorge Lozano, formula una observación importante al recordar que en la *Poética* Aristóteles se sirve de la historia como contraejemplo — sin agregar más sobre ella— para definir su concepción de la mimesis poética. En efecto, es cierto que Aristóteles sólo menciona la historia en este pasaje para distinguir teóricamente la poesía —el poema trágico— de un tipo de escritura —la historiográfica— que se ocupa de lo particular y de decir lo que sucedió. Sin embargo —y este es el factor que subrayan investigadores como Jorge Lozano o García Gual—, si bien algunos autores clásicos de la historia se esmeraban por desterrar todo elemento ficticio de sus escritos, en aquel tiempo la distinción entre lo histórico y lo inventado no tenía la claridad que a partir del juicio de Aristóteles se podría pensar que existía [Cfr. Fernández, 1998: 42]. El siguiente apartado de esta investigación aborda ese tema.

<sup>24</sup> Según Peter Burke, los principios que animaban la historia practicada por Ranke se podrían sintetizar así: “Una vista desde arriba, en el sentido de que siempre se ha centrado en las grandes hazañas de los grandes hombres, [...] su insistencia en la necesidad de basar la historia escrita en documentos oficiales procedentes de los gobiernos y conservados en archivos [...], la historia es objetiva. La tarea del historiador es ofrecer al lector los hechos o, como decía Ranke en una frase muy citada, contar «cómo ocurrió realmente»” [Burke, 1991: 13-18].

En el afianzamiento de la disciplina en el siglo XIX, además, tuvo que ver la «demanda» de historia, un deseo creciente de conocer el pasado y de aprovechar este conocimiento para fortalecer las identidades nacionales de unos pueblos sacudidos por los efectos de la Revolución Francesa y el Romanticismo. Carlos Rama subraya que el nuevo estatuto adquirido por la historia en el siglo XIX y su afianzamiento “no habrían sido posibles, o por lo menos se habrían cumplido en un plazo mayor, si no hubiera existido el aliciente de un masivo interés de los lectores del siglo por la Historia” [1981: 46]. Este historiador recuerda que es entonces cuando la historia se convierte en cátedra universitaria, pues “dejando de ser exclusivo acervo de los príncipes o los poderosos, la Historia ingresa en los estudios organizados en forma regular”. Y, agrega también, la “idea, surgida de la Revolución Francesa, que hacía de la Historia un instrumento para forjar una nacionalidad, adquiere singular importancia en los nuevos Estados Nacionales”. No está de más recordar que, justamente, en las primeras décadas de este siglo es cuando la novela histórica se constituye como subgénero, lo cual es un hecho que, como luego se expondrá, está directamente vinculado con el interés que en la época suscitaba la historia.

Tratándose de una ciencia que recién se constituía, la confianza acaudillada por Ranke en que los documentos eran en sí mismos el pasado, los hechos, condujo a que pronto se aplicaran en la historia las metodologías propias de las ciencias naturales. Lo importante, entonces, era que el método permitiera fijar leyes para relacionar los hechos, los cuales estaban dados en los archivos. De esta manera el positivismo hizo tránsito hacia la historia, pues los historiadores creyeron encontrar en los métodos positivistas la solidez científica de la que su novel disciplina parecía carecer con respecto a las ciencias de la naturaleza.

E. H. Carr recuerda que los “positivistas, ansiosos por consolidar su defensa de la historia como ciencia, contribuyeron con el peso de su influjo a este culto de los hechos. Primero averiguar los hechos, decían los positivistas; luego deducir de ellos las conclusiones” [1961: 12]. Para los positivistas, añade, la historia “consiste en un cuerpo de hechos verificados. Los hechos los encuentra el

historiador en los documentos, en las inscripciones, etcétera, lo mismo que los pescados sobre el mostrador de una pescadería”.

Precisamente, la crítica de Nietzsche de 1874 en *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, se dirigió contra el positivismo y la concepción de la historia como reflejo objetivo del pasado asociado sólo con los grandes hombres y los grandes sucesos. En ese opúsculo, con su efectismo verbal característico Nietzsche censuró como “una fiebre histórica devorante” el historicismo reinante en aquellos años<sup>25</sup>. Nietzsche llegó a concluir que entre la vida y la historia se había interpuesto un obstáculo, “un astro brillante y magnífico, y la constelación ha quedado realmente alterada —a causa de la ciencia, por la pretensión de hacer de la historia una ciencia”. Por el mismo motivo, Nietzsche cuestionó de la relación que entonces se mantenía con el pasado la sobrevaloración de la objetividad y, en consecuencia, el desconocimiento de la subjetividad: “¿No se introduce ya una cierta ilusión incluso en la interpretación más elevada del término «objetividad»? Suele entenderse generalmente esta palabra como un estado en el que el historiador contempla un acontecimiento en todos sus motivos y consecuencias con una pureza tal que no ha de ejercer ningún efecto sobre su subjetividad” [Nietzsche, 1874: 99].

Una reacción similar se registró en el dominio de la historiografía, cuando los historiadores dirigieron su crítica contra la extensión a la historia de la

---

<sup>25</sup> En este texto, Nietzsche caracterizó tres tipologías de historia: la monumental, con la cual comprendió la historia de los grandes hombres y sucesos, la llamada historia universal que uniría a la humanidad, a la que llegó a calificar como “ficción mística”; la historia anticuaría, con la cual asoció el espíritu que preserva y venera el pasado, un espíritu para el que todo lo pasado es importante y por ello no sabe distinguir entre lo que realmente posee algún valor y lo que no lo posee; y con el modo de una historia crítica relacionó el juicio sobre el pasado, modo que valoró como peligroso por cuanto se inclinaría por borrar del pasado aquello que no fuera del agrado en el presente [Cfr. Nietzsche, 1874]. Por si fuera poco —en lo que a mi modo de ver constituye quizás el principal antecedente de la crítica contemporánea a la historia y a la cultura occidental—, el mismo Nietzsche, quien pensó que no hay hechos en sí, sino interpretaciones, arremetió contra la tradición demoliendo con su filosofía del martillo figuras e instituciones históricas como Sócrates, el cristianismo, la verdad, lo bueno y lo malo.

confianza absoluta en la ciencia positiva<sup>26</sup>. El criterio de objetividad en la investigación defendido por Ranke fue criticado y, cabe decir, sustituido por la conciencia de que la historia es sobre todo una disciplina basada en la interpretación. Un ejemplo de los historiadores que con más claridad adoptaron esta posición es E. H. Carr: “Ante todo, los hechos de la historia nunca nos llegan en estado «puro», ya que ni existen ni pueden existir en forma pura: siempre hay una refracción al pasar por la mente de quien los recoge” [1961: 30]. Este historiador insistió en que prácticamente un acontecimiento pasa a ser considerado como un hecho histórico mediante un acuerdo, cuando es aceptado como tal por los historiadores. Es decir, cuando existe cierto consenso alrededor de la valoración del presunto hecho: “Su condición de hecho histórico dependerá de una cuestión de interpretación. Este elemento interpretativo interviene en todos los hechos históricos” [1961: 17].

Tal carácter del hecho histórico puso de relieve, como mínimo, dos circunstancias que dieron lugar a algunos de los análisis más interesantes vinculados con la historia. Por una parte, en la historia fue reconsiderado el papel de la subjetividad del historiador. Contra el casi desprestigio con que cargaba la subjetividad en una concepción de la historia como la representada por Ranke, se repensó la objetividad en términos de rigor epistemológico y se reconoció la presencia inevitable del factor subjetivo diferenciado de la simple arbitrariedad<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> La crítica al positivismo fue formulada también —como se reiterará luego al tratar la cuestión de la narración— a finales de la década de 1920 por la llamada escuela de los *Annales*: “Todo parte del examen crítico de los conceptos fundamentales de la historia «positivista», o «historizante», que muy pronto se llamará del «acontecer», tal y como la ilustraba, por ejemplo, C. Seignobos a la vuelta del siglo: una historia que propone como una exigencia crítica la de la erudición (la fijación del documento y, esto supuesto, el control del hecho que refiere) y considera que el hecho histórico es un dato cuyo desglose y significación vienen dados objetivamente; con lo cual el cometido del historiador se reduce a ordenar los hechos según una narración igualmente objetiva, la cronología que él se contenta con hacer visible” [Le Goff, Chartier, 1988: 19].

<sup>27</sup> Paul Ricoeur es claro al mantener el concepto de objetividad en historia, pero ahora diferenciado del contenido que Ranke había puesto en el término: “La objetividad debe tomarse aquí en su sentido epistemológico más estricto: es objetivo lo que el pensamiento metódico ha elaborado, ordenado, comprendido y lo que de este modo puede hacer comprender. Esto es verdad de las ciencias físicas y biológicas; y también es verdad de la historia. Por consiguiente, esperamos de la historia que conduzca al pasado de las sociedades humanas a esa dignidad de la objetividad” [Ricoeur, 1955: 23]. Pero el mismo Ricoeur reivindica la incidencia de la subjetividad en la

Por otra parte —y ésta es quizás la cualidad más significativa cuando se ponen frente a frente a la historia y la novela—, se reconoció que un acontecimiento del pasado adquiere la categoría de hecho histórico como fruto de la interpretación, de las relaciones que establece dentro de un sistema conformado por varios acontecimientos. Así, E. H. Carr afirmó que en “general puede decirse que el historiador encontrará la clase de hechos que busca. Historiar significa interpretar” [1961: 32]. En sentido similar se manifestó el historiador Lucien Febvre, quien, según Le Goff, dijo: “No dado, sino creado por el historiador —¿y cuántas veces? Inventado y creado mediante hipótesis y conjeturas, a través de un trabajo delicado y apasionante (...) Elaborar un hecho significa construirlo”. Por ello, añade el propio Le Goff: “No hay hecho o hecho histórico sino dentro de una historia-problema” [1977: 34].

La aceptación de que el hecho histórico se construye significa, por lo tanto, que la historia no es mimesis —imagen reflejo— del pasado, sino una construcción. Y construcción quiere decir que es una producción discursiva. Como indagación, la historia concluye en un discurso escrito cuyo objeto es proporcionar conocimiento sobre el pasado, y esto resalta de antemano la cualidad de la historia como realización discursiva. La idea de la Antigüedad de que la historia daba cuenta fidedigna de lo visto por el historiador, reformulada en el siglo XIX por la confianza de los historiadores positivistas en que los documentos permitían recuperar objetivamente el pasado, al ser criticada arrojó como resultado la aclaración de que la historia es un decir sobre lo que alguna vez sucedió. Un decir, claro está, basado en unas fuentes y en el rigor metodológico.

---

indagación histórica: “Tiene razón mil veces [Marc Bloch] al negar que la tarea del historiador sea la de restituir las cosas «tal como sucedieron». La historia no pretende hacer revivir, sino recomponer, re-construir, o sea, componer y construir un encadenamiento retrospectivo. La objetividad en historia consiste precisamente en esta renuncia a coincidir, a revivir [...]. La historia a través del historiador no retiene, no analiza y no relaciona más que los sucesos importantes. Aquí es donde interviene la subjetividad del historiador en un sentido original respecto a la del físico, bajo la forma de esquemas interpretativos” [25 y 28].

Ahora bien, ello no excluye, desde luego, que también pueda existir una historia oral<sup>28</sup>. Pero, sobre todo, la historia que se construye, que se transmite y que se critica es la historia fijada en la escritura, al punto que, no pocas veces, la historia oral es apenas valorada como testimonio, es decir tomada como fuente, para la historia escrita: “La historia es, sobre todo, historiografía, escritura, forma de representación de un modelo de realidad, el modelo de la realidad histórica” [Fernández, 1998: 40]. Por este motivo —su apreciación fundamentalmente como escritura—, la historia establece desde la antigüedad unas relaciones singulares, complejas en algunos casos, con otras producciones discursivas, especialmente con aquello que desde la perspectiva moderna se considera «literatura», y de modo más particular con la novela.

Además, como producción, la historia está cada vez condicionada por diversos factores —por ejemplo ideológicos— y basada en una selección de asuntos o problemas realizada en función de unas preguntas, de unos intereses. La historia, en consecuencia, no es todo el pasado sino una parte de él, de ahí que lo que se pueda entender como historia en un momento y sobre un periodo determinados pueda diferir de lo que se considere como histórico en otro momento, pues tal consideración se formulará de acuerdo con los criterios que en cada caso rijan la selección de los hechos. Fernández Prieto concluye con bastante claridad esta peculiaridad de la historia, cuando afirma que “no todo lo real es histórico. Ambos atributos no deben ser confundidos ni asimilados, aunque tradicionalmente sus relaciones hayan sido y sigan siendo muy estrechas” [1998: 40].

Dicho de otro modo, el pasado se ilumina desde el presente, cada presente puede mirar con ojos distintos el pasado. Para E. H. Carr, quien hemos visto que fue de los más claros en defender tal posición, la cuestión de la historia se define así: “Mi primera contestación a la pregunta de qué es la Historia, será pues la

---

<sup>28</sup> Como lo explica Gwyn Prins, la historia oral es valorada sobre todo en comunidades lingüísticas donde no existe la escritura o donde la información sobre el pasado se transmite por la tradición oral [Cfr. Prins, 1991].

siguiente: un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado” [1961: 40]<sup>29</sup>. Por la misma razón, se ha llegado a sostener que al interpretar el pasado no sólo se buscan, o no se buscan tanto, respuestas a preguntas sobre ese pasado sino sobre el propio presente: “Aunque sea una perogrullada, es necesario recordar que una lectura del pasado, por más controlada que esté por el análisis de los documentos, siempre está guiada por una lectura del presente. Una y otra se organizan, en efecto, en función de problemáticas impuestas por una situación” [Certeau, 1978: 37].

En nuestros términos, entonces, la historia se puede entender como un esfuerzo orientado hacia la comprensión de cómo y por qué sucedieron tales hechos o se dieron determinados fenómenos en el pasado. La historia, por lo tanto, para garantizar que su contenido no es mera invención se pliega al principio de la veracidad, heredado de la Antigüedad<sup>30</sup>. Esta característica fundamental, que luego se apreciará con detalle, cabe anticipar que es, pese a los factores que aproximan el relato histórico y el relato de ficción, el elemento decisivo para distinguir entre uno y otro tipo de discurso. Más aún, cuando como en el caso de la novela histórica la ficción, al igual que la historia, convierte en su objeto los hechos del pasado.

---

<sup>29</sup> Este historiador llega incluso a sostener que “La función del historiador no es ni amar el pasado ni emanciparse de él, sino dominarlo y comprenderlo, como clave para la comprensión del presente” [Carr, 1961: 34].

<sup>30</sup> Con todo, como lo explican, entre otros, Carlos Fuentes [1983] y Pozuelo Yvancos [1993], se debe tener en cuenta que los conceptos de verdad histórica y de ficción son históricos y, por lo tanto, variables de acuerdo con unas condiciones culturales. Por este motivo, distinto de la pretensión de verdad que desde el punto de vista del autor quede implícita en un texto, éste puede ser recibido de diversos modos según la época o la cultura que constituyan el marco de su lectura. Jorge Lozano resalta este hecho, señalando que los criterios de verdad se transforman y con ello el sentido y la naturaleza que puedan ser atribuidos a un texto: “En primer lugar, desde la historiografía jónica hasta nuestros días no puede hablarse, en rigor, de un *solo* discurso histórico: cada época establece criterios dominantes —lo que implica que pueden existir criterios diferentes y enfrentados— para establecer «qué es» y «qué no es historia», «qué textos son históricos» y «qué textos no son históricos» [Lozano, 1987: 11].

## 2.2. La distinción histórica entre la historia y la ficción

Según lo dicho hasta ahora acerca de la historia —así como por el concepto de Aristóteles cuando compara la historia y la poesía—, puede parecer que la pretensión de los primeros historiadores de relatar los hechos tal y como ellos los vieron mantuvo siempre separados los discursos de referente histórico —o real— de aquellos de referente inventado —o ficcionales—. Pero, como se anticipaba en una nota al pie, esta distinción no siempre fue tan clara. Es preciso recordar en este momento algo ya anotado: que la historia comenzó como relato. Sin embargo, en una práctica difundida hasta el final de la Edad Media, distintos relatos de la Antigüedad que se presentaban como históricos contenían elementos inventados por los autores, y otros relatos que no se presentaban como históricos tomaban de éstos algunos recursos y estrategias retóricas para dotarlos de veracidad.

Así, según lo expone Carlos García Gual, en el caso de los elementos de ficción incorporados a los relatos históricos se destacan los recursos de la descripción de lugares y de sujetos y la presunta transcripción literal de diálogos o discursos jamás escuchados por los autores, pero incluidos en sus textos para dar mayor veracidad a sus composiciones: “La misma historiografía helenística estuvo siempre muy influida por la retórica; y esta influencia, con el desarrollo de escenas patéticas y la inclusión de discursos directos, motivó en gran parte la aparición paulatina de los relatos ficticios” [1972: 179].

Por otro lado, los autores de textos de contenidos inventados tomaban prestados de la historiografía recursos como la forma del relato, el afán didáctico y moral y la autoridad testificante de la figura del narrador en primera persona<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> García Gual explica, a propósito de las novelas de la Antigüedad, que las “aventuras fabulosas e increíbles necesitan la garantía de un testigo indiscutible, y sólo el protagonista mismo puede aportar con su propia voz la confianza necesaria para lograr que el oyente se sienta implicado en la fantástica historia. También el historiador antiguo —Heródoto o Tucídides, por ejemplo— se presentaba ante todo como un testigo de primera línea —cuya *autopsía* aseguraba la veracidad de los hechos historiados— y por eso empezaba estampando su nombre en la primera línea de su texto” [2002: 30]. Asimismo, este autor indica de qué modo la fantasía tendía a adornar los relatos que pasaban por reales: “La biografía histórica coexistió con la novela en época romana, pero es curioso observar en este tiempo la pérdida de límites entre lo histórico y lo fabuloso que se daba a



La mezcla de lo histórico y lo inventado condujo, según Jorge Lozano, a que los historiadores que pretendían ceñirse ante todo a la verdad tomaran distancia crítica de los escritores que inventaban sus temas: “conocemos los esfuerzos de los historiadores a lo largo de la historia de la historiografía por desembarazarse en su relato de la ficción” [1987: 12].

Para mantener esa distancia, anota este mismo autor siguiendo a K. Pomian, los historiadores desarrollaron estrategias discursivas, “marcas de historicidad”, con las cuales pretendían diferenciar sus textos. En la Antigüedad esas marcas — como el ya referido «he visto»— reafirmaban que el autor vio, escuchó o le transmitieron aquello sobre lo cual trataba en su relato. De esta manera, explica Jorge Lozano, “las marcas tipográficas características de un texto de historia tienen como objeto, también, indicar que tal texto no es un producto de la imaginación” [1987: 128], y ellas se constituyen en antecedente directo de la referencia obligatoria a las fuentes cuando el documento se convirtió en soporte del estudio histórico.

Otro factor que en la Antigüedad contribuyó a la indistinción entre el contenido histórico y el contenido inventado del discurso, fue la utilización del pasado lejano como tiempo para fijar los sucesos de los relatos ficticios. Ese espacio temporal, como se dijo más atrás, no era el objeto de interés de los historiadores, quienes se ocupaban primordialmente de los sucesos que podían vivir directamente. Y el vacío de ese tiempo, como lo expresa García Gual al analizar las llamadas «novelas de la Antigüedad», fue el que los escritores llenaron con sus narraciones de hechos imaginarios, utilizando en ellas para dotarlas de interés recursos narrativos desarrollados por los historiadores<sup>32</sup>.

---

nivel popular, y que tan frecuente será en los relatos medievales sobre la Antigüedad. Tras la desaparición de los mitos heroicos hay una tendencia a embellecer estos relatos «históricos» con cuentos de milagros y prodigiosos encuentros” [1972: 70].

<sup>32</sup> García Gual comenta que “esa apertura de la novela hacia lejanías y vagos horizontes, invita a la huida de la realidad. Fuga de lo cotidiano hacia el pasado, en la novela histórica [...] La brumosa lejanía permitía invocar toda suerte de prodigios, en estos escenarios que la fantasía griega ya había decorado en otros tiempos” [1972: 52]. Por otro lado, este crítico también explica que uno de los recursos utilizados entonces, que fue usado igualmente en la Edad Media y que ha generado toda una tradición en la literatura, en la que destaca su frecuencia en la novela histórica, es la

Esta mezcla de ingredientes formales y temáticos por parte de los autores conducía a una confusión entre los receptores de los textos: “A un griego de su época le resultaba más difícil que a nosotros fijar los límites de su credibilidad” [García, 1972: 67]. El historiador Carlos Rama, además, señala que para el público de la Antigüedad, de la Edad Media e incluso del Renacimiento, la historia se convertía en satisfactor de la demanda de ficción:

La autoexigencia de la verdad a que se someten en sus obras los grandes historiadores grecorromanos, algunos cronistas del medioevo, ciertos autores renacentistas y los tratadistas de los tiempos modernos va afirmando la existencia de la Historia. No constituyen, sin embargo, la expresión de un fenómeno general. El público buscaba en la Historia, en la mayoría de los casos, material para su avidez de ficción [Rama, 1975: 14].

Carlos Rama también advierte que la ausencia de una clara diferenciación de la historia como un tipo de discurso independiente condujo a que se la tomara como un género literario más. Por lo tanto, agrega, entonces la historia formaba parte de la retórica: “Primero la Historia, y después la novela, ingresan en el seno de la Literatura y con diversa fortuna son consideradas géneros literarios, un tanto en la penumbra ante el éxito de la poesía y el teatro” [1975: 12].

---

apelación al manuscrito encontrado. El recurso busca sobre todo dotar de veracidad al relato atribuyendo lo dicho, casi siempre objeto de algún nivel de manipulación, a un presunto testigo o protagonista de hechos registrados en otro tiempo. “No es extraño —dice García Gual— que encontremos el truco del manuscrito reencontrado en dos tipos de relato: el texto de aventuras fantásticas y el de ficción histórica referido a sucesos muy remotos. En ambos casos el texto resucitado tiende a avalar una narración necesitada de misteriosas credenciales” [2002: 32]. Así, anota este crítico, en obras de la Antigüedad como *Las maravillas de más allá de Tule* de Antonio Diógenes y las *Crónicas troyanas* de Dictis Cretense y de Dares Frigio, el recurso está presente, pero también en los libros de caballerías medievales, de lo que supo dar cuenta *El Quijote*. A ello habría que agregar su uso también en la novela gótica, en la novela histórica del siglo XIX, como en *Los novios* de Manzoni, hasta llegar al caso de *El nombre de la rosa* de U. Eco, en el que se hace una utilización irónica del recurso. Por su parte, Milagros Ezquerro expone otra consideración acerca del manuscrito hallado, en la que, además de coincidir con la anterior, desde una perspectiva teórica más contemporánea añade algo: “Lo cierto es que [el manuscrito hallado] no ha de considerarse simplemente como un certificado de verosimilitud o de autenticidad, aunque también lo es. Literalmente significa: yo no soy el primer autor de esta historia, sólo la he reescrito por encima de un texto anterior (volvemos a nuestro palimpsesto) que no era comprensible para todo. *Je est un autre*” [Ezquerro, 1993: 54].

Sin embargo, hay que recordar también que no separar entre lo fantástico y lo real tenía que ver con el tipo de conciencia histórica dominante en la Edad Media. Como se sabe, en aquellos siglos existía un concepto de la historia determinado por la escatología cristiana, concebido alrededor del principio y el fin de los tiempos bíblicos. Carlos Mata llama la atención sobre tal condición, y explica que la reunión de invención y referentes reales en las formas de historiar medievales era posible por la mentalidad de la época: “No existía una conciencia histórica plena, rigurosamente científica, que permitiera deslindar claramente lo cierto y lo fabuloso, lo histórico y lo legendario, de ahí que la frontera entre verdad y poesía se presente en estas obras difuminada” [Mata, 1995: 28]. Por esta razón, Fernández Prieto indica que la “cabal intelección de la narrativa medieval y renacentista requiere, por lo tanto, insertarla en el marco genérico de la «historia», y no de la ficción, categoría aún no operativa en la cultura de la época” [1998: 50]<sup>33</sup>.

Por lo mismo, parece que la conjunción indiferenciada casi hasta el siglo XIX de lo que en términos modernos llamamos histórico y ficticio, señala, como lo explican por ejemplo Bajtin [1975], Villanueva [1991] y Fernández Prieto [1998], que la historia y la novela comparten un origen común. Incluso, dice esta última crítica: “Novela e historia caminan, pues, muy próximas desde la antigüedad sin que sea factible establecer fronteras nítidas entre las dos formas de narración ni en los mecanismos formales ni en los efectos sobre el lector” [Fernández, 1998: 47].

---

<sup>33</sup> En su investigación sobre la novela histórica, Fernández Prieto dedica atención especial a los libros de caballerías. Esta crítica recuerda que los autores de tales libros, a pesar del alto contenido de fantasía que había en sus obras, reiteraban el afán de presentarlos como relatos de hechos verídicos. Esta estrategia condujo al final a que los libros de caballerías fueran criticados y a establecer unos primeros criterios para diferenciar lo que podía ser verdadero de lo que podía ser mentira: “Los autores de romances trataron de resolver el estatuto de sus obras, aboliendo o rebajando el lado ficcional y acentuando las declaraciones de historicidad. Precisamente el que estos libros de caballerías se presentasen como historias verídicas es lo que provocaba la mayor censura de los moralistas que a lo largo del siglo XVI arremeten contra ellos acusándolos de mentirosos y sobre todo de sembrar el descrédito de la verdadera historia” [1998: 56].

Es con el paso del tiempo que empiezan a darse las primeras señales del deslinde de los dos ámbitos<sup>34</sup>. En el Renacimiento serán sentadas las bases para que en los siglos posteriores se establezca de forma definitiva la distinción moderna entre escrituras histórica y ficcional, o entre “realidad” y “ficción”. Como se sabe, la diferenciación entre lo que hace referencia a sucesos y personajes tomados de la realidad y sucesos y personajes imaginados es entonces una conquista ganada con el tiempo, una conquista cultural sobre la cual se cimentó la diferencia entre discursos de base real y de base ficcional. En efecto, tras los cambios espirituales y culturales que derivaron del Renacimiento se formularan nuevos reclamos a los textos producidos por los escritores de la época. Vargas Llosa describe esta transición con bastante claridad cuando explica: “De los cuatro niveles en que leía el hombre medieval —el literal, el alegórico, el moral y el anagógico—, el primero tomaría, a partir del racionalismo renacentista, una preeminencia tal que la literatura narrativa debió, en consecuencia, mudar la naturaleza. El resultado fue el nacimiento del «realismo» en la ficción” [1991: 15].

Sí, como lo anota Vargas Llosa, el cambio en la perspectiva de los lectores, o más ampliamente en el espíritu del sujeto de la época<sup>35</sup>, fue simultáneamente

---

<sup>34</sup> Edwin Williamson comenta que un atisbo, aunque no consolidado, de fijar tal distinción está presente en el prólogo de Montalvo al *Amadís de Gaula*: “Montalvo introduce la cuestión de la verdad en la narrativa: la veracidad de los escritos históricos está basada en lo que realmente ocurrió, en la autoridad del testigo presencial. Pero señala que muchas historias han sido tan adornadas por los autores que su exactitud se ha visto seriamente comprometida” [1984: 87]. Se dice que se trató de un atisbo no consolidado porque Williamson aclara en su texto que, pese a que Montalvo denuncia las imposturas de los libros que se hacían pasar por relatos verdaderos, el mismo Montalvo atribuyó a su texto un origen distinto de su propia autoría: “la insistencia de Montalvo en incluir reiterados testimonios, el contar y volver a contar el mismo incidente por medio de varios portavoces y distintos documentos, demuestra una fascinación especial por la certificación de supuestos acontecimientos históricos; es como si se estuvieran ensayando diversos modos de garantizar la verdad narrativa” [92].

<sup>35</sup> Williamson precisa las condiciones que ambientaron ese cambio: “En una época de creciente conocimiento científico y debates sobre la naturaleza de la verdad religiosa, resulta difícil diferenciar la libertad del poeta para crear ficciones de su entrega a vanas fantasías. Mientras que un escritor medieval como Chrétien de Troyes podía atribuir su habilidad literaria a la gracia de Dios, los cada vez más intrincados esfuerzos de los escritores posteriores por fingir que sus obras son históricamente ciertas es buena prueba de la erosión gradual de la creencia de que a la imaginación narrativa la anima un espíritu trascendente. Las polémicas renacentistas sobre lo

una modificación en el concepto de las bellas letras. Los recursos utilizados hasta la Edad Media para dotar de credibilidad a los relatos, como por ejemplo la apelación al origen histórico de los hechos relatados, cedieron su espacio a otra manera de entender la escritura —o más exactamente recuperaron una noción clásica: la verosimilitud como soporte del relato. Sin embargo, esta noción fue entendida como subsidiaria de la realidad histórica en tanto los relatos se valoraban como mimesis, entendida como imitación fiel, del orden fenoménico. Williamson explica la situación de cambio indicando que la transformación fue también una nueva lectura del concepto aristotélico de la mimesis —recordemos a Horacio y a los comentaristas italianos de la *Poética*—, según la cual se “concebía la verdad de la poesía como dependiente de su aproximación a la realidad histórica o la posibilidad empírica”. Por lo mismo, agrega este autor, “dentro de esa concepción de la verdad poética, en teoría no había lugar para lo ideal maravilloso” [1984: 113]<sup>36</sup>.

Distintos comentaristas coinciden en señalar que, en ese marco cultural y temporal, y obviamente por los problemas que trata y plantea, *Don Quijote* aparece como un punto indicador de que en su siglo ya existía conciencia de la separación entre los discursos que tenían por objeto referir sucesos ocurridos realmente y aquellos que tenían por tema hechos inventados<sup>37</sup>. Resumiendo, se

---

maravilloso en la ficción o sobre el valor del discurso poético son indicios de un problema más fundamental, el de reconciliar la capacidad de invención del artista laico con las aspiraciones religiosas o clásicas de la verdad universal” [1984: 112].

<sup>36</sup> Sin embargo, Williamson agrega que la lectura de Aristóteles que limitaba el concepto de mimesis como aproximación a la realidad ignoraba el sentido de dicha noción en el contexto general de la *Poética*: “Las ideas de Aristóteles de necesidad y probabilidad, los dos principios de unidad de acción, se malinterpretaron de forma parecida. Dada la poca confianza de los neor aristotélicos en la imaginación poética, la unidad de acción de Aristóteles no se concebía como un orden inherente o la lógica intrínseca de un objeto estético, sino más bien como una vaga condición de integridad, en la que las diversas partes de una narración se relacionaban unas con otras y con la acción principal en base a las unidades de tiempo y lugar” [1984: 113]. Esta manera de interpretar el concepto de mimesis, ligada a la lógica o coherencia interna de la obra, es próxima, como luego se verá, a la elaborada por Ricoeur, y en la cual este filósofo basa su análisis del relato histórico y el relato de ficción. Una lectura de Aristóteles similar la expone Pozuelo Yvancos [1993: 51 ss], quien encuentra como poética explícita e implícita en *Don Quijote* los conceptos aristotélicos sobre la necesidad y la probabilidad.

<sup>37</sup> Para Ortega y Gasset, por ejemplo, la ruptura que significa *Don Quijote* es el paso del ámbito épico al terreno de lo real. Por tanto, es el tránsito de lo poético desde lo mítico a lo humano, lo

podría decir que el punto de inflexión se aprecia en el paso que se da desde las estrategias de los autores medievales para justificar como verdaderos y con asidero en la realidad histórica sus relatos, hacia la exposición directa del relato justificado en sí mismo, de su valor como discurso sostenido en el puro juego de la imaginación, sin pretender que su sentido dependiera exclusivamente de una relación subsidiaria con un referente real o sobrehumano<sup>38</sup>.

Después de *Don Quijote*, como se sabe, se abre un camino que andando el tiempo —con las filosofías racionalistas, empiristas y todos los cambios científicos, sociales y culturales vividos en la Europa de los siglos XVII y XVIII— conducirá hacia la consolidación de la ficción literaria como un discurso

---

real: “¿Cómo entender la ampliación incalculable que aquí experimenta el arte literario? El plano épico donde se deslizan los objetos imaginarios era hasta ahora el único, y podía definirse lo poético con las mismas notas constituyentes de aquél. Pero ahora el plano imaginario pasa a ser un segundo plano. El arte se enriquece con un término más; por decirlo así, se aumenta en una tercera dimensión, conquista la profundidad estética, que, como la geométrica, supone una pluralidad de términos. Ya no puede, en consecuencia, hacerse consistir lo poético en ese peculiar atractivo del pasado ideal ni en el interés que a la aventura presta su proceder, siempre nuevo, único y sorprendente. Ahora tenemos que acomodar en la capacidad poética la realidad actual” [Ortega y Gasset, 1957: 171]. Por su parte, apuntando en otra dirección, Pozuelo Yvancos ve en la obra de Cervantes la afirmación de la pura imaginación, ajustada, desde luego, a unas reglas establecidas por el propio arte en el proceso de creación (la *poiesis* aristotélica): “La mirada cervantina es una construcción literaria que no tiene vocación de alcanzar ninguna consecuencia al juego —trascendental— de la ficción. De ese modo, todo contenido, pensamiento, verdad, se refracta y sumerge en la esfera neutral de los signos de la representación que no permiten conclusiones o juicios excedentarios respecto a su suceder literario. [...] Ser signo y no cosa significada, ser espacio diferenciado del pensamiento, ser juego o representación, ser ficción creíble, llegar a constituirse como realidad histórica no siéndolo, vivirse por el lector, realizarse en la palabra que construye mundo, ése es el ámbito que define la mirada cervantina, una poética de la ficción literaria” [Pozuelo, 1993: 28].

<sup>38</sup> Así lo hace ver también Edwin Williamson cuando se detiene a comentar la introducción de *Don Quijote*: “El prólogo de 1605 representa una defensa de la imaginación, una reivindicación de la libertad creadora del escritor frente a la influencia opresiva de la verosimilitud, la historicidad o el didactismo. Descartando cualquier intento de disimular nerviosamente su ficción, Cervantes defiende los placeres de la invención, poniendo al descubierto la coartada didáctica de la narrativa caballeresca medieval y aboliendo la contradicción entre historicidad e imaginación que había forzado a autojustificarse continuamente a los autores de libros de caballerías españoles” [1984: 132]. Williamson añade más adelante que no se trata sólo de la posición teórica expuesta por Cervantes en el prólogo, sino de la realización poética de esa visión en la propia obra: “Al crear un héroe loco, Cervantes rompió definitivamente con el *romance*: el mundo platónico de la caballería artúrica se convirtió así en una fantasía que choca contra una realidad definida por el sentido común y la experiencia normal. En *Don Quijote* la verdad empírica es el azote de la fantasía”. Y luego: “Pero, sobre todo, la locura del caballero deja en ridículo los viejos subterfugios empleados por los escritores para justificar sus torpes historias, es decir, la ilusión de historicidad y la ejemplaridad moral” [133 y 137].

autónomo, con fines estéticos, y a su diferenciación de la historia, entendida como conocimiento del pasado. Es así como Carlos Rama llega a concluir que ya “en la época contemporánea el afán crítico y científico extrae a la Historia de la Literatura, la convierte en una ciencia, y la entiende totalmente desvinculada de lo bello y naturalmente de la novela” [1975: 12]<sup>39</sup>.

En síntesis, y este será el valor que el término tendrá en este trabajo, la historia debe entenderse como el resultado de un proceso sistemático y riguroso de indagación sobre el pasado, o más exactamente de segmentos del pasado de los cuales se poseen huellas o registros conservados en fuentes como documentos, lugares u objetos. Este proceso de indagación, además, está regido por una metodología que pretende dotar de científicidad la labor investigadora, aunque las premisas, intereses o motivos que puedan mover al investigador obedezcan a muy diversas causas (ideológicas, económicas, políticas, científicas, etc.). El resultado del proceso, finalmente, se concreta en un texto, cuya pretensión de verdad, como dice Ricoeur, se soporta en el rigor y el método seguidos en la indagación. De ahí que en cuanto el proceso concluye en la producción de un texto, la historia sea considerada sobre todo un discurso, cuya veracidad es respaldada, y en consecuencia susceptible de ser validada, por unas fuentes y documentos que son referidos en el mismo texto.

---

<sup>39</sup> Ya separados los dos discursos —el histórico y el de ficción—, como se verá en el siguiente capítulo, bajo unas condiciones distintas y dando lugar a otra manera de aproximarse al pasado la novela histórica volverá a reunir la historia y la ficción: “Sea como fuere, el modo de la ficción va cobrando gran importancia, casi hasta la naturalización —o sea el olvido de su surgimiento histórico— desde fines del siglo XVIII (lo que no quiere decir que no haya operado antes), simultáneamente a la importancia que cobra la historia como aparato explicativo, en un paralelismo que explica la confluencia de los dos órdenes en el concepto de «novela histórica»” [Jitrik, 1995: 13].





3

Sobre la novela histórica



Previo al análisis de las novelas históricas de Germán Espinosa, así como se procedió con la «historia» es pertinente recordar algunos conceptos claves acerca del subgénero literario en cual se inscriben las obras del autor colombiano. Por lo tanto, en este capítulo comienzo por tratar brevemente dos cuestiones previas, necesarias para avanzar hacia el concepto de «novela histórica». Tales cuestiones son las nociones de «novela» y de «género literario», pues lo que se diga de éstos en su momento se hará extensivo a la «novela histórica».

Sólo después de revisar esos conceptos pasará a ocuparme de las características y la tradición de la novela histórica. Entonces se observará qué define a una novela como histórica, cómo se constituyó este subgénero literario y cuál ha sido su trayectoria hasta finales del siglo XX. En especial, se aportarán algunos detalles acerca de los contextos continental y nacional relacionados con el escritor Germán Espinosa, es decir en la relación que en Hispanoamérica ha existido entre su literatura y su historia, en las tendencias que la novela histórica ha seguido desde la mitad del siglo pasado en el continente y en la presencia del subgénero en la narrativa colombiana.

Una vez establecida la identidad de la novela histórica y los momentos más significativos de su evolución, a la luz de lo visto se hará mención del concepto sobre el subgénero expuesto por Germán Espinosa, quien defendía una opinión al respecto.

En los últimos apartados del capítulo conduzco el análisis hacia algunas posturas teóricas que establecen ciertos nexos entre la escritura de la historia y de ficción, y que también fijan ciertos límites entre ambos tipos de discurso. Finalmente, termino por señalar diferencias entre la novela histórica y otros géneros discursivos que de alguna manera involucran el pasado en su contenido.

### **3.1. Algunas precisiones sobre los conceptos de novela y de género**

Fijar ciertos contenidos en torno de la «novela» y el «género» contribuirá a definir la novela histórica y, en consecuencia, a diferenciarla de la historia. Sin embargo, quiero dejar claro que no me acercaré a esta pareja de términos con todo el nivel de detalle que recibirían si fueran considerados en sí mismos como el objeto de esta investigación. Aquí, más bien, la novela y el género son tomados como dos ingredientes de una cuestión más amplia, a la que dotan de densidad, razón por la cual considerados en su singularidad ayudan a la comprensión del asunto general. Dicho de otra forma, dejar sentadas desde ya algunas ideas alrededor de la novela y del género será dar un paso adelante en el camino hacia la elucidación del concepto de novela histórica y de algunos aspectos críticos implicados en la relación de ésta con la historia.

Empiezo, pues, por presentar en primer lugar unas anotaciones mínimas alrededor de la novela. En consecuencia con la advertencia anterior, no me detendré a realizar un recorrido por las distintas aproximaciones y definiciones propuestas alrededor de la novela, y mucho menos en indagar minuciosamente en su génesis. Tan sólo esa tarea excedería las pretensiones de este trabajo, ya que, como es dicho corrientemente, quizás uno de los principales rasgos de la novela es

desbordar los límites que se le impongan. Basta recordar al respecto la opinión de Darío Villanueva que, de alguna manera, obtendrá resonancia cuando sea descrito el camino histórico recorrido por la novela histórica: “La novela es el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas, y este aserto debe figurar en el preámbulo de toda exposición sobre el comentario o lectura crítica de la novela” [1989: 9].

Con todo y que tal afirmación se puede constatar, se da también por hecho que entre los escritores y los lectores existe una idea más o menos común, relacionada con una serie de presupuestos, de cuándo un texto puede encajar en la categoría de novela. Expresado de otra manera, si como apunta Todorov un “género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” [1987: 36], existen, al decir de Spang [1993: 104 ss], una serie de convenciones formales, lingüísticas y pragmáticas que se pueden encontrar en un texto y, por lo tanto, hacer posible su localización en el dominio del género «novela». Por lo tanto, con el ánimo de registrar distintos modos de entender la novela, quiero citar algunas maneras de describirla. En términos de Carmen Bobes Naves

la novela tiene como materia narrativa, al igual que todos los relatos, literarios o no, unos motivos que forman una historia, que se combinan en un argumento, generalmente de considerable extensión (frente al cuento o la novela corta) y una expresión por lo general en prosa (que la diferencia de los relatos figurativos: el cine, el comic, etc. ;) que se caracteriza por ser polifónica y por su recursividad (que la distingue de la historia escrita) que da lugar a la presencia de un narrador o de una figura central de todas las relaciones espaciales, temporales y discursivas [Bobes, 1998: 58].

Otro concepto —que no hace referencia a los rasgos formales sino a la peculiaridad que puede distinguir la novela, o de modo más general el discurso literario de otro tipo de discurso—, apunta hacia la ficcionalidad como cualidad inherente a la relación comunicativa que la novela establece con el lector. Por lo

pronto, y dado que sobre este aspecto volveré en el apartado 3.4.2, creo suficiente recordar con Todorov lo siguiente:

La dificultad de estudio del «origen de la novela», desde este punto de vista [el del origen de los géneros], radicaría en el infinito encajonamiento de actos de lenguaje unos dentro de otros. Arriba del todo de la pirámide estaría el contrato ficcional (es decir, la codificación de una propiedad pragmática), que exigiría a su vez la alternancia de elementos descriptivos y narrativos, o, lo que es igual, describiría los estados inmóviles y las acciones que se desarrollan en el tiempo [1987: 47].

De lo citado, entonces, se pueden resaltar varias cualidades que caracterizan la novela por encontrarse conjuntamente en ella y que, a la vez, la diferencian de otros géneros que pueden poseer también algunos de estos rasgos pero no todos simultáneamente. Recapitulando, tales rasgos son el predominio de la narración en su escritura, la presencia de un narrador y unos personajes, unas relaciones espacio-temporales, la extensión relativa del texto, su complejidad lingüística y formal y su carácter ficcional.

En este marco, pues, y como se expondrá luego, se inscribe la novela histórica como una derivación del «género» «novela». Por consiguiente, y sin tampoco pretender dar cuenta de la variedad de facetas en que se puede desagregar el tema del género literario, en segundo lugar quiero apuntar cómo se entiende esta categoría en esta investigación y algunos de sus aspectos que serán implicados en el estudio de la novela histórica.

Atendiendo, entre otros, planteamientos de Genette [1977], Bajtin [1979], Todorov [1987], García Berrío y Huerta Calvo [1992], Cabo Aseguinolaza [1992] y Spang [1993], y salvando las distancias que se puedan reconocer en sus teorías, haré uso de ciertas nociones contemporáneas en torno del género literario relacionadas directamente con el asunto que me ocupa.

La teoría contemporánea de los géneros enseña que el género literario no debe entenderse como un sustrato metafísico. El género no es una esencia, sino un producto histórico: hay géneros que dejan de cultivarse mientras otros aparecen

como resultado de fusiones, mezclas, ensayos o trasgresiones de categorías existentes. De acuerdo con estudios consagrados a géneros particulares —como los formulados por Spang [1993], Bajtin [1975] y el que Lukács [1955] dedica a la novela histórica, por citar algunos casos— se deduce que cada género se ha originado en momentos históricos determinados e incluso algunos —el caso de la epopeya— han dejado de ser cultivados y han pasado a ser tenidos como «géneros muertos». Todorov, por ejemplo, afronta la cuestión de la historicidad de los géneros estableciendo un nexo entre ellos y la ideología del periodo histórico en que surgen: “cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen” [1987: 38].

Ahora bien, la valoración del género como institución implica su trascendencia social: el género es un código reconocido y compartido socialmente. Este reconocimiento y su uso compartido comprenden, a su vez, como mínimo dos instancias inherentes a la circulación social de la literatura como fenómeno estético, cuales son las de la producción y la recepción de textos. Todorov, a quien vengo siguiendo, advierte que “en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” [1987: 36].

Es decir, y así se da el salto al lugar al que quiero llegar, para expresarlo en términos corrientes de la teoría de la literatura, esta institucionalización abarca la esfera de la comunicación literaria, que es, como sostiene Cabo Aseguinolaza, el lugar donde el género adquiere su mayor importancia, donde el “género tiene su razón de ser”. Por lo tanto, sostiene este mismo autor, el “concepto de institución, en efecto, debe ser la salvaguarda teórica que justifique el funcionamiento del género en toda su complejidad comunicativa [...] Institución no tiene por qué equipararse a estatismo e inmovilidad” [Cabo, 1992: 209].

Así las cosas, lejos de la concepción preceptiva del género —bajo la cual era considerado como un conjunto de reglas o pautas dadas a priori para determinar la forma correcta de un texto literario—, ahora se mantiene una noción del género afín a planteos como el de «universo hermenéutico» gadameriano o el de «horizonte de expectativas» de Jauss. Es de sobra reiterado que en el caso del escritor —sea él consciente o no, acepte o no la existencia de una «serie de propiedades discursivas» asociadas a un género específico—, su contacto con las obras de la tradición literaria —que son precisamente las que permiten señalar la reiteración de las propiedades discursivas— condicionan sus posibilidades como productor de textos literarios. Bien sea de modo que se atenga a las constantes de la tradición o que se proponga trasgredirlas, esas constantes figurarán siempre como un sistema de referencias que delimita el ejercicio del autor. Por este motivo, sostiene Todorov, “los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente” [1987: 38].

Por otra parte, el género también constituye una especie de marco de referencia para el lector. En efecto, como lo explican detalladamente, entre otros, Umberto Eco [1979], Bajtin [1979] o Martínez Bonati [1992], de acuerdo con la idea o el conocimiento de un género o del concepto general de literatura que posea un lector acometerá la lectura de una novela como la de una novela, no como la del periódico o la guía telefónica. En expresión de Todorov, “los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema” [1987: 38].

Resumiendo —y esta es la perspectiva adoptada en esta investigación para mantener delimitados los campos de la novela histórica y la historia—, el género literario puede ser entendido como un conjunto de propiedades que, como se ha dicho, actúa para el autor como un marco de posibilidades entre las cuales ha de moverse durante la configuración de la obra, bien sea para conservarlas en su labor o para trasgredirlas. Y en el caso del receptor, asimismo, el género se comporta como un código, cuyas convenciones guían al lector para que conforme



a ellas acometa la lectura de un texto específico. Estos criterios, útiles para entender el origen y la trayectoria de la novela histórica, cobrarán relevancia y serán retomados cuando veamos algunos límites entre la novela histórica y la historia, las cuales, a la luz de posturas contemporáneas que centran sus análisis en el ámbito textual, podrían llegar a ser vistas como si respondieran a los mismos objetivos.

Para retornar al punto de inicio de este apartado, ahora debemos pensar esas funciones del género en la novela. Es decir, si el género se entiende como un conjunto de propiedades discursivas institucionalizadas y reconocidas socialmente, ¿cuáles son las propiedades que permiten el reconocimiento de la novela, o de un texto como una novela? La respuesta, evidentemente, quedó dicha más atrás. Esas propiedades son los aspectos formales, lingüísticos, estructurales, entre otros, referidos por Carmen Bobes, y con Todorov [1987: 47] y Martínez Bonati [1992] la ficcionalidad del narrador en la novela.

Así las cosas, la novela constituye un género. Sin embargo, sabemos también que la división del género es posible en subgéneros, por lo cual éstos conservan las propiedades de su matriz de origen y a esos rasgos originales añaden nuevas cualidades específicas que le dan carta de identidad como subgénero. Genette, por ejemplo, analiza esta peculiaridad de los géneros y explica que “un «género» como la novela o la comedia puede subdividirse en «especies» más determinadas”, y que estas subdivisiones son posibles porque en los géneros se puede incluir “un elemento temático que supera la descripción puramente formal o lingüística” [1977: 228]. Por su parte, García Berrío y Huerta Calvo proponen la categoría de subgénero, de la cual haré eco, “a fin de comprender las especies incluidas dentro de un género, bien por razones de forma [...] bien por razones de tema” [1992: 146].

Dicho entonces en propiedad sobre el asunto que nos ocupa, de la novela pueden derivar distintos tipos de novela, los cuales agregan a lo propio de ésta otros rasgos singulares. Tales cualidades, no está por demás reiterarlo, pueden ser de diversa índole, por ejemplo estructurales —el caso típico es la novela

policíaca— o temáticas —nuestro caso, la novela histórica—. Por lo tanto, y así espero ponerlo en evidencia, la novela histórica se entiende como un subgénero, o sea un tipo de novela que, además de las propiedades del género, posee otras cualidades específicas que le dan identidad y la diferencian de otras especies de novela —aunque en ella pueden cohabitar especificidades de otros subgéneros novelísticos.

### **3.2. La novela histórica: antecedentes y definición**

En los estudios críticos es de aceptación —casi— general que el concepto de novela histórica se configuró en el Romanticismo, más específicamente alrededor de la obra del novelista escocés Walter Scott. Quien primero argumentó de un modo sistemático esta apreciación fue Georg Lukács, en su clásico estudio *La novela histórica* [1955]. En esta obra, Lukács examina el contexto social, histórico y literario donde se configuró un nuevo tipo de novela gracias a la definición de ciertos procedimientos y de ciertos rasgos temáticos que, además, en su momento generaron prácticamente su propia clase de lector.

Lukács sitúa el surgimiento de la novela histórica aproximadamente en la época de la caída de Napoleón y postula a *Waverley* (1814), de Walter Scott, como la primera obra que reunía algunas condiciones ausentes en las novelas escritas hasta entonces. Formulando en clave de materialismo histórico una génesis de lo que entonces era un nuevo tipo de novela, Lukács sostiene que la novela histórica —que en nuestros términos, se dijo, más exactamente es un subgénero— se consolidó en un ambiente social y político condicionado por las consecuencias de la Revolución Francesa. En un claro eco de las concepciones heredadas del marxismo, para Lukács este acontecimiento desencadenó, entre otros cambios, un novedoso sentido de la historia derivado de las ideas de la Ilustración, sentido que en la literatura se reflejó en la relación que algunos escritores establecieron con el pasado y que en el orden social se manifestó en la

conversión de la historia en una experiencia de masas. En su concepto, “estos acontecimientos, esta revolución del ser y de la conciencia del hombre en Europa constituyen la base económica e ideológica para la creación de la novela histórica de Walter Scott” [Lukács, 1955: 29]<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Digo en el inicio que existe una aceptación *casi* general porque —como hace caer en cuenta Elisabeth Wesseling [1991]— a diferencia de las diversas posiciones halladas —que adoptan con pocos reparos el planteamiento de Lukács acerca del momento en el cual se configuró un tipo de novela que incorporase el pasado de un modo novedoso y, por tanto, diferente de la manera en que lo hacían otras novelas sobre todo en los siglos XVII y XVIII—, Jean Molino [1975] expone una crítica de talante filosófico e ideológico que debate la tesis lukasiana. En su artículo *Qu'est-ce que le roman historique?*, el semiólogo francés sostiene, en resumen, lo siguiente: lo que se ha denominado novela histórica existe antes que las nociones modernas de novela y de historia, por lo tanto, estas dos tienen origen en aquélla: “le roman historique est né *avant* le roman, est né *avant* l'*histoire*, avant le roman et l'*histoire* tels que nous les entendons maintenant” [195]. En su opinión, la Revolución Francesa no supuso exclusivamente el establecimiento de una conciencia histórica que leyera el presente como resultado de una pugna histórica de fuerzas sociales; esa interpretación que conectaba presente y pasado se había originado en una filosofía de la naturaleza extendida a la sociedad: “A partir de 1750 en revanche, une véritable mutation se produit et tend à renverser les perspectives: l'artificialisme mécaniste fait place à un naturalisme organiciste qui triomphera dans la Naturphilosophie romantique comme dans l'anatomie comparée de Cuvier. On voit combien il serait erroné d'expliquer cette mutation par l'influence de la Révolution française: l'espèce humaine, située dans la nature, constitue un organisme en liaison directe avec les autres organismes et dont elle ne se distingue que par une progressive conscience de soi [...] l'histoire naturelle de l'homme est bien son histoire” [220]. En consecuencia, la postura de Lukács responde a una filosofía de la historia que ve el origen de la novela histórica como resultado de una evolución teleológica de la historia y esto le impide al crítico húngaro considerar como novelas históricas narraciones escritas en otros tiempos y lugares donde las categorías de historia y ficción no existían tal y como se consolidaron entre los siglos XVIII y XIX: “Seulement, nous revenons alors à notre point de départ: il nous faut abandonner la théologie de l'histoire. Il n'y a pas d'essences intemporelles, et, pour autant que nous le sachions, pas de fin de l'histoire”, “Il suffit donc d'affirmer une correspondance entre des événements superficiellement analysés et la «conscience» d'une époque pour «démontrer» la dépendance d'un genre littéraire à l'égard de l'évolution sociale et économique” [196 y 198]. Molino, pues, sostiene que historia y ficción estuvieron juntas prácticamente siempre. Por eso, desde su perspectiva genética, considera la novela histórica como un “macrogénero” y opina que fijar su origen en el Romanticismo es una visión ideológica. Para él, la novela histórica romántica es sólo un tipo posible, un “microgénero”, tal como lo son otros textos escritos en otros siglos: “Le roman historique est aussi un macrogenre: le terme désigne alors les récits qui, dans quelque culture que ce soit, utilisent l'histoire selon des procédés divers. Les nouvelles et mémoires historiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles français, les romans antiques du XII<sup>e</sup> siècle, les *jiang-che* —«explications de l'histoire»— de l'époque Song ou l'*Histoire des trois royaumes* appartiennent au roman historique como macrogenre. [...] les romans historiques antérieurs ou postérieurs à l'âge romantique ont une valeur propre, indépendante de tout terme arbitrairement fixé au déroulement de l'histoire” [233]. Molino defiende, pues, que una teoría de la novela histórica debe tener en cuenta estas particularidades y no extender categorías generales a todos los tiempos y textos. En mi opinión, y ello justifica la extensión de la nota, al margen de la crítica que como Molino otros han formulado al marxismo de Lukács llevado a la teoría literaria, de la discusión se pueden extraer varios puntos importantes. Primero: no es extraño —ello se verá de nuevo al tratar sobre novela histórica y posmodernidad— que a la novela histórica le sea asignada una carga ideológica, fruto de la relación que en ella se puede establecer

Ahora bien, como se destaca en los argumentos históricos que Jean Molino opone a la tesis de Lukács sobre tomar el Romanticismo como momento en que se consolida la forma de la novela histórica, poner la obra de Scott como punto de referencia de la constitución del subgénero no significa que las novelas anteriores a las de Scott carecieran de algún componente vinculado con el pasado. Si bien la crítica de Molino —comentada en la última nota al pie— acierta en desvelar la concepción teleológica de la historia que subyace a la postura de Lukács, también es cierto que el crítico húngaro supo apreciar en la novela de Walter Scott una peculiaridad en relación con otras obras precedentes. De hecho, y sin inclinarse hacia polémicas como la introducida por Molino, estudiosos de la trayectoria histórica de la novela como Carlos García Gual también han analizado ciertas relaciones entre la novela y la historia.

En efecto, en lo que respecta a la situación particular de la novela histórica, García Gual aclara que “esa consolidación del género en el siglo XIX no debe hacernos olvidar que ya en la Antigüedad podemos encontrar algunos precedentes significativos [...] *Quéreas* y *Calírroe* es la primera novela de nuestra tradición europea. Y la única entre las cinco griegas conservadas por entero que puede ser calificada de «novela histórica» de modo preciso” [2002: 14]<sup>41</sup>. Sin embargo, cabe

---

desde un presente con un pasado. Y segundo: la postura de Molino conduce a la disolución de la especificidad de la novela histórica en una apreciación general, cuando sostiene que prácticamente la historia siempre estuvo presente en muy distintos dominios de la narración. Como se dijo más atrás, la distinción entre ficción e historia sólo vino a consolidarse entre los siglos XVIII y XIX. Precisamente la claridad conceptual adquirida para designar lo “real” y lo “ficticio”, distinción reconocida por los lectores que ya diferenciaban entre aquello que se les ofrecía como escritura de ficción e historia [Wesseling, 1991: 28 y 35 ss], fue, entre otras, una de las causas que contribuyeron a la configuración del subgénero.

<sup>41</sup> Si bien aquí no se trata de profundizar en todos los pormenores de la relación novela e historia, vale la pena anotar con García Gual que, antes de la novela romántica, algunas ficciones literarias de la antigüedad recrearon el pasado. Este crítico agrega en el mismo pasaje citado: “Tanto la novela de Caritón como la fabulación del misterioso biógrafo de Alejandro son interesantes porque ya en ellas se apunta la fórmula esencial del género mestizo de historia y ficción, y una y otra representan los dos tipos más frecuentes del mismo” [2002: 14]. Sin embargo, cabe insistir, dentro del contexto de un estudio de la novela histórica el valor de estos textos es sobre todo en calidad de antecedentes. Para mayor precisión, como lo dice el mismo García Gual en otro lugar, la pseudo biografía *Vida de Alejandro* pretendía pasar por verdadera: “es innegable que la diferencia entre este libro y las novelas estaba clara en la intención de su autor, que pretendía escribir una obra histórica y de interés nacional, propagandística”. Y en cuanto a la obra de Caritón García

agregar, más que la discusión de uno o algunos antecedentes aislados en el tiempo, lo que Lukács pone en juego es la identificación del periodo histórico y cultural —el Romanticismo<sup>42</sup>— en el cual el subgénero se consolida gracias a la aparición de una serie de textos con características similares, en un hecho que funda una tradición literaria: la historia en cuanto tal tomada como motivo de la creación verbal, de la escritura de ficciones relacionadas con un pasado histórico.

Este criterio se puede precisar un poco más con Michael Rössner, para quien la “novela histórica como tal, fruto de un genuino interés por la historia, no se impone antes del siglo XIX, con el Romanticismo, y en la vecindad de la «búsqueda de las raíces»” [1997: 167]. Recordemos, como se dijo en el capítulo anterior, que a comienzos de ese siglo había una «demanda» de historia. Y esa fue

---

Gual señala que “en la novela más influida por la historiografía, donde algunos personajes tienen nombres históricos y se alude a una época precisa, la de Caritón, el colorido histórico no deja de ser un decorado: el pueblo de Siracusa se interesa más por los enredos amorosos que por la derrota de los atenienses, al parecer del narrador. La idea de una novela histórica, a lo Walter Scott, era ajena a la mente de los novelistas griegos” [1972: 70 y 186]. Por otra parte, y ya se ha insistido en ello, la historia se comprende en su calidad de construcción intelectual a partir de vestigios, testimonios documentos etc., del pasado. La historia es una producción intelectual y esta condición marca una diferencia con el pasado no datado, con lo que Bajtin llama el pasado “absoluto” que es el universo propio de la épica: “En la memoria, y no en el conocimiento, está la principal capacidad y fuerza creadora de la literatura antigua. Así ha sido, y nada lo puede cambiar; las leyendas acerca del pasado son sagradas. Todavía no existe conciencia de la relatividad del pasado” [Bajtin, 1975: 460]. A su vez, este hecho contribuye a establecer cierto grado de diferenciación entre la épica y la novela histórica, y entre ésta y las llamadas «novelas de la antigüedad», en cuanto a la relación de esos géneros con el pasado. Erich Auerbach también anota esta diferencia sustancial entre la literatura antigua y la moderna: “Si la literatura antigua no fue capaz de representar la vida ordinaria en forma severa, problemática y sobre un fondo histórico, sino en un estilo bajo, cómico o, en último caso, idílico, ahistórico y estático, no fue sólo por una limitación de su realismo, sino ante todo por una limitación de su conciencia histórica. Pues precisamente en las circunstancias económicas y espirituales de la vida corriente es donde se manifiestan las fuerzas que se hallan en la base de los movimientos históricos” [Auerbach, 1942: 39].

<sup>42</sup> Es oportuno recordar que el Romanticismo fue una etapa de cambio con respecto a la manera de entender el arte literario y a la forma de plasmarlo en obras concretas. Distintos analistas coinciden en afirmar que el Romanticismo fue un periodo que replanteó el orden entonces existente y abrió paso a la concepción moderna de la literatura. Por ejemplo, se dice de este periodo: “No hay movimiento o periodo de mayor repercusión y consecuencias, en toda la historia de la literatura posterior al Renacimiento, que el fenómeno del Romanticismo. [...] De la «crisis» del Romanticismo —puesto que de eso se trata— derivan todas las actitudes, procedimientos, maneras, estilos, teorías de lo literario, conceptos de la relación entre escritor y público, en que se ha movido la literatura desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días. [...] Puntualicemos, con todo, que ni el propio Romanticismo se gestó en contra de la tradición, sino todo lo contrario” [Llovet, 2005: 131]. Véase también Van Tieghem [1958], Aguiar e Silva [1972: 319-341] y Jauss [1972: 101-136].

una de las circunstancias sociales que contribuyeron al establecimiento del género. En esta línea de pensamiento, a pesar de la precisión que introduce el propio García Gual resalta que sólo a partir del Romanticismo la novela histórica se define y se difunde en Europa, pues los antecedentes mencionados “no produjeron con su ejemplo la aparición de otras ficciones o novelas del mismo tipo” [2002: 15]<sup>43</sup>.

La forma de la novela histórica que se consolidó durante el Romanticismo, fue, más bien, una solución literaria que aprovechando su propia tradición buscó respuestas a una variedad de inquietudes —como la cuestión de la identidad y el sentido del presente— surgidas por la convergencia de una serie de factores de índole social, cultural y literaria. Planteada así la cuestión, desde la perspectiva del origen y la transformación de los géneros literarios se puede afirmar entonces que la novela histórica se ajusta al concepto del “aspecto dinámico de la genericidad”, según el cual “*todo* texto modifica «su género»” [Schaeffer, 1983: 172]. En el caso de la novela histórica, pues, se cumple lo que recuerda Todorov cuando pregunta de dónde vienen los géneros y nos recuerda que ellos no surgen de la nada, sino en relación diacrónica con formas previas, ya que un “nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” [1987: 34]<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> E. Wesseling también ratifica la consolidación del subgénero alrededor de la obra de Scott: “Scott was definitely the most successful practitioner of early historical fiction. As the first best-selling writer in the history of English literature, he manages to raise the historical novel to great heights of both prestige and popularity with his *Waverley, or 'Tis Sixty Years Since* (1814), thereby imprinting an indelible mark upon the primary phase of the genre’s diachronic development. The second phase of the historical novel can be understood as the large-scale imitation of Scott, both at home and abroad, which diminished toward the end of the nineteenth century” [1991: 25]. En términos similares se expresa Van Tieghem [1958: 330-385].

<sup>44</sup> En sus estudios dedicados a la novela Bajtin reitera una posición similar: “Como ya hemos dicho, la novela convive difícilmente con otros géneros. No se puede hablar de armonía alguna sobre la base de la limitación y la complementación recíprocas. La novela parodia otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos. Los historiadores de la literatura tienden, a veces, a ver en esto solamente una lucha entre orientaciones y escuelas literarias. [...] Hay que saber ver tras ella una lucha más profunda, e histórica, entre los géneros; el proceso de formación y desarrollo de la estructura de los géneros literarios” [1975: 451].

Esta apreciación la desarrollan E. Wesseling [1991] y Fernández Prieto [1998] en sendos estudios rigurosos sobre la novela histórica. Wesseling, por ejemplo, adopta en su trabajo esta perspectiva: “Simply put, new literary genres derive from old ones. This also applies to the historical novel, which is itself, already a hybrid combination of literary and historiographical features” [1991: vii]. De igual modo que Wesseling, Fernández Prieto toma distancia de la crítica dirigida por Jean Molino contra Lukács alrededor del valor asignado al efecto de la Revolución Francesa en la formación de una nueva conciencia histórica y, en consecuencia, del nuevo subgénero. Para Fernández Prieto “la novela histórica es una respuesta artística a diversas circunstancias políticas, sociales y culturales del contexto, no reductibles a una sola causa” [1998: 77].

Con Fernández Prieto vemos que la ficción histórica no surgió de manera aislada o como una forma independiente de la tradición literaria y de las antiguas formas de escribir la historia. Por el contrario, esta autora precisa que la novela histórica constituye en sí misma un capítulo importante en el proceso de maduración de la novela moderna y en los caminos que la escritura ficcional habría de seguir en adelante [1998: 35 ss]. Es decir, la novela histórica que empieza a escribirse en las primeras décadas del siglo XIX aprovecha una serie de convenciones y recursos literarios gestados en los siglos anteriores y en lo que era su presente, como fueron otros tipos de novela, la diferenciación entre los relatos de sucesos tomados por veraces y los tomados como invenciones, la escritura de talante realista y consecuencias sociales generadas por los cambios políticos producidos alrededor del imperialismo bonapartista.

Esa perspectiva es próxima a la expuesta por Noé Jitrik en su estudio dedicado “a esa especie, que algunos consideran «género», denominada «novela histórica»” [1995: 9]. Según Jitrik, la novela histórica “es una típica y clara respuesta específica a una crisis que involucra a la sociedad y a los individuos”. Para el crítico argentino, además, por las transformaciones y los interrogantes surgidos durante el Romanticismo se puede pensar que ese contexto “brinda las posibilidades de actualizar en un sentido nuevo las capacidades mismas de la

novela, por su propio sentido” y, también, “porque su rescate historicista se hace cargo de las tentativas anteriores de literatura basada en la historia pero que no tenían el alcance que tuvo lo que llamamos «novela histórica»” [20].

Lukács, por su parte, era consciente de tal conexión entre la novela histórica de Scott y las formas previas de la novela. Para él, no obstante, las novelas de los siglos XVII y XVIII eran pseudohistóricas porque planteaban situaciones de carácter contemporáneo utilizando el pasado sólo como ambientación para desarrollar argumentos espeluznantes y de aventuras. Por consiguiente, el esfuerzo teórico de Lukács radicó en demostrar que, sacando provecho de algunas estrategias y convenciones narrativas ya existentes, las novelas de Scott plantearon una relación distinta con la historia, una visión literaria del pasado inédita hasta los albores del siglo XIX.

El propio Bajtin considera esta situación. El filólogo indica que del tipo de novela cultivada en el barroco pasaron algunos elementos a la novela histórica de Walter Scott “determinando algunas de sus especificidades: las acciones secretas de bienhechores y malvados misteriosos, el rol específico del suceso, todo tipo de predicciones y presentimientos”, aunque “esos elementos no son en absoluto predominantes en las novelas de Walter Scott” [1975: 249]. Como lo explica con más detenimiento Román Álvarez, en la obra de Scott están presentes recursos de la novela gótica, como la preferencia por localizar las narraciones en la Edad Media, “pero [Scott] les da una orientación distinta. A él le sirven como pretexto para situar frente a frente dos épocas, dos culturas o dos fuerzas históricas. En este ambiente se mueven los personajes” [1983: 69]. Por consiguiente, en lugar de utilizar el pasado sólo en calidad de escenografía para situar lo desconocido y amenazador, Scott seleccionó para sus novelas momentos históricos ya considerados como tales, es decir, instantes del pasado en los que se registraba la presencia de algún suceso o de personajes significativos para un grupo humano. De esta manera, el escritor escocés le otorgó al material histórico un nuevo estatus para hacer literatura.



Este es uno de los rasgos que definieron el subgénero: tomar como referencia temporal una época importante en el pasado de una comunidad. Lukács, desde su perspectiva marxista, explica que algunas de las novelas más significativas del escritor escocés situaron sus tramas en momentos de crisis históricas del pasado inglés. Además, agrega, en las narraciones de Scott el protagonismo lo tenían personajes ficticios —llamados héroes medios o mediocres por Lukács—, quienes cumplían la función de afrontar en su vida privada los efectos producidos por las crisis históricas implicadas en las tramas novelescas. Así, en las novelas de Scott los personajes históricos aparecían en el segundo plano de un argumento ficticio compuesto con ellos y con algunos hechos documentados del pasado, con lo cual la historia quedaba incluida en el relato como su gran telón de fondo. El ejemplo paradigmático de este modelo de novela histórica es *Ivanhoe* (1820), cuya trama reúne personajes y episodios ficticios —el caso de las peripecias que el joven caballero vive cuando regresa a su tierra—, alrededor de la figura histórica del Rey Ricardo Corazón de León, procedimiento en virtud del cual el novelista puso un momento de la Edad Media como trasfondo del argumento inventado.

Es sabido que, tras el éxito de *Waverley* e *Ivanhoe*, Scott escribió una serie de novelas que seguían el mismo método de composición y escritura. Las novelas, denominadas *waverlianas*<sup>45</sup>, como lo recuerdan Van Tieghem [1958: 382] y García Gual [2002: 13] fueron imitadas pronto en diferentes países europeos y dieron lugar a una profusión de textos que compartían características similares. Entonces, anota Fernández Prieto, “la adopción por parte de otros novelistas del modelo scottiano para crear nuevos textos de la serie fueron los factores que terminaron de consolidar a la novela histórica como un género de rasgos formales, semánticos y pragmáticos bien definidos” [1998: 75].

---

<sup>45</sup> La denominación genérica tuvo origen en que Scott no apareció como autor en las primeras novelas, en las cuales se imprimía simplemente “*by the author of Waverley*” [Wesseling 1991: 37 ss].

En cuanto a las marcas formales y semánticas que distinguieron el subgénero en sus inicios, esta comentarista y otros<sup>46</sup> hacen hincapié básicamente en los mismos aspectos:

- El propósito de reconstruir una época del pasado.
- La descripción de ambientes.
- La invención de una fábula (historia) de corte sentimental que mezcla elementos ficticios e históricos.
- La historia como trasfondo sobre el cual se desarrolla la fábula.
- La construcción de un héroe ficticio “medio” en cuanto a la “clase social” a la cual pertenece.
- La intervención en segundo plano de los personajes históricos.
- El predominio de la acción.
- Los acontecimientos enlazados en una estructura causal y por lo regular en una temporalidad cronológica.
- La captación del interés del lector a través de los cambios en las peripecias, en el suspenso y la curiosidad.
- La orientación didáctica de la novela, su interés en muchos casos por complementar el conocimiento proporcionado por la historiografía o de tratar sobre épocas desconocidas por la disciplina histórica.
- La utilización de una «retórica de la veracidad», afín al discurso decimonónico de la historia<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup>En este punto sigo, entre otros, a Lukács [1955], Wesseling [1991], García Gual [2002], Fernández Prieto [1996] y [1998], Rose de Fuggle [1991], Spang [1995] y Mata [1995].

<sup>47</sup> Recuérdese lo dicho a propósito de la objetividad narrativa defendida por el historiador Ranke. Sobre ciertas relaciones entre la novela histórica y la escritura de la historia me detendré, en términos más amplios, en los numerales 3.4., 3.4.1 y 3.4.2, dedicados a los discursos de ficción e históricos. Sobre este aspecto, María de las Nieves Muñiz resalta un hecho importante derivado de la relación entre historia y novela en el siglo XIX: “Al reexhumar la polémica entre clasicistas y románticos acerca de la validez estética del género novelesco, constatamos que novela histórica y novela «tout court» aparecían plenamente identificadas a los ojos de los contemporáneos. El motivo [...] ha de ser puesto en relación directa con la visión de la historia que propició el Romanticismo: la ecuación historia=verdad nunca como entonces tuvo un sentido literal, una validez absoluta, y nunca como entonces influyó en el concepto de mimesis artística. He aquí por qué los orígenes de la moderna teoría de la novela aparecen estrechamente ligados a la forma peculiar de la narrativa scottiana” [Muñiz, 1980: 17].

Como se aprecia en esta caracterización de la novela histórica, es necesario resaltar que una parte de los anteriores rasgos son propios de toda novela. Esta precisión es significativa por cuanto desde su origen la novela histórica se estableció, si hablamos con rigor, como subgénero. O sea, la novela histórica se configuró dentro de una concepción de un modo de ser de la literatura ya existente y en constante movimiento como es el género novela. Recordemos, ahora, lo expuesto acerca del género y el subgénero. Vista en ese marco teórico, en tanto «novela» la novela histórica posee lo propio del género, es decir aspectos básicos detectables regularmente en todo texto que se considere novela, tales como las nociones de personajes, narrador, tiempo, espacio, fábula, etc. Junto a estos aspectos, hay que subrayar la naturaleza del discurso novelesco, su carácter ficcional. De ahí que sea pertinente recordar lo expuesto en el capítulo anterior: en el siglo XIX ya estaban claramente diferenciados los discursos ficcional e histórico. Por lo mismo, al presentarse como novela el nuevo subgénero demandaba del lector la suscripción de un pacto de lectura acorde con la ficción, no con la verdad que se espera de la historia. Fernández Prieto resalta este hecho al sostener que la novela de Scott trazó las bases del género y fijó implícitamente el pacto narrativo que se propone al lector:

son composiciones de ficción cuya acción se localiza en un período concreto del pasado nacional, en las que acontecimientos y personajes cuya existencia está documentada históricamente se mezclan con personajes y acontecimientos inventados [Fernández, 1998: 84].

En cuanto a los rasgos estructurales de la novela histórica, Carlos Mata [1995: 19] apunta también que en ella no existe una peculiaridad de tipo estructural, como sí se da, por ejemplo, en la novela policíaca. Basta recordar que existen novelas históricas con muy diversas estructuras, como *Guerra y paz* (un fresco que reúne narración y ensayo), *Los Idus de marzo* (novela epistolar), *Yo, Claudio* (parodia del género de las memorias), *Bomarzo* (fresco renacentista y parodia de memorias) o las mismas novelas de Germán Espinosa, que en algunos

casos estructuran de manera innovadora su material. Este rasgo de la novela histórica, que le permite servirse de los más diversos esquemas narrativos y garantizar su especificidad gracias a su dimensión temática, también lo destacó Lukács al preguntarse por las diferencias estructurales entre la novela histórica y los demás tipos de novela:

¿Cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen el género de la novela en general? Si planteamos así la pregunta, creo que únicamente podemos responder: no los hay. Y el análisis de la actividad de los grandes autores realistas nos muestra que en sus novelas históricas no se presenta un solo problema esencial en cuanto a la construcción, a la caracterización, etc., que no se presente también en otras novelas, o a la inversa [1955: 298].

Sin embargo, a los aspectos constitutivos del género novela la novela histórica agrega la cualidad que la singulariza, la convierte en subgénero y, por lo tanto, la diferencia de otras especies de novelas. De la manera más básica, se puede afirmar que tal cualidad es la construcción de su trama con asuntos históricos —de uno o de varios personajes y/o unos acontecimientos que tuvieron existencia histórica, es decir, que han sido reconocidos por el discurso histórico— para producir una representación de lo que alguna vez existió. En otras palabras, la singularidad de la novela histórica se localiza en su configuración con materiales provenientes del discurso sobre el pasado. Desde sus orígenes, a la novela histórica la distinguió un factor temático, un rasgo de contenido, de significación, o en términos más contemporáneos la caracteriza su resignificación de la historia.

El factor de identidad de la novela histórica con respecto a otro tipo de novela radica, en consecuencia, en que su base argumental se configura, tiene como eje, material que proviene del pasado histórico, del pasado documentado que se ha convertido en historia. Esta precisión es importante, pues ella contribuye a aclarar la dificultad que puede haber en reconocer cuándo una novela pertenece al subgénero, ya que existe la tendencia a disolver su peculiaridad aduciendo la

generalidad de que todo cuanto entra en una novela es histórico<sup>48</sup>. Creo que no sobra reiterarlo: “no basta con referirnos al pasado para que nuestra novela pueda llamarse histórica. Ese pasado ha de sernos conocido o cognoscible, ha de estar registrado, cronicado, ha de ser histórico” [Carrasquer, 1970: 70]. O sea que para la configuración de este tipo de novela el autor involucra en la trama novelesca unos elementos provenientes del discurso histórico, unos hechos y uno o más personajes que, obviamente, llevan consigo una temporalidad y una espacialidad históricas.

Este hecho, pues, añade otro rasgo distintivo de la novela histórica, con efectos tanto en su escritura (producción) como en su lectura (recepción). La novela histórica habla en su mundo ficcional de seres y acontecimientos de los que una comunidad de lectores posee información o puede acceder a ella. Es la situación que Noé Jitrik describe diciendo que “lo relatado por una novela histórica es un relato de algo históricamente reconocido o enmarcado” [1995: 48]<sup>49</sup>. En otras palabras, la novela histórica se define por la imbricación en el discurso novelesco o ficcional de otro discurso: el de la historia. Por este motivo, en el apartado dedicado a la historia se insistió en que la historia, en cuanto producto final de una investigación, es entendida como escritura, como discurso sobre el pasado. Por eso ahora es pertinente decir que la novela histórica es un discurso ficcional que implica, y por lo tanto utiliza para sus fines literarios y

---

<sup>48</sup> Por ejemplo —aunque ya se mencionó la posición de J. Molino, como veremos no ha sido el único—, Juan Ignacio Ferreras en principio sostuvo esa idea en uno de sus libros: “No existe, para empezar, ninguna definición de la novela histórica (apuntemos que en propiedad, toda novela es histórica en cuanto que cuenta, narra, historia un pasado, aunque lo narre en presente)” [1987: 30]. Luego, sin embargo, para tratar de enmendar esa supuesta ausencia el mismo Ferreras propone una definición: “De una manera general, sabemos que una novela histórica posee un universo histórico, más o menos alejado en el tiempo, y un protagonista o una serie de personajes también históricos que se insertan con toda la lógica narrativa en el universo histórico escogido por el autor de la novela” [86].

<sup>49</sup> También Fernández Prieto —como Hutcheon [1988], Wesseling [1991] y otros— recuerda esa conexión entre la novela y la historia como discurso: “Hay que destacar en primer lugar que la calificación de un personaje o un acontecimiento como *histórico* no depende tanto de su *realidad* o de su existencia empírica, cuanto de su inclusión en un discurso histórico (elaborado según los criterios culturales, ideológicos y epistemológicos del historiador). Esto significa que los personajes y los acontecimientos históricos son *construidos* como *personajes* y como *acontecimientos* en y por la historiografía” [Fernández, 1998: 181].

estéticos, el discurso histórico. En una de las definiciones del subgénero que me parece más precisa, Fernández Prieto afirma que la novela histórica

mantiene como uno de sus rasgos más característicos el que la acción y los personajes se sitúan en un periodo del pasado histórico, estableciendo así una distancia temporal (mayor o menor) entre el mundo pretérito en que transcurre la historia y actúan los personajes, y el mundo actual de los lectores. Además ese pasado no es legendario o fantástico, sino concreto, datado, y reconocible; un tiempo que ha quedado fijado en documentos escritos, que ha dejado sus huellas en la realidad (ruinas, monumentos, obras de arte, objetos, etc.), y cuya *existencia* está avalada por la historiografía [1996: 213]<sup>50</sup>.

Para Harro Müller, citado por Kurt Spang [1995: 82], “la novela histórica es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento”. Definición que, en palabras de Spang, quiere decir que la novela histórica es perspectivista porque en ella se observa el pasado desde un ángulo determinado, es un orden estético, una construcción, porque en ella se coordinan hechos referenciales —usualmente con hechos ficticios, agrego— mediante recursos estético-literarios, y, por último, que sea dirigida a un público en cierto momento remite a que los receptores reconocen en la ficción la referencia a unos hechos y personajes del pasado.

---

<sup>50</sup> Igualmente otros críticos y analistas de la novela histórica la han definido en función de su peculiaridad de integrar a la ficción el discurso sobre el pasado, un discurso con pretensiones de veracidad que —como luego lo ampliaré al tratar las relaciones fronterizas entre la novela histórica y la historia— tiene como referente una ausencia: el pasado. Por ejemplo, Germán Gullón define la novela histórica partiendo de una definición de la historia: “La historia constituye un tipo de narración en la que los hechos con los que se confecciona hallan su origen en la realidad, y que son utilizados por el narrador para realzar esa calidad certificable de los mismos. Aceptada esta idea, la novela histórica se define sin problemas: será aquella en la que los hechos se originan en la realidad, pero cuyo empleo puede ser imaginativo, arbitrario, la alusión a acontecimientos verídicos, considerados parte de la historia escrita, o concebiblemente escribible, garantiza su historicidad, mientras lo de novela se refiere a la posibilidad de que el autor incluya hechos inventados o que sean entendidos por el lector como tales. O sea que lo distintivo es el propósito” [Gullón, 1996: 67].

En concepto de Mata Induráin, igualmente, “en definitiva, lo que hace histórica a una novela es una cuestión de contenido, de tema o argumento” [1995: 20]. Es posible afirmar que, desde su constitución como subgénero, a la novela histórica la distingue de otro tipo de novelas la relación —no siempre la misma, pues como veremos ha variado con el tiempo— que en ella sostienen la ficción y la historia; esto es, la creación de ficciones con materiales tomados de la historiografía, de un pasado documentado.

Este rasgo, que he llamado factor de identidad de la novela histórica, le añade un componente de tensión al subgénero. Esa tensión, me parece, se manifiesta de dos modos: que en la novela pese más el componente historiográfico, al punto de asfixiar el aspecto literario y estético. Pero también, como veremos en el apartado 3.4., en que a la luz de algunas concepciones contemporáneas sobre el discurso histórico se difuminen los límites entre la historia y la novela. Ya en la discusión de J. Molino con Lukács se apreció que desde los orígenes de la novela histórica es frecuente que se la relacione con otros dominios, como pueden ser ciertas ideologías o concepciones de la historia. Esto es, en mi opinión, que en la médula de la novela histórica se halla su carácter problemático, incluso podría decirse que el riesgo de la pérdida de su autonomía estética si pensamos esta categoría en los términos de Adorno, pero también todo su potencial para dirigir desde la estética y la literatura interrogantes a ámbitos epistemológicos, éticos y ontológicos, como puede suceder con novelas históricas contemporáneas.

El primer factor de tensión mencionado —que el interés y la materia historiográficos subordinen la finalidad estética de la novela— es un riesgo que corre el subgénero desde sus orígenes y que desde entonces ha determinado su problematicidad. En efecto, como se ha reiterado, la construcción de la trama novelesca con material histórico supone un acercamiento del autor al pasado a través de textos historiográficos. La necesidad del escritor de documentarse sobre la época en la cual se desarrollará la ficción estableció desde el surgimiento del subgénero un carácter problemático: ¿qué debe predominar en la novela histórica,

la ficción o la historia? Contestada con distintos términos o resuelta mediante fórmulas, la pregunta ha conducido a sostener dos tipos de posiciones: unas, que decretan la imposibilidad del subgénero, y otras, como aquellas por las que tomo partido, que hacen énfasis en las potencialidades de la novela histórica como medio estético para reescribir la historia o incluso para «inventar» pasados.

Una de las respuestas más tempranas a la pregunta anterior fue dada en términos negativos prácticamente desde los albores del subgénero. Fue precisamente el italiano Alessandro Manzoni —quien, según Lukács, con la novela *Los novios* superó lo hecho por Walter Scott— uno de los autores que primero planteó la cuestión y quien auguró corta vida a la novela histórica. Como una especie de síntoma —porque revela las ambigüedades y el escepticismo de muchos autores para reconocer la existencia del subgénero y mucho más para aceptar la clasificación de sus obras en tal categoría<sup>51</sup>—, después de escribir *Los novios* (1827) Manzoni valoró en un estudio de 1848 la novela histórica como imposible por advertir en ella una contradicción, para él, irresoluble: el encuentro armonioso entre la ficción y la historia [Cfr. Manzoni, 1827]. Como Manzoni, casi un siglo después Ortega y Gasset<sup>52</sup> en sus *Ideas sobre la novela* (1925), y Amado

---

<sup>51</sup> Fernández Prieto [1998: 143] aporta, como ejemplo de esta tendencia, el nombre del escritor contemporáneo Juan José Saer, y por mi parte, como luego lo detallaré en la visión del subgénero de Germán Espinosa, yo agrego el nombre del autor colombiano, en cuyas novelas históricas concentro la mayor parte de esta investigación.

<sup>52</sup> La opinión de Ortega tiene como contexto su criterio de que la novela debe constituir un mundo —un horizonte en sí misma, ser “hermética”— “dejando al lector recluso en la hipnosis de una existencia real”. En consecuencia, por la relación que la novela histórica mantiene con el “exterior”, Ortega la apreció como una contradicción entre los términos que integran el concepto, percepción que lo llevó a opinar que era prácticamente imposible que el subgénero se consolidara como producto literario y estético: “Yo encuentro aquí la causa, nunca bien declarada, de la enorme dificultad —tal vez imposibilidad— aneja a la llamada «novela histórica». La pretensión de que el cosmos imaginado posea a la vez autenticidad histórica, mantiene en aquélla una permanente colisión entre dos horizontes. Y como cada horizonte exige una acomodación distinta de nuestro aparato visual, tenemos que cambiar constantemente de actitud; no se deja al lector soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente en la historia. En cada página vacila, no sabiendo si proyectar el hecho y la figura sobre el horizonte imaginario o sobre el histórico, con lo cual adquiere todo un aire de falsedad y convención. El intento de hacer comprender ambos mundos produce sólo la mutua negación de uno y otro —nos parece— falsificar la Historia aproximándola demasiado, y desvirtúa la novela, alejándola con exceso de nosotros hacia el plano abstracto de la verdad histórica” [Ortega y Gasset, 1925: 901].



Alonso<sup>53</sup> en su *Ensayo sobre la novela histórica* (1942), también calificaron de inviable literariamente el encuentro entre la novela y la historia.

No obstante, cabe decir, para ser ante todo novela la novela histórica no implica el sacrificio de la finalidad estética que persigue toda verdadera novela, con todo y que ella convierta un pasado histórico en su material. Pero, simultáneamente, y de ahí el terreno pedregoso donde se asienta el subgénero, su argumento debe construirse con personajes y acontecimientos de la historia.

Contrarias a las opiniones negativas, además de las propias obras que se han escrito refrendando la vigencia y las posibilidades de la novela histórica, otras posiciones teóricas han consignado respuestas más medidas y positivas cuando valoraran la tensión inherente al subgénero. Una de estas posturas destaca la potencialidad de las obras de ir más allá de la simple inclusión de datos históricos para problematizar —o refrendar— lo afirmado en la historiografía. Este rasgo de la novela histórica —que confirma su frecuente carácter político e ideológico y es explorado en la posmodernidad, según veremos—, es resaltado por Noé Jitrik. Para este crítico, de hecho, el interés del subgénero se concentra en la orientación de la novela histórica hacia «la verdad» de la historia, ya sea para aceptarla o negarla:

Pero, ¿de qué verdad se trata para la novela histórica? Pues de la que la historia, como disciplina que tiende a reconstruir los hechos, ofrece para respaldar la novela. O sea que no es cualquier verdad, la científica por ejemplo, sino una pertinente y fundante. Esto significa que la historia es una reunión orgánica del pasado y se le atribuye, en este marco, determinada racionalidad. [...] Y, a su vez, la racionalidad histórica va a entrar a la novela como su fundamento mismo, no sólo como lo nutriente, su atmósfera o su campo de representación; en otras palabras, la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica [Jitrik, 1995: 11].

---

<sup>53</sup> Amado Alonso expuso su posición así: “cuando queremos ahondar en la novela histórica moderna, la romántica y la posromántica, algo parece resistirse, dentro de la novela misma, a dejarse traspasar de poesía, mezclado con ella y revuelto, pero siempre ajeno. Yo creo que consiste en una peculiar actitud del creador literario ante la materia histórica” [1942: 7].

La singularidad que desde el punto de vista de la producción del discurso novelesco he llamado imbricación de la ficción y la historia, ha conducido a proponer fórmulas que describen e intentan definir la novela histórica desde los términos que la nombran, perspectiva que ha llevado a verla como un oxímoron o una “contradicción realizada”. Oxímoron, desde luego, porque en el subgénero, y en cada obra en particular, se trenzan la ficción del discurso literario y la veracidad del discurso histórico:

Así, la fórmula «novela histórica», que parece ser muy clara, puede ser vista, desde la perspectiva de la imagen que presenta, como un oxímoron. En efecto, el término «novela», en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; «historia», en la misma tradición, parece situarse en el orden de los hechos; la imagen, en consecuencia, se construye con dos elementos semánticos opuestos [Jitrik, 1995: 9].

Esa es, se ha insistido, la particularidad de la novela histórica: poner juntas la ficción y la historia, construir ficciones con y sobre la (problemática) categoría del “pasado real”. Así, quienes han adoptado el examen terminológico para definir el subgénero señalan que, como oxímoron, la conjunción de los términos que componen la unidad da origen a un nuevo sentido, al concepto mismo de novela histórica:

el oxímoron funciona tanto como unidad significativa y significativa que como figura retórica (unidad de contrarios con sentido siempre sugerido). Igual pasa con el género llamado novela histórica (unidad de sentido que sugiere otros). En el nuevo género, en su forma binaria, existe el uno en el otro por la combinación armónica y la participación de ambos [Escobar, 2004: 18].

El mismo Noé Jitrik anota que la oposición implícita en la designación de novela como «invención» e historia como referencia a un «orden de hechos», encuentra solución en la novela histórica al ser ésta un “acuerdo de términos contrapuestos” [1995: 9]. Para el crítico argentino, la contraposición de las dos categorías se resuelve gracias a una noción que adquirió carta de ciudadanía en el

siglo XVIII, la de ficción, “que es un sistema de procedimientos por medio del cual se trata de dar una forma más precisa a la verosimilitud” [10]. Jitrik agrega que con el desarrollo del racionalismo kantiano se gestó el historicismo, coronado con el advenimiento del romanticismo alemán. Por tanto, se puede concluir, la novela histórica adquirió forma en el encuentro entre el historicismo decimonónico y la consolidación de un dominio propio de la ficción. Según Jitrik, “la ficción, como idea, atañe a la novela y aparece en escena casi al mismo tiempo que el historicismo; no es de extrañar que entre ambos términos se haya establecido una conexión y haya tomado forma la expresión «novela histórica»” [10].

Por otra vía, pues, y ya lejos del peso inevitable de ciertas categorías del marxismo, en el instante de fijar el momento y las condiciones del origen de la novela histórica Jitrik apunta hacia el mismo escenario que Lukács. Sin embargo, y ello justifica la atención al planteo de Jitrik, creo que lo más interesante de su postura en torno a la definición de la novela histórica está en aclarar que ella consiste en un acuerdo entre opuestos que tal vez no se respeta siempre y, aun así, este hecho no conduce a declarar la inviabilidad del subgénero sino, más bien, sus posibilidades al reafirmar que la novela es ficción y desde ese universo nos dice algo, en este caso sobre la historia:

En ese sentido, la novela histórica, no ya la fórmula, podría definirse muy en general y aproximativamente como un acuerdo —quizá siempre violado— entre «verdad», que estaría del lado de la historia, y «mentira», que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto entre esos dos órdenes que encarnan, a su turno, dimensiones propias de la lengua misma o de la palabra entendidas como relaciones de apropiación del mundo [Jitrik, 1995: 11].

Manteniendo un grado de reserva con los términos «verdad» y «mentira», de hecho ya puestos entre comillas por Jitrik, lo anterior es, en mi opinión, una forma de entender la novela histórica como un dominio de la literatura donde dos maneras —la ficción y la historia— de intentar comprender la realidad, de darle

sentido —o al menos a parte de ella, en este caso el pasado, la realidad pasada—, se cruzan, se mezclan. O para decirlo con mayor precisión, es un modo de apreciar la novela histórica como un escenario donde la ficción —con el tipo de verdad que puede comunicar, con los objetivos a los cuales puede responder—, se permite abiertamente declarar su intervención en el territorio de la historia. Un territorio donde, se sostiene desde cierta perspectiva, se acusa una modalidad de verdad y de conocimiento distinta de la que puede proporcionar el arte. De ahí que investigadores como Montero y Herrero insistan en el valor que la literatura puede agregar a la visión de la historia cuando ésta es incorporada al ámbito de la ficción en la novela histórica:

Una novela histórica no tiene como único empeño la evocación de un pasado histórico, ni siquiera su pura reconstrucción. Eso lo puede hacer perfectamente cualquier monografía histórica. El autor de una novela histórica incorpora un nuevo elemento superior que informa todos los datos históricos: la ficción narrativa, ficción propia del literato [Montero, Herrero, 1994: 21].

Ahora bien, si con todo lo dicho ya se ha establecido una noción general de lo que es la novela histórica, es cierto también que las características del subgénero han hecho que a su alrededor se formulen algunos interrogantes. Por ejemplo, en términos de proximidad o lejanía temporal, ¿cuál es el pasado histórico que incorporado a la novela permite considerarla como histórica? ¿Qué función desempeña ese pasado en la novela, cómo se representa? ¿Qué distingue a la novela histórica de otros géneros que de alguna manera también incorporan el pasado?

Pues bien, la primera pregunta interroga por la distancia temporal existente entre el autor y los hechos tomados como material novelable, y ella ha dado lugar a opiniones muy diversas, incluso arbitrarias. Algunos estudiosos, como Ferreras [1976] y Spang [1995], han apuntado que para ser considerados como históricos los sucesos del pasado incluidos en una novela, entre el autor y ellos debe mediar el tiempo atribuido a una generación. Otros comentaristas, en cambio, han

arriesgado la opinión de que deben haber transcurrido cincuenta años, y unos más han propuesto otro tanto. La cuestión se hacía más compleja con las transformaciones de la novela en el siglo XX, pues obras como *Orlando* de Virginia Woolf reúnen sucesos del pasado lejano con episodios contemporáneos a la vida de la autora. Ante las dudas, para decidir un *corpus* en su estudio sobre la novela histórica contemporánea en América Latina, Seymour Menton ha propuesto que “hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor” [1993: 32].

Sin embargo este criterio también es susceptible de mayores precisiones, ya que se puede distinguir sin demasiadas dificultades entre un pasado lejano y otro cercano, el último de los cuales podría ser un factor para excluir del ámbito del subgénero ciertas novelas que discurren sobre un pasado próximo al autor y a los lectores. Aunque Fernández Prieto advierte las diferencias entre aquellas novelas que tratan de un pasado más distante y las que se ocupan de la historia reciente, esta crítica reitera para las últimas el carácter de históricas precisando que ellas poseen rasgos que “determinan opciones estructurales y semánticas diferentes y generan nuevas estrategias de lectura” [1998: 190]. Esta investigadora hace notar que, para el autor y los lectores, la cercanía temporal a los acontecimientos y los personajes novelados incide en el nivel de información y en las cargas emocionales implicadas en los momentos de la producción y la recepción de la obra, así como también en la ausencia de anacronismos en la novela y en el establecimiento de una relación más inmediata entre los hechos del pasado y el presente. Con todo, Fernández Prieto ratifica como históricas las novelas que se ocupan de un pasado próximo y a pesar de su parentesco con las de actualidad las diferencia de éstas por cuanto aquéllas se ocupan de acontecimientos y personajes

de un pasado histórico reciente, más inmediato, que condiciona un tratamiento menos fantástico del material<sup>54</sup>.

Del factor temporal se desprende otra característica de la novela histórica, vinculada en principio con el lenguaje del autor en relación con el lenguaje del periodo histórico evocado en el texto literario. El mismo Walter Scott advirtió que los anacronismos lingüísticos eran ineludibles en la novela histórica, cuando en el prefacio a *Ivanhoe* aclaró que para garantizar la legibilidad de la novela no escribía los diálogos en franconormando ni se imprimía el texto en caracteres medievales. Lukács también observó este asunto y se mostró partidario de “rechazar como artificio superfluo toda arcaización. Se trata de *acercarle* al lector de *hoy* un periodo pasado” [1955: 238].

Desde luego, la distancia temporal también acarrea en la novela histórica una situación que es propia de la historia<sup>55</sup>: el pasado se observa desde la

---

<sup>54</sup> Fernández Prieto explica que “la novela histórica que recrea acontecimientos muy cercanos al presente (temporalmente o emocionalmente: la guerra civil española o la figura de Franco siguen despertando ecos pasionales en nuestro presente político) se distingue de la novela realista en el predominio de los elementos históricos sobre los inventados, y por una mayor incidencia de los procedimientos retóricos dirigidos a persuadir al lector de la exactitud de la interpretación de los sucesos diegéticos propuesta por el autor implícito” [1998: 191]. Este tipo de novelas se ajusta a las características del episodio nacional, el cual es considerado por esta crítica como un microgénero de la novela histórica: “Entiendo el episodio nacional como un microgénero que forma parte de la tradición de la novela histórica, que presenta un sistema de índices formales, semánticos y pragmáticos” [115, nota 110]. Con anterioridad y en otros términos, Juan Ignacio Ferreras había expresado esa posición al calificar el episodio nacional como “un nuevo tipo de novela histórica”, al cual caracteriza básicamente por dos factores: la proximidad temporal —que no significa actualidad— de un pasado histórico con respecto al autor y a los lectores, y el carácter nacional de su temática; tales rasgos hacen que alrededor del motivo de la novela existan ideas o imágenes recientes formadas alrededor del asunto novelado: “El nivel, o el tema histórico, se encuentra en la memoria del autor, puesto que le proporciona una visión del mundo o sobre el mundo en el que vive y está viviendo su novela” [Ferreras, 1987: 90]. Noé Jitrik opta por calificar este tipo de novelas como “catárticas”, porque, explica, en ellas “se canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía” [Jitrik, 1995: 69]. Es decir, según este último, que la versión de los hechos experimenta una mayor subjetivización en tanto se puede notar que el autor busca entender cuál pudo ser su propia participación en la situación histórica.

<sup>55</sup> Ya para los historiadores y filósofos de la historia este aspecto ha sido visto como conflictivo, ha conducido a posiciones como la de B. Croce, seguida por Collingwood, de que “toda historia es historia contemporánea”. Al respecto, Jacques Le Goff consigna la siguiente crítica: “Croce quiere decir con eso que «por lejano que parezcan cronológicamente los hechos que la constituyen, la historia está siempre referida en realidad a la necesidad y a la situación presente, donde repercuten las vibraciones de esos hechos». En efecto, Croce cree que desde el momento en que los acontecimientos históricos pueden ser repensados constantemente, no están «en el tiempo»; la

actualidad, la historia es resultado de la imagen que en un presente se tiene de un pasado —una visión del pasado que, por lo tanto, también dice algo del presente, de su mirada—. Por este motivo, el tema del anacronismo en la novela histórica puede ser analizado, como lo dice Fernández Prieto, desde una perspectiva más amplia: el punto de vista implícito en la novela corresponde al de la actualidad del autor, o sea, a la visión que en el presente se tiene del pasado: “El anacronismo de la novela histórica consiste en que el pasado se revisita y se rescribe con mirada de hoy, de modo que la imagen que se posee en la actualidad sobre aquella época es la que determina su configuración artística” [1998: 191]<sup>56</sup>.

Por tanto, al anacronismo lingüístico ya anotado Fernández Prieto agrega el que describe como “diegético, semántico-sintáctico”, esto es, la incongruencia entre la época evocada en la narración y el pensamiento y las actitudes adoptados por los personajes en tal entorno [194]. En principio, se espera que exista una total coherencia entre el ambiente reconstruido en la novela y quienes lo habitan. Empero, Fernández Prieto recalca que el desajuste es prácticamente inevitable. De modo que, anota, conscientes de esta situación los autores han convertido la incongruencia temporal en un elemento no ocultado por la novela, “ensayando

---

historia es el conocimiento del eterno «presente». Así, esta forma extrema del idealismo es la negación de la historia. [...] Como bien ve Carr, Croce inspiró la tesis de Collingwood [...] «la historia no trata del pasado en tanto tal ni de las concepciones de lo histórico en tanto tales, sino de uno y otro término vistos en sus relaciones recíprocas» [cita de Carr]. Concepción al mismo tiempo fecunda y peligrosa. Fecunda porque es verdad que lo histórico parte del presente para plantearle preguntas al pasado. Peligrosa porque si el pasado tiene a pesar de todo una existencia respecto al presente, es vano creer en un pasado independiente del que constituye el historiador. [...] El pasado es una construcción y una reinterpretación constante, y tiene un futuro que forma parte integrante y significativa de la historia” [Le Goff, 1977: 27]. Esta condición de la disciplina histórica se da, también, en la novela histórica.

<sup>56</sup> En este orden de ideas, hay posturas que llegan a negar la posibilidad del género alegando la imposibilidad de realizar una plena reconstrucción del pasado. En mi opinión, el malentendido está en entender «reconstrucción» como reproducción. Fernando Ainsa cita un ejemplo: “Otros autores, como Juan José Saer, no creen en la posibilidad de reconstruir el pasado por la palabra escrita. «No hay novelas históricas, cuya acción transcurre en el pasado y que intentan reconstruir una época determinada», ya que «la reconstrucción del pasado no puede pasar nunca del simple proyecto, porque «no se reconstruye ningún pasado sino que se construye una visión del pasado, cierta imagen del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso»” [Ainsa, 2003: 109]. Precisamente, lo que se reconoce en la visión contemporánea de la función de la disciplina histórica es que ésta ofrece una representación del pasado, no un pasado definitivo, concluido.

técnicas o recursos para, al mismo tiempo, subrayarla y conjurarla” [197]. En efecto, como se resaltará más adelante, este rasgo se acentúa deliberadamente en muchas novelas históricas contemporáneas en las que se incluyen ideas, objetos, modas y otros detalles inexistentes en la época evocada por el relato. Un ejemplo significativo del uso de estos anacronismos se puede ver en *Los perros del paraíso*, de Abel Posse (1983), donde son contemporáneas ideas de Marx y Nietzsche a la llegada de Cristóbal Colón a América.

Ahora bien, se indicó más atrás que los rasgos del subgénero han hecho que a su alrededor se formulen algunos interrogantes. De los anotados entonces, quedan pendientes por atender qué función puede desempeñar el pasado en la novela histórica, cómo es representado, y qué distingue a la novela histórica de otros géneros que también incorporan el pasado de alguna manera. Estas preguntas obtendrán respuesta en los siguientes apartados.

### **3.2.1. De la novela histórica del siglo XIX a la novela histórica moderna**

Como se ha dicho, la novela histórica se constituyó alrededor del esquema de las obras de Walter Scott, pero a partir de ese modelo el subgénero comenzó a experimentar una serie de variaciones que, con los años, han dado lugar a una significativa evolución y a una variada tipología. Una consecuencia temprana de aquellas variaciones fue que, además de cuestionamientos dirigidos contra la naturaleza del subgénero como el ya apuntado de Manzoni, surgieron otros replanteamientos en respuesta al rumbo que algunos autores le imprimieron a sus obras. En efecto, al coincidir prácticamente en el mismo periodo histórico la constitución de la disciplina histórica y de la novela histórica, ambas afectaron mutuamente su escritura y, de hecho, fijaron sobre esa coincidencia una relación que se ha mantenido con el tiempo.

Así, como lo explica Carlos Rama, el mismo historicismo del siglo que se sumó a las condiciones que hicieron posible la consolidación de la novela



histórica también contribuyó, con el fortalecimiento de la concepción positivista de la historia, a la crítica del subgénero: “A finales del siglo XVIII la novela fue filosófica y casi en los primeros años del XIX será histórica. [...] en el «siglo de las luces» el hombre piensa filosóficamente, y en el XIX lo hará históricamente”. No obstante, añade luego este historiador: “No es extraño que la novela histórica, entronizada en su éxito editorial, pretendiese nada menos que ser más *verdadera* que la propia Historia. Fue una pretensión suicida, pues la joven ciencia histórica probó sus noveles armas contra Scott y sus epígonos, mostrando sus errores, irreverencias y hasta el desconocimiento de épocas que pretendían revivir” [Rama, 1975: 18 y 20].

Desde entonces, con la búsqueda constante de los autores para hallar alternativas a la relación novela e historia, el modelo *scottiano* experimentó algunos cuestionamientos y transformaciones. Como resultado, en el mismo siglo XIX distintas obras anunciaron que el subgénero podría seguir diferentes caminos. Así, por ejemplo, *Guerra y Paz*, de Tolstoi, que relata la campaña militar de Napoleón hacia Moscú y la defensa rusa y también discute con la historiografía de la época la interpretación de tales hechos; o los folletines de Alexandre Dumas; o *Salammô*, de Flaubert, que intenta revivir con extrema minuciosidad la vida de Cartago<sup>57</sup>.

La crítica converge en señalar que aproximadamente desde la segunda mitad del siglo XIX en la novela histórica se expresaron nuevas formas de mirar la

---

<sup>57</sup> Amado Alonso denominó como tendencia arqueologista la profusión de detalles descriptivos que en novelas como *Salammô* pretendían restituir al lector la época de los hechos narrados en toda su dimensión: “hay aquí un estorbo, no tanto en la materia misma —un ambiente cultural— cuanto en los propósitos literarios con que se elabora. Como si dijéramos, no tanto en la materia arqueológica cuanto en la actitud arqueologista con que el autor le da forma. Los autores [...] querían ilustrar y deleitar. Les atraía representar objetos y modos de vida caducados, esto es, de validez limitada a un tiempo y a una región, y justamente en lo que tenían de limitación y de parecidos. En esto consiste la actitud arqueologista” [Alonso, 1942: 18]. Entretanto, la vasta dimensión de la novela de Tolstoi implicaba varias perspectivas, además de la estrictamente narrativa: “La relevancia de la obra de Tolstoi en la trayectoria europea del género de la novela histórica estriba en que por primera vez la narración de los sucesos históricos, especialmente de las batallas del ejército ruso contra las tropas de Napoleón, aparte de su función diegética, cumple además otra función metanarrativa e ideológica, pues da pie para que el narrador autorial desautorice y desacredite las versiones que los historiadores han dado sobre tales sucesos, a la vez que genera reflexiones sobre el sentido de la historia” [Fernández, 1998: 121].

historia y de tratar estéticamente el material histórico. Tal como se anotó al comentar los avatares de la disciplina histórica, se entiende hoy que las variaciones experimentadas por la novela histórica en aquel siglo —y en el XX— no fueron un hecho aislado. Recordemos que el historicismo de la época, la concepción rankeana de la historia, que confiaba en la recuperación de un pasado tal como fue, y la confianza en los métodos positivistas desembocaron en el cuestionamiento de la disciplina histórica.

Tal problematización<sup>58</sup> —en la cual, se dijo, las ideas de Nietzsche sobre la historia y el historicismo ocupan un lugar relevante—, produjo efectos en el modo de definir y comprender la realidad, en el concepto de la historia y en su escritura, así como también en la manera de la literatura entenderse a sí misma y plasmarse en obras concretas. Este proceso de cambio sostenía estrechos vínculos con un hecho: el positivismo dominante en casi todo el siglo XIX resultó insuficiente e insatisfactorio para dar cuenta de los más disímiles fenómenos, así que se hizo inevitable que cediera su lugar ante la crítica, que fueran revalorizados pensamientos como el de Schopenhauer —opacado en su tiempo por Hegel— y que la subjetividad fuera aceptada como eje de la experiencia. Estos cambios, a la vez, se manifestaron en el arte con la irrupción de una nueva estética y de distintas poéticas. Aplicando lo dicho a las novelas históricas escritas en España durante aquel periodo de transición, Fernández Prieto anota:

La novela histórica de los años finales del XIX y de las primeras décadas del siglo XX prefigura las grandes transformaciones estructurales y semánticas que va a experimentar el género de la novela en nuestro siglo. Se trata de una novela histórica que continúa la línea galdosiana pues recrea acontecimientos históricos cercanos en el tiempo, pero tanto la concepción de la historia

---

<sup>58</sup> Desde la literatura también se habían formulado reparos a la noción de historia monumental y política. Esos reproches, además, de cierta forma tenían origen en la visión de los personajes medios, del pueblo, que Scott había introducido en sus novelas. La crítica a la cual aludo es la realizada por Balzac, y sobre ella llama la atención Erich Auerbach: “Balzac continúa con una polémica contra la forma habitual de escribir la historia, achacándole el descuido de la historia de las costumbres: tarea que, precisamente, reserva para sí” [1942: 448].

como los objetivos y las estrategias de la escritura están muy lejos de los planteamientos de Galdós [1998: 124].

En otras palabras, los nuevos planteamientos concedían otro estatuto a la subjetividad, a la mirada individual y a sus formas de interpretar los más distintos fenómenos, lo cual abrió espacio a una liberación de modos de ver y de decir las cosas que pronto se reflejó en la definición de la historia<sup>59</sup> y en la literatura<sup>60</sup>. Los críticos coinciden en que esta nueva sensibilidad dio lugar a que la novela incursionara en esferas más profundas de la dimensión humana y a que explorara formas artísticas inéditas hasta entonces, las cuales se evidencian en las transformaciones introducidas en la novela por los modernos renovadores del género como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf o William Faulkner.

En esos momentos de transformación, adquieren una importancia especial los cambios que abrieron el camino hacia una renovación del concepto de temporalidad en la novela. Como se ha dicho, ya la noción positivista de la historia sufría el impacto de la censura hecha por aquellos historiadores que dejaban atrás algunas premisas de sus colegas del siglo pasado. Para entonces, en

---

<sup>59</sup> Recuérdese lo dicho en el capítulo anterior con respecto a la objetividad y el positivismo del pensamiento histórico del siglo XIX. E. H. Carr, por ejemplo, se refiere en los siguientes términos a los cambios que en aquel periodo se planteaban en la concepción de la historia: “En alguna parte había un error. Y el error era la fe en esa incansable e interminable acumulación de hechos rigurosos vistos como fundamento de la historia, la convicción de que los datos hablan por sí solos y de que nunca se tienen demasiados datos, convicción tan inapelable entonces que fueron pocos los historiadores del momento que creyeron necesario —y hay quienes todavía siguen creyéndolo innecesario— plantearse la pregunta ¿Qué es la Historia?” [1961: 21]. Cabe agregar que la nueva perspectiva de la historia en relación con el modelo historiográfico decimonónico también ha sido asociada a la que Jim Sharpe, así como otros historiadores, denomina «Historia desde abajo», una “corriente” adscrita a la “Nueva historia” desarrollada a partir de la década de 1960: “Dicha perspectiva ha resultado de inmediato atrayente para los historiadores ansiosos por ampliar los límites de su disciplina, abrir nuevas áreas de investigación y, sobre todo, explorar las experiencias históricas de las personas cuya existencia tan a menudo se ignora, se da por supuesta o se menciona de pasada en la corriente principal de la historia” [Sharpe, 1991: 40].

<sup>60</sup> Darío Villanueva describe ese proceso así: “Uno de los fenómenos literarios más notables de nuestro siglo es el que experimenta la novela y merece, entre otros, los calificativos de *crisis*, *metamorfosis*, *transformación* o *renovación* [...]. Sus orígenes más remotos hay que buscarlos en la última década del XIX” [1977: 13]. Villanueva ofrece en su texto una buena síntesis de tal proceso de cambio, comentando algunos factores sociales y culturales que integraron su contexto e identificando rasgos específicos de la transformación, como el sentido de la temporalidad, el perspectivismo, etc.

terrenos como los de la filosofía, la física y el psicoanálisis, por citar algunos casos, aparecían planteamientos como los de Bergson o Heidegger, que tras la revisión y la crítica de teorías existentes proponían nuevas vías de comprensión del tiempo y de la historia<sup>61</sup>. En concreto, como lo anota Fernández Prieto, en sentido disidente de la representación del tiempo como sucesión lineal de acontecimientos, “asistimos ahora a un cuestionamiento de la imagen de la temporalidad construida por la historiografía del XIX, imagen sustentada en gran medida en la concepción teleológica del devenir humano, esto es, en el concepto de evolución y progreso” [1998: 132]. Este cambio se introdujo con la irrupción en los relatos de percepciones del tiempo conexas a la experiencia humana de él, a la esfera íntima del ser humano, dando así pie a la formulación de nociones como las de temporalidad intrahistórica, circular, mítica, psicológica o simbólica, que también revelaron nuevas maneras de pensar la historia.

Por supuesto, las novedades allegadas en el siglo XX a la novela con la literatura moderna se integraron al subgénero histórico, aunque, es preciso aclararlo, no fue una constante la incursión de los novelistas modernos en el terreno de la novela histórica<sup>62</sup>. Más bien, indica Wesseling, cuando los novelistas modernos incursionaron en el subgénero lo hicieron con sus carreras literarias ya avanzadas, como en el caso de H. James con *The sense of the past* (1917), o las inacabadas *Between de Acts* (1941) de V. Woolf y *Los negocios del señor Julio*

---

<sup>61</sup> Véase a Darío Villanueva, quien menciona, entre otros, los factores señalados y describe los cambios en la representación del tiempo en obras concretas como la Flaubert, Proust, etc. [1977: 39 ss].

<sup>62</sup> Wesseling observa que los escritores de las vanguardias y los modernos no se caracterizaron por servirse del pasado como material para sus obras: “it seems fair to say that we rarely come across historical subject matter in experimental literature during the first half of this century. [...] experimental writers such as the modernist and the various representatives of the historical avant-garde, who consciously sought to articulate the hitherto inarticulate by designing new literary strategies, generally neglected historical materials” [1991: 1]. Igualmente, esta crítica pone como ejemplo los comentarios de Virginia Woolf acerca de la obra de Scott. En efecto, Woolf apreciaba por su significado en la historia de la literatura la obra del autor escocés, pero tomaba distancia de ella por considerar que Scott fijaba su interés en factores externos a los personajes, que éstos carecían de carácter, lo cual definía un tipo de literatura ajena a la del siglo XX, interesada en temas como la psicología y la consciencia [*Cfr.* Wesseling, 1991: 66 ss]. Justamente, se verá más adelante, contra este “ahistoricismo” de la novela moderna se reaccionará en la novela postmoderna retornando a la historia como uno de sus campos más explorados.

*César* (1933-34) de B. Brecht. Sumando a estos ejemplos los de *Orlando* (1928)<sup>63</sup>, también de V. Woolf, *Absalom, Absalom* (1936) de W. Faulkner y *José y sus hermanos* (1933-1943) de T. Mann, Wesseling anota que el modelo romántico y realista del siglo XIX configurado alrededor de las obras de Scott vivió una variación significativa en el periodo de entreguerras.

Esta autora destaca que tales novelas conservaban el ingrediente sustancial que define el subgénero, o sea la fusión de historia y ficción, pero subraya que con los cambios culturales mencionados y la incertidumbre generada por la guerra ahora se atenían a nuevas preguntas y presupuestos ontológicos, epistemológicos y estéticos: “Modernist writers were basically interested in that which Henry James emphasized [...] the individual consciousness. Their innovations of historical fiction were also informed by this preoccupation”. Por ello, Wesseling agrega que las inquietudes de estos escritores se pueden observar en dos sentidos, “on the one hand, in investigations of the ways an awareness of the past shapes one’s mental makeup, and, on the other, a sustained concern with the question of how knowledge of the past can be acquired in the first place. The first problem is psychological, the second is epistemological” [1991: 74].

Wesseling [74-90] subraya, además, que tales cambios en la perspectiva de los escritores se aprecian en tres rasgos fundamentales de las novelas históricas modernas en relación con el modelo scottiano. En primer lugar menciona la subjetivización de la historia, que se observa en el paso de un interés por agentes externos hacia la esfera íntima de los personajes. Esta situación, explica Wesseling, en las novelas se verifica en el modo en que la visión de la historia afecta a los personajes protagónicos —por lo que asimilan o reflejan de figuras y épocas históricas— y en la sustitución del narrador omnisciente de la narrativa

---

<sup>63</sup> En la trayectoria que ha seguido la novela histórica en el siglo XX, Seymour Menton [1993: 57] considera a *Orlando* como una novela *sui generis*. Los más de tres siglos que abarca su narración, la metamorfosis sexual de su protagonista, la inclusión o mención de distintos personajes históricos, entre otras cosas, hacen de esta novela un caso sin antecedentes en su época y más próximo al tipo de novela histórica contemporánea. Wesseling también se refiere a esta obra de modo similar [1991: 78]. Cuando me ocupe de la novela histórica posmoderna se hará de nuevo mención de *Orlando*.

histórica decimonónica por el narrador en primera persona de algunas de las novelas mencionadas. En segundo término, Wesseling sitúa la que llama “The Transcendence of History”, descrita como una visión del pasado que, próxima a una lectura mítica, sostiene que algunos motivos históricos se pueden ver como si se repitieran en el tiempo. Se trata de una mirada que, interpretando así la teoría nietzscheana del eterno retorno, valora el transcurso histórico como si de ciclos se tratara, como una sucesión de repeticiones. En tercer lugar, Wesseling incluye el carácter autorreflexivo de algunas novelas, en las cuales junto a la subjetivización de la historia a través de los comentarios de los narradores y de la focalización múltiple se muestra que la historia (*res gestas*) no es reflejo de la realidad pasada (*historiam rerum gestarum*). Es decir, explica Wesseling, que novelas como *Absalom, Absalom!* ponen en evidencia que esas dos instancias difieren, que la historia es el fruto de un proceso de construcción de significado, que si bien parte de unos sucesos en sí misma es una producción de una conciencia, y en cuanto tal ofrece distintas versiones o discursos sobre los mismos sucesos.

Recurriendo a la distinción terminológica entre forma y material, todo lo anterior se puede resumir diciendo que las innovaciones modernas de la novela histórica se orientaron en una dirección doble: de una parte, un cambio de valores y, por tanto, en la visión de la historia; y de otra, en el modo como los elementos históricos fueron incorporados y tratados mediante nuevas formas de representación literaria. Como se dijo, la novela histórica moderna desarrollaba en el proceso de configuración de la ficción nuevos presupuestos, estrategias y recursos que, desde luego, incidían en las posibilidades de generación de sentido de las obras. Como también se indicó, Wesseling [1991] y Fernández Prieto [1998] explican que las variaciones formales que identificaron el tratamiento dado por los escritores modernos a la novela histórica se apreciaron en el ahondamiento en la psicología de los personajes, en la ruptura del sentido lineal del tiempo, en la inclusión de múltiples puntos de vista, en la diversificación del espacio y del lenguaje, en el distanciamiento irónico del narrador y en la inclinación a entregar una visión total de los hechos narrados.

Mención aparte en las tendencias de la novela histórica en los comienzos del siglo XX merece la novela modernista *La gloria de don Ramiro* (1908), del argentino Enrique Larreta, aparecida en el ámbito hispanoamericano. En esta obra, sin embargo, la novedad no radicó en algún nivel de variación en la concepción de la historia sino, sobre todo, en sus preocupaciones formales. De acuerdo con Amado Alonso [1942], la novedad de esta novela radicó en la conjugación del refinamiento lingüístico con la elaboración de una trama sentimental distanciada del presente a través de la reconstrucción arqueológica<sup>64</sup>.

Los analistas del subgénero, pues, convergen en destacar que en el tránsito del modelo scottiano al moderno se introdujeron los cambios propios de la novela moderna, pero se conservó la ubicación de los personajes históricos en segundos planos, la documentación rigurosa del pasado y el respeto a la versión existente en la historiografía sobre los hechos utilizados en la construcción de la fábula novelesca:

Las novelas históricas que continúan el trayecto iniciado por Scott mantienen el respeto a los datos de las versiones historiográficas en que se basan, la verosimilitud en la configuración de la diégesis, y la intención de enseñar historia al lector. Pero aportan interesantes innovaciones formales y temáticas que las separan del modelo clásico y que se concretan en la subjetivización de la historia y en la disolución de las fronteras temporales entre el pasado de la historia y el presente de la enunciación [Fernández, 1998: 150].

Sin embargo, por seguir el modelo scottiano en lo que atañe a la relación de la ficción con la verdad histórica, pasado el tiempo la novela histórica moderna ha sido calificada también como “tradicional”<sup>65</sup>. Por lo mismo —y no es ocioso reiterarlo, ya que esta es una característica que decide una de las diferencias

---

<sup>64</sup> Fernández Prieto, al igual que Seymour Menton, se refiere a esta novela subrayando su escapismo del presente, tiempo al cual oponía un pasado idealizado: “No se trataba de recuperar nostálgicamente el pasado ni de reconstruirlo con el afán romántico de buscar las raíces de las identidades nacionales; el pasado era ahora el ámbito de lo exótico, de lo distante, de lo incontaminado con la fealdad y el prosaísmo del industrialismo burgués” [1998: 137].

<sup>65</sup> Seymour Menton también la califica así por el respeto que la novela mantiene hacia los hechos históricos [1993: 35 ss].

sustanciales entre la novela histórica de casi toda la primera mitad del siglo XX y la que se escribirá después, sobre todo a partir del último tercio del siglo—, pese a los cambios que introduce la novela histórica moderna, al igual que su antecedente scottiano ésta incorpora la historia como algo ya decidido, sin discutirla: “Although writers such as Woolf and Faulkner flaunt the liberties they take with history by foregrounding the highly imaginative maneuvers to which we must revert in order to recreate the past, they leave the basic skeleton of established historical facts intact” [Wesseling, 1991: 93]. Por esto, resalta Wesseling en otro lugar, “traditional historical fiction tends to obey the rule that the novelist may only speak when the historian falls silent, filling in gaps in the historical records without contradicting known facts” [1997: 204].

### **3.2.2. Novela histórica y posmodernidad**

Los tratadistas observan un resurgimiento del subgénero en Europa —y en América— después de la II Guerra Mundial. Este resurgir, *revival* según Wesseling [1991: 2], se advierte en la publicación de una serie importante de novelas históricas entre las cuales se notan nuevos rasgos con respecto al modelo scottiano. Entre tales rasgos se cuenta que el héroe ficticio cedió el protagonismo al personaje histórico. Esta característica, vale recordarlo, no significa que en novelas históricas anteriores los personajes históricos no tuvieran presencia, ya Walter Scott había incluido en sus novelas a personajes con existencia histórica como Ricardo Corazón de León, Manzoni al cardenal Federico Borromeo o Sienkiewicz a Nerón. Pero a diferencia de estos antecedentes, donde las figuras no ocupan el centro de la escena, promediando el siglo XX se empiezan a escribir novelas históricas en las cuales el personaje histórico es motivo de humanización, de indagación psicológica e incluso de reivindicación.

Un par de ejemplos tempranos de ello son *Yo, Claudio* (1934), de R. Graves, y *Los asuntos del señor Julio César* (1933-34), de B. Brecht. Pero en los años



posteriores al final de la II Guerra son varios los títulos que responden a este criterio: *La muerte de Virgilio* (1945), de H. Broch; *Artemisia* (1947), de A. Banfi; *Los Idus de marzo* (1948), de T. Wilder; *Memorias de Adriano* (1951), de M. Yourcenar; y en Hispanoamérica *El camino de Eldorado* (1947), de Uslar Pietri<sup>66</sup>. De esta característica se desprende otra vinculada estrechamente: poner en el centro de la novela a personajes históricos no sólo marcaba una fuerte diferencia en relación con el modelo tradicional, sino que también allanaba el camino para transgredir la historia mediante la exploración de atributos de los personajes silenciados por la historiografía.

Los analistas observan, entonces, que aproximadamente a partir de la segunda mitad del siglo XX comienza a configurarse un tipo de novela histórica que significa una ruptura con la tradición, un avatar más del subgénero. Este nuevo modelo será reconocido posteriormente como “historiographic metafiction” [Hutcheon, 1988], “postmodernist historical novels” [Wesseling, 1991] o “Nueva Novela Histórica” [Menton, 1993], términos de los cuales yo prefiero adaptar el de Wesseling como “novela histórica posmoderna” o “novela histórica contemporánea”. El fenómeno, que empezó a tener reconocimiento en la crítica literaria sobre todo en la década de 1980, llamó la atención de especialistas en América y Europa. La crítica descubrió en este tipo de novela un discurso que renovaba y transgredía no sólo las convenciones del subgénero, sino que también desde el universo de la novela señalaba límites de la disciplina histórica y planteaba interrogantes a la escritura de la historia. El origen de este nuevo tipo de novela histórica —de forma similar a como sucedió con el origen del subgénero— ha sido enmarcado en un periodo histórico, el llamado de la posmodernidad.

---

<sup>66</sup> Los estudios angloamericanos que comentaré, de B. McHale, E. Wesseling y L. Hutcheon, refieren el auge de novelas históricas en autores norteamericanos como John Barth (*The Sot-Weed Factor*, 1960), Thomas Pynchon (*V.*, 1963, y *Gravyti's Rainbow*, 1973), Kurt Vonneguth (*Slaughterhouse-Five* y *The Children's Crusade*, ambas de 1969), E.L. Doctorow (*Ragtime*, 1974), Ismael Reed (*Mumbo Jumbo*, 1972) y Robert Coover (*The Public Burning*, 1977). Igualmente coinciden en citar como pionero en el ámbito hispanoamericano a Carlos Fuentes (*Terra Nostra*, 1974). Aunque también refieren obras de autores europeos como Günter Grass, John Fowles, Julian Barnes y Juan Goytisolo, entre otros.

Como se sabe —en un hecho que de alguna manera permite establecer un paralelo con el Romanticismo—, se trata de un momento histórico definido alrededor de cierta crisis cultural, en la que nociones como las de sujeto, historia, tiempo y verdad han sido puestas en cuestión desde muy diversas disciplinas académicas, humanistas y artísticas<sup>67</sup>. Ahora bien, esto deja ver que la novela histórica posmoderna se encuadra dentro de un contexto histórico, cultural y literario del cual recibe estímulos y al cual aporta los frutos de su exploración en zonas no visitadas hasta entonces o ahora vistas con nuevos ojos. Así, pues, la novela

---

<sup>67</sup> Como se sabe, lo que se pueda entender o llamar posmodernidad y posmodernismo y a lo que se le pueda colgar el adjetivo de posmoderno ha sido quizás la cuestión más debatida en las últimas tres o cuatro décadas. Ella ha sido motivo de debate en campos como la filosofía —Lyotard, Habermas, Vattimo, Wellmer—, en la sociología —Baudrillard, Lipovetsky, Marshall Berman—, en la teoría literaria —Jameson, Hutcheon— etc., pues el asunto implica campos como la estética y el arte, las nuevas tecnologías de la comunicación, la concentración del capital económico y la expansión de la economía de libre mercado, el cuestionamiento de conceptos e instituciones pilares de la cultura occidental como la democracia, la historia, etc. *Cfr.* Lyotard [1979 y 1986], Lipovetsky [1983], Wellmer [1985], Jameson [1991], Molinuevo [2002]. En el campo específico de la literatura, para dar una versión resumida del asunto, cito a Wesseling, quien tras revisar una serie de posiciones teóricas, y refiriendo en concreto a Hans Bertens y a Brian McHale, resume la cuestión así: “As Hans Bertens puts it in the conclusion to his historical survey of writing about postmodernism: «in most concepts, and in practically all recent concepts of Postmodernism, the matter of ontological uncertainty is absolutely central». Thus, postmodernism is defined as the literature of ontological doubt, which does not merely abstain from representing reality, but even suspends the belief in the very existence of a paramount reality” [Wesseling, 1991: 4]. También Hutcheon dedica toda la primera parte de su estudio a analizar el debate sobre la posmodernidad y a perfilar el contenido del término [1988: 3-101]. Por su parte, Hans Bertens [1997] y Ursula K. Heise [1997] también ofrecen una lectura del tema. Esta última, cabe agregar, en el prefacio a un estudio sobre las formas del tiempo en la narrativa posmoderna llama la atención sobre la amplitud que el concepto de literatura posmoderna ha ganado, pues obras publicadas en la década de 1990 han sido cobijadas dentro de dicha categoría, aunque difieren en distintos aspectos de aquellas aparecidas en las décadas de 1960 y 1970 y que también son tenidas por posmodernas: “The category «postmodern fiction», however, is harder to define in the 1990s than it was at the beginning of the 1980s, since the term now includes two quite different sets of texts. In its first acceptance, «postmodern fiction» refers texts to primarily from the 1960s and 70s that emphasized narrative experiment and introduced new ways of handling character, description, dialogue and plot [...]. But in the United States, «postmodern fiction» now also refers quite frequently to the kind of novel which came to prominence in the 1980s, and whose primary objective is not so much formal innovation as the publicization of those alternative histories of women, cultures colonized by Western powers, or racial and ethnic minorities that have been ignored or repressed in mainstream historiography. Quite a few of these novels also experiment with narrative forms and strategies in highly innovative ways, but some have reverted to either modernist or pre-modernist forms of storytelling. «Postmodernis fiction» has therefore become an ambiguous term that can refer to very different types of narrative” [Heise, 1997: 3].

histórica posmoderna se localiza más ampliamente en el orden de lo que ha sido llamado ficción posmoderna.

En concepto de Brian McHale [1987], el rasgo fundamental que define a la literatura posmoderna es el interrogante que ésta formula sobre la naturaleza de lo real. McHale propone esta definición partiendo, en contraste, de una forma de entender la literatura moderna —“modernista”, en el sentido que este término tiene en la tradición anglosajona—. Este autor observa en la literatura moderna el predominio de una inquietud de orden epistemológico: “I will formulate it as a general thesis about modernist fiction: the dominant of modernist fiction is *epistemological*” [9]. En su opinión, a la literatura moderna subyacen inquietudes del tipo ¿qué se puede conocer?, ¿quién posee el conocimiento?, ¿cuál es la verdad? En cambio, afirma McHale, en la literatura posmoderna el interrogante apunta hacia qué es real, qué puede ser lo real: “the dominant of postmodernist fiction is *ontological*” [10]. Las cuestiones que se plantean aquí, entonces, son del orden de ¿qué es el mundo?, ¿qué clase de mundo se habita?, ¿de qué está hecho ese mundo?, ¿qué mundos hay?

En este orden de ideas, McHale se propone elaborar una poética descriptiva de la ficción —novela— posmoderna y para ello analiza un amplio número de obras publicadas después de la II Guerra Mundial, aunque buena parte de ellas son de las décadas de 1960 y 1970. La estructura de la investigación de McHale resume las características que él encuentra en las novelas examinadas, de las que señala, entre otras, constantes como la construcción de mundos alternativos a los referentes de “la realidad”, mundos incluidos dentro de otros mundos, interrogación sobre el concepto de realidad, el humor y la burla como un recurso frecuente. Lo interesante en el contexto de esta investigación, es que McHale valora la novela histórica posmoderna como un tipo de ficción bastante representativa de las cualidades que él encuentra en la narrativa de la posmodernidad.

Entre los ejercicios de análisis que realiza para formular una poética de la posmodernidad, McHale compara novelas históricas —de Carlos Fuentes, Robert

Coover, Thomas Pynchon y John Fowles, entre otros autores— en las que detecta que el planteamiento de inquietudes de orden ontológico es la constante en la relación que la ficción establece con la historia. McHale aprecia que a diferencia de la novela histórica tradicional la novela histórica posmoderna viola la historia, entra en contradicción con ella, cuando la ficción juega, intenta de alguna manera modificar lo que se tiene por real y cierto acerca del pasado. McHale recuerda que en el modelo scottiano los elementos históricos —personajes, hechos, objetos, etc.— “can only be introduced on condition that the properties and actions attributed to them in the text do not actually contradict the «official» historical record”. McHale recuerda que en el modelo tradicional cualquier añadido a la vida de los personajes es situado dentro áreas oscuras, en la vida privada de los personajes, donde los escritores se permiten algún grado de libertad en relación con los datos historiográficos. Esta actitud frente a la historia, agrega, dejaba abierta preguntas como “*which* version of history is to be regarded as the «official» one”. Esta forma de tratar los elementos históricos, además, se extendía a todo el sistema cultural implicado en la trama, pues “just as historical figures may not behave in ways that contradict the «official» record, so the entire material culture and *Weltanschauung* of a period may not be at variance with what «official» history tell us about the period”. Por último, añade McHale, “historical fictions must be *realistic* fictions; a fantastic historical fiction is an anomaly” [87-88].

McHale observa que las anteriores características no sólo están presentes en las novelas históricas del siglo XIX, “but also by modernists and, for the most part, by late-modernist working in the «historical» mode as well” [88]. En opinión de este crítico, pues, la novela histórica posmoderna no se ajusta a tales rasgos, por el contrario los contradice, ironiza sobre ellos y los viola deliberadamente:

Posmodernist fiction, by contrast, seeks to foreground this seam by making the transition from one realm to the other as jarring as possible. This is done by violating the constraints on «classic» historical fiction: by visibly

contradicting the public record of «official» history; by flouting anachronisms; and by integrating history and the fantastic [90].

La posición que la novela histórica posmoderna adopta frente a la historia, ha hecho que también sea calificada por McHale como revisionista: “Apocryphal history, creative anachronism, historical fantasy —these are the typical strategies of the postmodernist revisionist historical novel” [90]. Basado en el análisis de obras, McHale muestra que es frecuente encontrar novelas históricas que discuten tanto el estatus de la disciplina histórica como las versiones construidas por la historia sobre algunos hechos, proponiendo incluso versiones alternativas sobre determinados sucesos del pasado. Pero, también, las novelas son consideradas revisionistas por McHale porque formulan una crítica implícita al modelo tradicional de novela histórica, del cual derivan:

The postmodernist historical novel is revisionist in two senses. First, it revises the content of the historical record, reinterpreting the historical record, often demystifying or debunking the orthodox version of the past. Secondly, it revises, indeed transforms, the conventions and norms of historical fiction itself [90].

Linda Hutcheon [1988], por su parte, es una de las críticas de la cultura y la literatura que ha perfilado la posmodernidad como un periodo histórico y al posmodernismo como un movimiento cultural. En esa labor, Hutcheon ha encontrado en la novela histórica un espacio artístico donde la posmodernidad se ha expresado con mayor claridad en cuanto a la relación que, a través de la creación literaria, se ha establecido en este tiempo con el pasado y la historia en general. Para empezar, y tomando cierta distancia con respecto al concepto base de McHale, Hutcheon sostiene que en la posmodernidad, y por extensión en el arte y la literatura de este periodo, no existe una separación tajante entre las inquietudes de orden epistemológico y ontológico.

Por el contrario, para Hutcheon la posmodernidad en lugar de separar integra. Ella explica que en los interrogantes propuestos en la posmodernidad se

suprime el «o» por el «y»: “One group (McHale, 1987; A.Wilde, 1981) sees modernism as epistemological in its focus, while postmodernism is ontological. The other group just reverses the adjectives (Krysinski, 1981; McCaffery, 1982; Rusell, 1974). Again, I would argue that the contradictions of postmodernism cannot be described in «either/or» terms (especially if they are going to be reversible!)”. Más aún cuando, agrega, como sucede con la novela histórica contemporánea, resulta difícil separar ciertas consecuencias de los interrogantes sobre el carácter ontológico del pasado en relación con su aspecto epistemológico. Es decir, que algo se acepte como real, virtual o ficticio puede producir efectos en su consideración en términos de verdad o falsedad: “Historiographic metafiction asks both epistemological and ontological questions. How do we know the past (or the present)? What is the ontological status of that past? Of its documents? Of our narratives?” [Hutcheon, 1988: 50]<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> El cuestionamiento de las narrativas que, según Hutcheon, plantea la novela histórica posmoderna es una manera de referirse a una de las cuestiones centrales en la conceptualización de Lyotard sobre la posmodernidad. Recordemos que, de acuerdo con el filósofo francés, es característica de la posmodernidad la “descomposición de los grandes Relatos”, es decir, la pérdida de la autoridad y del valor como medios únicos, exclusivos y excluyentes de los grandes y tradicionales sistemas de pensamiento para ordenar y comprender el mundo. Para Lyotard, estos sistemas son los construidos por la cultura occidental —la metafísica, la religión cristiana, la democracia, la razón, la libertad, el marxismo, la Historia, etc.— y se han expresado como relatos, como saberes convertidos en parte de la tradición y reproducidos sin ser cuestionados hasta convertirse en normas. La posmodernidad, precisamente, cuestiona tal autoridad: “Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas (incluso el relato cristiano). Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea (de libertad, de “luz”, de socialismo, etc.) posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico: el proyecto, ese proyecto que Habermas considera aún inacabado y que debe ser retomado, renovado” [Lyotard, 1979: 29]. Este pensamiento, me parece, actualiza en alguna medida la reflexión crítica de Adorno, quien con su filosofía negativa postulaba una dialéctica de la no identidad entre el concepto —el relato, el sistema— y el objeto —el individuo, el ser humano—. La observación sobre el nexo entre los dos filósofos cabe porque, a su vez, estos pensamientos implican una filosofía de la historia como la expuesta por Walter Benjamin —mentor espiritual de la teoría crítica—, quien en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* escribió: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” [Benjamin, 1972: 180]. En sus *Tesis* Benjamin también consigné quizás una de sus más famosas —y radicales— definiciones, la que describe el progreso como un huracán que para afianzar su presencia va destruyendo lo que encuentra a su paso, de lo cual sólo se entera la historia porque es

Desde tal premisa, Hutcheon —como luego se verá, siguiendo una línea próxima a Hayden White, a quien cita en múltiples ocasiones— concentra su análisis en el papel del lenguaje en la construcción de la historia: la historia —ya se ha insistido aquí— es un discurso elaborado acerca del pasado a partir de una serie de trazos, de huellas, que a su vez también son discursos, cuyo significado conjunto se construye dentro de un sistema semiótico determinado. Así, pues, explica Hutcheon, la novela histórica posmoderna pone en evidencia esta situación y la explota, porque ella, la novela, también es lenguaje, también construye sistemas de significación sobre el pasado:

What the postmodern writing of both history and literature has taught us is that both history and fiction are discourses, that both constitute systems of signification by which we make sense of the past («exertions of the shaping, ordering imagination»). In other words, the meaning and shape are not *in the events*, but *in the systems* which make those past «events» into present historical «facts» [89].

Dicho, entonces, hacia dónde apunta la novela histórica contemporánea, Hutcheon mantiene la noción de “historical fiction” para referirse a la novela histórica tradicional y propone la de “historiographical metafiction” para el tipo de novela que ocupa sus análisis. Y, conservando siempre como centrales los aspectos relacionados con «la verdad» y con el carácter de producto discursivo de la historia, Hutcheon se ocupa de señalar los rasgos que establecen las diferencias entre uno y otro modelo de novela:

First, historiographical metafiction plays upon the truth and lies of the historical record. [...] The second difference lies in the way in which

---

la que mira hacia atrás. Por eso, dice Benjamin, el historiador, la historia, debe orientar su mirada hacia lo que oculta la «Historia». Y en gran medida este trabajo es realizado por la novela histórica posmoderna cuando confronta la historia, cuando cuenta otras historias. Linda Hutcheon lo dice así: “Postmodernist fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological” [Hutcheon, 1988: 110]. Es en este aspecto, como también lo destaca Wesseling, que la novela histórica posmoderna refleja su contenido político e ideológico, pues cuando las novelas señalan aquello que pudo ser y no fue o aquello silenciado y oscurecido por la historia están, ya sea implícita o explícitamente, denunciando el carácter ideológico de la construcción de la historia.

postmodernist fictions actually uses detail or historical data. Historical fiction usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability (or an air of dense specificity and particularity) to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. [...] Lukács's third major defining characteristic of the historical novel is its relegation of historical personages to secondary roles. Clearly in postmodern novels [...] this is hardly the case [114]<sup>69</sup>.

Hutcheon destaca que en las “historiographicals metafiction” se pone énfasis en su situación enunciativa: “These novels ask: who is speaking? Who is accorded the right to use language in a particular way?” [84]<sup>70</sup>. Este rasgo marcado de la situación enunciativa se aprecia en que es común que las novelas evidencien su carácter de artefacto lingüístico, que quiebren la inmanencia característica del realismo narrativo de la novela y la historiografía tradicional. Por lo tanto, Hutcheon se detiene en señalar como estrategias para conseguir ese fin la intertextualidad, la reescritura, la parodia, la autoconciencia narrativa y la ironía.

Estas cualidades, como se colige, apuntan a la problematización de la historia como discurso: la novela histórica reescribe, replantea, acerca y resignifica textos y con ellos crea nuevos discursos sobre discursos preexistentes. Esto es, como se dijo más atrás, la novela histórica pone el discurso histórico en una nueva red de significación: “Postmodern intertextuality is a formal

---

<sup>69</sup> Hutcheon también describe las diferencias entre los dos modelos: “I would define historical fiction as that which is modelled on historiography to the extent that is motivated and made operative by a notion of history as a shaping force”. Y con respecto a la “historiographic metafiction” dice: “The question is: *how* can we know that past today —and *what* can we know of it today? [...] This is why I have been calling this historiographic metafiction. It can often enact the problematic nature of the relation of writing history to narrativization and, thus, to fictionalization, thereby raising the same questions about the cognitive status of historical knowledge with which current philosophers of history are also grappling” [1988: 113 y 92].

<sup>70</sup> Wesseling, que como se vio localiza el carácter autorreflexivo en la novela histórica como un rasgo añadido por los escritores modernos, difiere de Hutcheon cuando ésta destaca la autorreflexividad como uno de los nuevos aportes de la novela histórica posmoderna. Aunque Wesseling reconoce que la autorreflexión narrativa es una constante en la novela histórica de la posmodernidad, ella subraya su identidad en otra cualidad: “The most striking feature of postmodernist historical fiction is probable not so much its dominant self-reflexivity —we also find this in modernist experiments in historical fiction as William Faulkner’s *Absalom, Absalom* or Virginia Woolf *Between the acts*— but its wilful falsifications of history” [1997: 203].



manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context” [118].

Así, sostiene Hutcheon, la resignificación del pasado en el espacio novelesco revela —recuerda— que la historia no es un discurso cerrado, concluso, sino relativo, susceptible de que su significado varíe de acuerdo con el sistema semiótico en el cual se sitúan las huellas y testimonios del pasado. La novela histórica posmoderna, entonces, reafirma que la historia debe entenderse como construcción, como resultado de una operación discursiva donde la subjetividad y la imaginación intervienen: “Postmodern novels raise a number of specific issues regarding the interaction of historiography and fiction [...] issues surrounding the nature of identity and subjectivity; the question of reference and representation; the intertextual nature of the past; and the ideological implications of writing about history” [117].

Es importante subrayar una aclaración de Hutcheon: su postura teórica no niega ni la existencia del pasado ni la importancia de la historia<sup>71</sup>. El pasado es la realidad que ha transcurrido, ello sería absurdo negarlo, y la historia es el discurso, o mejor la suma de discursos que se escriben sobre esa realidad pasada a partir de sus huellas y registros. Hutcheon hace énfasis en que las cuestiones que plantea la novela histórica posmoderna alrededor de la escritura de la historia interrogan la posibilidad de conocer el pasado: “To speak of provisionality and indeterminacy is not to deny historical knowledge” [88]. Más bien —y este hecho coincide con el planteamiento de Lyotard acerca de la pérdida de valor de las metanarrativas—, estas cuestiones permiten ver que no hay *una* historia, *una* verdad de la historia: “postmodern novels [...] openly assert that there are only

---

<sup>71</sup> Hutcheon lo dice así: “The view that postmodernism relegates history to «the dustbin of an obsolete episteme, arguing gleefully that history does not exist except as a text» (Huysen 1981) is simply wrong. History is not made obsolete: it is, however, being rethought —as a human construct. And, in arguing that *history* does not exist except as a text, it does not stupidly and «gleefully» deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts. And postmodernist novels [...] teach us about both this facts and its consequences” [1988: 16].

*truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others' truths" [109]<sup>72</sup>.

En tal sentido —y como se verá más detenidamente en el apartado 3.4.1. con otros autores que analizan el asunto—, Hutcheon observa también que la problemática de la construcción del significado del pasado se relaciona directamente con la narración. Narrar, como lo explican historiadores, teóricos de la literatura, filósofos y escritores, es una operación que impone orden, que establece relaciones y crea sentido dentro de un marco de significación elaborado y delimitado por la lógica que domina a la propia narración. Así, refiriéndose a Hayden White, Frederic Jameson, O. Mink, que, entre otros, han comentado las propiedades de la narración, Hutcheon relaciona sus apreciaciones sobre la novela histórica posmoderna con la narrativa:

All of these issues —subjectivity, intertextuality, reference, ideology— underline the problematized relations between history and fiction in postmodernism. But many theorist today have pointed to narrative as the one concern that envelops all of these, for the process of narrativization has come to be seen as a central form of human comprehension, of imposition of meaning and formal coherence on the chaos of events. Narrative translates knowing into telling, and it is precisely this translation that obsesses postmodern fiction [121].

Otra aproximación importante a la novela histórica posmoderna se encuentra en la reflexión de Elisabeth Wesseling [1991]<sup>73</sup>. En un amplio estudio que sigue la trayectoria histórica del subgénero, desde su constitución en el Romanticismo, sus variaciones en el siglo XIX y la primera mitad del XX hasta la posmodernidad, Wesseling concluye que la marca específica de la novela histórica posmoderna es que ésta contradice la historia oficial mediante la

---

<sup>72</sup> Hutcheon aclara que este rasgo problemático de la historia no ha sido descubierto en la posmodernidad, pero lo peculiar del caso es que este periodo ha concentrado parte de su interés en ello: "The provisional, indeterminate nature of historical knowledge is certainly not a discovery of postmodernism. Nor is the questioning of the ontological and epistemological status of historical «fact» or the distrust of seeming neutrality and objectivity of recounting. But the concentration of this problematizations in postmodern art is not something we can ignore" [1988: 88].

<sup>73</sup> Wesseling ofrece un resumen de su tesis principal en un ensayo de 1991, recogido en el trabajo colectivo sobre literatura y posmodernidad coordinado por D. Fokkema y H. Bertens [1991].

escritura de historias apócrifas y de versiones alternativas con respecto a los hechos aceptados como históricos:

Whereas conventional historical fiction contents itself with fleshing out the skeleton of established historical facts, alternative histories drastically reshape this basic framework itself. Changes are wrought upon canonized history by effecting shifts among the various factors that played a role in a given historical situation or series of events [100].

Para esta autora, las novelas históricas posmodernas liberan contenidos históricos ocultos por la historia oficial, pues ellas llaman la atención sobre la lógica con la cual se construye el conocimiento histórico —seleccionando, oscureciendo unas zonas para aclarar otras, ignorando otros puntos de vista, etc.: “These shifts produce a counterfactual course of events which can either be more or less desirable than the way in which things actually turned out” [100].

Además, cuando las novelas elaboran historias alternativas invitan a participar en un juego en el cual se muestran posibilidades que pudo seguir el curso de los acontecimientos, posibilidades quizás abortadas en el pasado y que, de haber alcanzado la realidad efectiva, tal vez habrían conducido a otro presente. Esta característica de la novela —proponer conjeturas, versiones «contrafácticas» sobre el pasado<sup>74</sup>— es su medio para referirse al presente, para, de cierto modo, reclamar otro futuro: “Uchronian fantasy speculates about the future by way of a detour though the past” [111].

En efecto, Wesseling —en claro desarrollo de lo indicado por McHale sobre la visión fantástica de la historia— observa que la novela histórica contemporánea mantiene una relación estrecha con la ciencia ficción. Según la crítica, de forma análoga a ésta —que en esencia plantea hipótesis sobre transformaciones futuras,

---

<sup>74</sup> Sonia Rose de Fuggle, analizando la obra de Abel Posee, también hace énfasis en esta característica. Rose de Fuggle opta por denominar a la novela que “no busca, pues, recrear el pasado, sino reescribir la versión que de éste se posee” como “novela contrahistórica”. Y, manteniéndose en el marco de lo ya dicho aquí, explica: “Al ofrecernos una versión personalizada de la Historia, se niega su objetividad: la versión ofrecida es una de las versiones subjetivas posibles del hecho histórico” [1991: 19].

de situaciones o estados de cosas que podrían devenir—, la novela histórica contemporánea propone un viaje hacia el pasado para referirse a las cosas que pudieron suceder o cómo y por qué pudieron ocurrir<sup>75</sup>. De este modo, el concepto de «utopía» afín a la ciencia ficción encuentra en la novela histórica la noción paralela «Ucronía». Es decir, el «*topos*», la dimensión espacial de la utopía, su localización en otro espacio, es intercambiada por el «*cronos*», por su ubicación en la dimensión temporal de la historia. Con estos argumentos, por lo tanto, Wesseling califica la novela histórica contemporánea como «ficción de la ucronía»:

Uchronian fantasy locates utopia in history, by imaging an apocryphal course of events, which clearly did not really take place, but which might have taken place. It refers to the counterfactual nature of this type of fantasy (*Uchronie*), to its affinity with utopian thinking, and to the fact that it relates to time rather than place [102].

Tal y como por parte de Wesseling se entiende la «ucronía», su realización literaria demanda una serie de estrategias discursivas que, en lo fundamental, no difieren de las destacadas por McHale y por Hutcheon. Estas estrategias son, como ya se ha dicho, la intertextualidad, la heteroglosia, la ironía, la parodia, los anacronismos, etc. En general, la postura de Wesseling coincide con las de los otros dos teóricos en que la novela histórica contemporánea re-escibe el discurso histórico. Por este motivo, Wesseling subraya la parodia como el procedimiento más frecuente en la ficción histórica contemporánea, pues la parodización implica necesariamente tener como objeto un texto específico, un conjunto de textos, unas convenciones discursivas o un género previos:

---

<sup>75</sup> Desde la orilla de la disciplina histórica, el historiador Paul Veyne tiene una mirada similar de la historia al definirla como una multiplicidad de posibilidades inexpresadas: “En realidad, la historia está llena de posibilidades abortadas, de acontecimientos que no han tenido lugar. No puede considerarse historiador a quien no perciba, en torno a la historia que ha ocurrido realmente, un tropel indefinido de historias simultáneamente posibles, de «cosas que podían ser de otra manera»” [Veyne, 1971: 79].

One cannot properly understand conjectures about potential history without a general knowledge of actual history. [...] Indeed, alternate histories tend to wrap themselves closely around segments of actual history by offering point-by-point alternatives for nodal points in the fabric of actual historical events. We may therefore ascribe a parodic aspect to counterfactual fantasies, in the sense that parodic texts incorporate their «target» texts [105].

Apoyándose en los conceptos de Hutcheon sobre lo paródico, Wesseling especifica que por parodia no debe entenderse sólo la burla o la caricatura. Los textos paródicos, agrega citando a Hutcheon, “they may express a great many different attitudes, ranging from «respectful admiration to biting ridicule». This certainly applies to uchronian fiction, which does not necessarily debunk official historiography” [106]. Así, pues, dentro de las actitudes que los textos paródicos pueden adoptar con respecto a los textos parodiados Wesseling, como también Hutcheon, destaca la ironía, la distancia que el texto contemporáneo manifiesta frente al texto precedente, cuyo origen reconoce pero ante el cual se muestra crítico, no como su pura imitación: “Parodic texts recycle «prefabricated» textual materials, but with an ironic difference. The parodied text is not merely repeated, however, but modified by various strategies” [105].

Coincidiendo en ello con Hutcheon, en concepto de Wesseling, además, esta distancia con respecto a la historia oficial —y también con la novela histórica tradicional, que acoge esa historia sin cuestionarla abiertamente<sup>76</sup>— permite detectar las implicaciones ideológicas y políticas de muchas novelas históricas posmodernas: “postmodernist historical fiction attaches itself to the means, methods and matter of conventional historical discourse in general, including the

---

<sup>76</sup> Con lo referido sobre la novela histórica contemporánea, es claro que las reglas que rigen la novela histórica tradicional resultan limitadas frente a ella. Ello se advierte también, por ejemplo, al leer algunos comentarios de Juan I. Ferreras sobre la novela histórica del siglo XIX: “en toda novela histórica, como sabemos, han de existir dos niveles temáticos, dos argumentos que se entremezclan y hasta combinan, más o menos armoniosamente, según el arte del autor: existe un tema rigurosamente histórico, bien anclado en el universo histórico reconstruido; y existe un tema de libre invención, puramente novelesco, inventado por el autor (si no hubiera invención alguna, estaríamos frente a la Historia anovelada, tipo de obra que también existe). Generalmente, como ya señaló Lukács, el autor de novelas históricas suele recoger de la Historia un personaje de segunda fila como protagonista; *esto es así porque de recoger un personaje histórico bien conocido y estudiado, la novela resultante se transformaría en una reproducción histórica; faltaría el elemento inventivo que la transforma en novela*” [Ferreras, 1987: 89]. Las cursivas son mías.

historical novel” [109]. Tales implicaciones encarnan en la visión del pasado que es motivo de la parodia y la crítica, o más exactamente en la mirada que se posa sobre los puntos de vista, los métodos y las materias que constituyen la historia reconocida: “The political potential of postmodernist uchronian fiction is realized in its exposure of the intimate connection between historical knowledge and political power” [110].

Esta posición resulta compatible con filosofías de la historia como la ya mencionada de Benjamin, pero también como la de Ricoeur, que atribuye a la historia el deber de saldar una deuda con los muertos, y la de Todorov, que propone una moral de la historia basada en la ejemplaridad, es decir, en recuperar el pasado para ayudar a entender el presente<sup>77</sup>. En tal sentido, cuando muchas novelas históricas posmodernas iluminan zonas oscurecidas por la historia se puede apreciar en ese gesto una exigencia de cambio, la vigencia del reclamo de mantener viva en la memoria la alteridad ignorada por la historia. Según Wesseling, “From this point of view, the progress of history appears as a tragic waste, not merely of human lives, but of options and opportunities in general, as a single possibility is often realized by the forceful suppression of alternatives” [100]. Para Wesseling, en conclusión:

Postmodernist uchronian fiction tends to identify sympathetically with those who suffered rather than made history, by redistributing the roles of winners and losers in actual history. This counterfactual shift does not mean to compete with canonized history where veracity is concerned. Rather, it aims to remind us of the power struggles which preceded the institution of a

---

<sup>77</sup> Dentro de su concepción de la historia Paul Ricoeur incluye la noción de deuda con la alteridad. En su concepto, la escritura de la historia está al servicio de la memoria de los hombres del pasado pues debe recordar que ellos alguna vez estuvieron allí, por lo cual ellos adquieren la categoría del “Otro” con respecto al presente, es decir, los otros frente a quienes los hombres del presente deben mirarse [Ricoeur, 1985: 847- 863]. Tzvetan Todorov observa que volver sobre el pasado, la memoria y la historia puede tener varios sentidos. Entre ellos, concede especial relevancia a la consideración de determinados hechos históricos como “*exemplum*”, que permiten derivar una lección: “El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente”, “permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” [Todorov, 1991: 30 y 32].

specific distribution of power, and to make us aware of the contingency of the outcome of such historical struggles [111].

Así, pues, tanto la lectura de Wesseling sobre la novela histórica como la de Hutcheon —aunque, para ser precisos, más esta última—, difieren críticamente de quienes han calificado como superficial y decorativa la relación que el arte posmoderno —y entre las formas del arte la novela histórica— ha establecido con el pasado y la historia. Una de las posturas más radicales a este respecto —con la cual Hutcheon polemiza frontalmente—, es la de F. Jameson [1991]. Este autor, en una línea teórica que en mi opinión se atiene a lo más conservador del pensamiento de Adorno, valora la posmodernidad, entre otras cosas, como más o menos el acabose del arte por éste rendirse a las condiciones económicas del capitalismo avanzado. Contraria al hermetismo y a la innovación como ley, características de las vanguardias y del arte moderno en general, según Jameson la posmodernidad es “el triunfo del populismo estético”. Para él, el “mérito” de los posmodernismos es “el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa «industria de la cultura»” [12].

Entre otras consecuencias de este cambio en las artes —y aquí está la pertinencia del comentario en relación con la novela histórica—, Jameson diagnostica “una nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la «teoría» contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada” [21]. Como se ve, pues, hay una queja por el “debilitamiento de nuestras relaciones con la historia oficial”. Luego, en el fragmento titulado “De cómo el «historicismo» eclipsó a la Historia”, Jameson agrega, refiriéndose directamente a la novela histórica, que ahora:

el pasado mismo ha quedado modificado: lo que en otro tiempo fue, de acuerdo con la definición lukcasiana de la novela histórica, la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués [...] se ha convertido ya en una vasta colección de imágenes y en un simulacro fotográfico multitudinario [...] habría que decir que el pasado como «referente» se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos [46]<sup>78</sup>.

Ante tales cargos —como también el de nostalgia y el de que el arte posmoderno responde a las modas «neo» o «retro»—, Hutcheon responde que, contrario al arte moderno que se encerró en un formalismo desvinculado de la historia, en la posmodernidad el arte replantea una nueva relación con el mundo externo —con los referentes— y con la historia en particular: “Part of this problematizing return to history is no doubt a response to the hermetic ahistoric formalism and estheticism that characterized much of the art and theory of the so-called modernist period” [Hutcheon, 1988: 88]. Consecuencia de ello, dice Hutcheon, es el acentuado carácter político de muchas obras contemporáneas, entre ellas la novela histórica posmoderna: “What postmodernism’s focus on its own context of enunciation has done is to foreground the way we talk and write within certain social, historical, and institutional (and thus political and

---

<sup>78</sup> Jameson habla de la “desaparición de los referentes históricos” y su sustitución por los “simulacros” que de ellos ha creado el arte contemporáneo. En otros términos, Jameson acusa tanto al arte y a la teoría posmodernos de encerrarse en un mundo de autorreferencias, ensimismado en los textos y en su propia jerga. Así, por ejemplo, se refiere a una de las novelas consideradas como claro exponente de la novela histórica posmoderna, obra citada y comentada por McHale, Hutcheon y Wesseling en sus respectivos estudios: “*Ragtime* [de E.L. Doctorow] sigue siendo el monumento más singular y asombroso de la situación estética producida por la desaparición de los referentes históricos. Esta novela histórica es ya incapaz de representar el pasado histórico; lo único que puede «representar» son nuestras ideas y estereotipos del pasado (que en virtud de ello deviene en el acto «historia *pop*»)” [Jameson: 1991: 59]. Por adelantado, digo que algunos de estos cargos encuentran respuesta en una postura como la de Paul Ricoeur acerca de la «realidad» y la existencia del pasado. De la teoría de Ricoeur me ocuparé luego, al tratar sobre ciertos problemas que plantea la relación entre la historia y la novela histórica en el marco de los elementos que las dos comparten, y en especial en la narración como forma común a ambas.



economic) frameworks. In other words, it has made us aware of «discourse»” [184]<sup>79</sup>.

Según lo anterior, ni los críticos literarios ni las novelas niegan la existencia del pasado —¿cómo negar los recuerdos?, ¿cómo negar lo que dejó huellas?— ni las posibilidades y el valor de la historia. Hacerlo sería negar la existencia del objeto mismo de la novela histórica. Ellos coinciden en señalar que la historia no es el pasado, es una construcción discursiva elaborada con las huellas del pasado como material. Desde luego, cuando Jameson llama la atención sobre la ausencia del referente toca el aspecto quizás más crítico de la historia. Aunque sobre este tema ya se ha dicho algo y en él me detendré más adelante, es pertinente anotar que es claro que la historia tiene por objeto algo que no está a la vista; como dice Ricoeur, al pasado no se lo ve cara a cara, la investigación histórica sólo se entiende con las huellas, con los rastros que dejan otros seres humanos. Por eso se ha entendido a la historia —que no al pasado—, como un decir razonado y razonable sobre el pasado. Ello no significa, creo, que se deslegitime la historia o se le reste valor. Se precisa, sí, que la historia es una representación y una comprensión sobre lo que alguna vez fue.

Precisamente por las fisuras de ese aspecto crítico de la historia es por donde la novela histórica contemporánea introduce su potencial: puede criticar los procedimientos a través de los cuales se construye el discurso histórico, y puede servirse de la historia y del material de ésta —las huellas del pasado— para elaborar un discurso —en el ámbito estético, claro— tan hipotético como el histórico: las novelas históricas posmodernas, dice Hutcheon, “They are more «romans à hyphothèse» than «romans à thèse» [1988: 180]. O puede, también, tomar distancia de la solemnidad del discurso histórico y mirarlo con desenfado.

A mi modo de ver, estas ideas las recoge Umberto Eco cuando afirma que la “respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el

---

<sup>79</sup> En ello coinciden McHale cuando atribuye cierto grado de revisionismo a la novela histórica posmoderna, Hutcheon cuando sostiene que la historia es una construcción discursiva y Wesseling cuando asigna un valor ucrónico y paródico a la novela histórica contemporánea.

pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” [Eco, 1983: 74]. En un sentido próximo, comparando la novela con el teatro, Noé Jitrik opina que “a propósito de la novela histórica lo que se representa es un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido” [Jitrik, 1995: 59]. Esto no lo advierte la novela histórica más tradicional, pues ella “trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia” [14]. Por lo mismo, agrega Jitrik, hay “un momento decisivo de inflexión de la novela histórica” y éste “es cuando a los novelistas no les alcanza el saber adquirido en el discurso histórico corriente a los fines de la escritura narrativa y empiezan a buscar en documentos más particulares” [49].

Como se ha visto, lo que plantea la novela histórica posmoderna es una relación dialéctica con la historia, con sus métodos, con sus verdades<sup>80</sup>. Desde esta perspectiva, adquiere mayor sentido la apreciación ya citada de Noé Jitrik: “la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica”. La novela histórica posmoderna lee en la historia más lo que ésta calla cuando habla que lo que dice<sup>81</sup>. Percibo, más bien, cierta paradoja en la novela histórica

---

<sup>80</sup> No sobra agregar que esta relación dialéctica no la plantea exclusivamente la novela. Ella es una de las distintas producciones intelectuales que involucrando la ficción enseña esta actitud en el marco de la llamada posmodernidad. Como lo recuerda Hayden White [2003: 217 ss], por ejemplo, refiriéndose a una película en concreto, *JFK* de Oliver Stone, que por su forma de ficcionalizar la historia recibió fuertes críticas —en la misma línea de las de Jameson—. Remo Ceserani [2003: 219-223] sintetiza de forma bastante clara esta paradoja de la posmodernidad, en la cual se critica a la historia, se la “deconstruye” para usar un término al uso, a la vez que se vive “una poderosa necesidad de historia, casi la nostalgia del historicismo decimonónico”.

<sup>81</sup> Con la perspectiva ganada con lo dicho sobre la novela histórica postmoderna, ésta puede ser vista como una producción que, desde el ámbito del arte, interroga una disciplina intelectual y algunas de las implicaciones morales, políticas e ideológicas derivadas de lo dicho por tal disciplina. Me parece pertinente, por eso, citar un concepto de Paul Veyne acerca de la razón por la cual la historia es objeto de constante revisión: “Pero entonces, ¿por qué resulta tan laboriosa la síntesis histórica? ¿Por qué se va haciendo progresiva y polémicamente? [...] Hay dos razones que explican esta dificultad. Una de ellas es que, como acabamos de ver, es difícil reducir a conceptos la diversidad de lo concreto. La otra, que abordaremos ahora, es que el historiador no accede directamente más que a una porción ínfima de lo concreto, la que le ofrecen los documentos de que puede disponer, y debe completar las lagunas restantes [...] La síntesis histórica no es otra cosa que esa operación de rellenar lagunas, a la que llamaremos retrodicción utilizando un término

contemporánea: poniendo en evidencia los límites que condicionan las posibilidades de conocer el pasado, a la vez señala la importancia y la vigencia del pasado<sup>82</sup>. La novela histórica posmoderna revive y profundiza los problemas de la relación entre la historia y la ficción cuando pone al descubierto cuán relativa y circunstancial puede ser la historia: “The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing; it problematizes the entire notion of historical knowledge” [Hutcheon, 1988: 89]. La novela histórica, como se ha reiterado, explora en lo que pudo ser y manifiesta que para producir su discurso utiliza recursos lingüísticos e incluso metodológicos presentes en la escritura de la historia.

Ahora bien, aunque con lo dicho en este capítulo se han descrito en términos generales las características y la trayectoria histórica del subgénero, no está de más añadir que, dado el desarrollo que esta especie de novela ha vivido, la crítica especializada ha llegado a establecer dentro de ese marco general una diversa tipología de novelas históricas. Para hacerlo, además de aplicar el principio ya visto aquí de la función que la historia o algunos agentes históricos desempeñan en la novela, se ha utilizado el punto de vista temático. El resultado, como es frecuente cuando de elaborar clasificaciones se trata, es que cada autor de la clasificación ha propuesto las categorías que ha derivado del criterio teórico que ha tomado como referente.

---

de esa teoría del conocimiento fragmentario que es la teoría de las probabilidades. Existe predicción cuando consideramos un acontecimiento como futuro: ¿cuántas probabilidades tengo, o tenía, de que me salga, o saliera un póquer de ases? Por el contrario, los problemas de la retrodicción se refieren a la probabilidad de las causas o, mejor dicho, de las hipótesis: ¿cuál es la explicación acertada cuando ya se ha producido un acontecimiento?” [Veyne, 1971: 98].

<sup>82</sup> Maarten Steenmeijer hace caer en cuenta de dicha situación: “Esta duda epistemológica causada por el abismo infranqueable entre el presente y el pasado ¿supone que cualquier aproximación al pasado es una empresa vana y arbitraria? ¿Que hay que renunciar a cualquier intento de interpretar el pasado porque no tenemos más que datos que en sí mismos no significan nada? [...] Quizás sea así. Sin embargo, aun si lo quisiéramos, no seríamos capaces de renunciar de estos intentos [...] Se me antoja que es en la ficción de nuestros tiempos donde se presenta de la manera más aguda esta paradójica confluencia de la duda epistemológica que acabo de señalar y la ardorosa e inextirpable necesidad de indagar el pasado. Sobre todo [en] la novela posmoderna se destaca” [Steenmeijer, 1991: 23].

Por ejemplo, para citar algunos casos, Biruté Ciplijauskaitė en su estudio de la novela femenina contemporánea —novelas escritas por mujeres, valga la redundancia— delimita la *novela histórica femenina*. Y de este tipo de novelas destaca que presentan a las mujeres —sus personajes históricos femeninos— “no como los hombres querían que ellas fueran, sino desde un punto de vista que abarca también la misión femenina. Esto quiere decir que el concepto mismo de la historia así como su configuración cambian considerablemente”. Este enfoque, orientado hacia “la esencia íntima de la mujer, casi atemporal”, le permite a Ciplijauskaitė proponer este tipo de novela como de la “intrahistoria”, una novela que a diferencia de la más tradicional, centrada en temas y coyunturas sociales y políticas, dirige su atención hacia la intimidad de los personajes. En ella, afirma Ciplijauskaitė, “se ofrecen preferentemente los movimientos y las motivaciones interiores. [...] Se trata de una presentación de ambientes en gestación más bien que de acción precipitada” [1988: 125].

En el mismo contexto de la perspectiva de género —una perspectiva contemporánea—, María del Carmen Bobes comenta la tipología de Ciplijauskaitė y define —diferencia— a su manera entre la “novela de intrahistoria” y la “histórica propiamente dicha”. En concepto de esta crítica, al primer tipo corresponden novelas que “se sitúan en un marco histórico y aluden a hechos históricos que no son objeto directo del relato, pero que repercuten en la vida de los personajes ficticiales. La trama de la novela es ficcional, los personajes son ficticiales y socialmente anónimos y poco relevantes” [1996: 45]. En contraste, propone la otra categoría, en la cual se ficcionaliza como mínimo la vida de un personaje histórico y se siguen hechos históricos [47].

Asimismo, Carlos Mata observa “en esencia dos grandes formas de construir una novela histórica”. En su opinión, por un lado “el novelista puede reconstruir grandes cuadros históricos (entonces le importa más el marco o fondo histórico), aunque para ello no se precisa que figuren en primer plano de la novela grandes personajes o hechos históricos”. Un grado extremo de esta actividad reconstructora del pasado sería la novela arqueológica. Por otro lado, Mata apunta

que “el novelista puede dar la historia a grandes pinceladas, de forma fragmentaria (le importa más el relato novelesco)”. En estos casos, el pasado histórico sería más un convidado, una cortina de fondo, “un tosco decorado «de cartón piedra»” [1995: 47-48].

Kurt Spang, por otra parte, propone un criterio tomado de la dramaturgia. Así, utiliza el término “ilusionista”, como aquel que describe al teatro clásico, aristotélico, donde prevalece la ilusión de realidad, y el de “antiilusionista” que, por el contrario, como en el teatro brechtiano, subraya el carácter ilusorio de la representación. Así, la “novela histórica ilusionista” se caracteriza sobre todo por “el afán de los autores de crear la ilusión de autenticidad y veracidad de lo narrado”, “crea la ficción de que coinciden historia y ficción”. Según Spang, este tipo de novela establece correspondencia con el modelo de la historiografía del siglo XIX. En la “novela histórica antiilusionista”, en cambio, “se refleja con más claridad la actitud fundamental del historiador que considera contingente la historia y, por tanto, falta de coherencia”, “se abandona la pseudoobjetividad del tipo anterior para acentuar la subjetividad del narrador y la índole de artefacto y la importancia y prioridad de los aspectos formales” [1995: 83-94]. Como se ve, Spang apela a un símil para describir las tendencias ya señaladas, la de la novela histórica tradicional y aquella que introduce elementos metaficcionales y metanarrativos.

Resumiendo, es posible sostener que en el presente se pueden destacar, en líneas generales, la producción de varios tipos de novela que implican la historia en su contenido. Ahora bien, su reconocimiento creo que se debe establecer fundamentalmente por la actitud que mantiene la ficción con respecto a la historia o según la función que ésta desempeña en la novela. Un tipo puede remontar a la tradición vinculada con la novela histórica romántica. En mi opinión, en el presente este esquema es explotado por la literatura más popular, el tipo de novela que utiliza el pasado histórico como simple telón de fondo para desarrollar sobre todo intrigas esotéricas, amorosas y detectivescas en un pasado histórico. Estas novelas, aunque incorporan referentes históricos, creo que a la luz de lo expuesto

acá apenas si soportan que se les llame históricas, pues en ellas no importa la historia en cuanto tal. Como dice Noé Jitrik, “para la novela histórica la historia no es un mero y pasivo y obvio depósito de información novelable” [1995: 85].

Otro tipo puede ser identificado con la clase de novelas que siguen las variaciones introducidas por la novela moderna, que observa subjetivamente la historia desde la literatura. Esta modalidad de novela histórica sí se interesa por el pasado, por los hechos históricos, y se propone crear una imagen novelesca de ellos, implicando acontecimientos y personajes históricos con figuras y situaciones ficticias pero sin polemizar con la historiografía. Con Fernández Prieto, se puede agregar que es una clase de novela que se configura “en la línea del modelo genérico tradicional, mantiene el respeto hacia la documentación histórica, la verosimilitud en la configuración diegética y el didactismo, aunque con innovaciones estructurales que tienden a difuminar las fronteras entre el pasado de la historia y el presente de los lectores” [1998: 154].

Un tipo más es aquel en el cual la novela cuestiona la historia y sus procedimientos, y por extensión el modelo tradicional de novela histórica ya que éste incorpora como «verdadero» el discurso histórico. En este tipo de novela, cultivado más o menos desde la segunda mitad del siglo XX, la discusión de la “verdad” histórica y de la historia constituye el núcleo del planteamiento novelesco. Como lo describe Fernández Prieto, es la variante “más renovadora, profundiza las propuestas de los novelistas históricos de principios de siglo [XX], rompe con el modelo tradicional del género distorsionando los datos históricos y acentuando los procedimientos intertextuales e hipertextuales, y se transforma en metaficción historiográfica” [1998: 154]. Desde luego, aunque hay novelas que fácilmente se pueden ubicar en una u otra categoría, hoy podemos encontrar obras —por ejemplo, algunas de Germán Espinosa, como se verá— que reúnen en distintos grados cualidades tanto del orden tradicional como de la corriente más renovadora.

Es cierto, como se ha dejado ver, que los cambios acotados en la trayectoria histórica de la novela histórica han corrido prácticamente paralelos a las

modificaciones que ha vivido el concepto de historia y su producción como disciplina intelectual. En cierto modo, la novela histórica ha recogido en sus principales avatares históricos la noción de historia de su momento cultural. Así, como lo indica Noé Jitrik, “la idea de historia que opera en la novela histórica no es única ni siempre la misma; ha ido variando del mismo modo que ha ido variando la concepción de la novela y aún de la escritura” [1995: 81].

### **3.2.3. La novela histórica en Hispanoamérica**

La inquietud por reconocer «la identidad» del «ser americano» ha conducido a que la literatura hispanoamericana se ocupe de diversos aspectos de «la realidad americana», en la cual el pasado, su historia, desempeña un papel de gran trascendencia. En buena parte de la literatura escrita en Hispanoamérica —en América Latina en general—, ha sido un móvil permanente la pregunta por un pasado de encuentros y desencuentros culturales, por una tradición que es producto de la yuxtaposición de tradiciones originales de América y de otras provenientes de otros continentes pero arraigadas allí, la inquietud, en fin, por la historia y por el sentido de una condición histórica y cultural híbrida. Como consecuencia, mirar hacia atrás terminó por convertirse para muchos escritores en una especie de urgencia, en un intento por hallar los orígenes y por situar al «ser americano» en algún lugar del pasado y el presente. Al decir de Fernando Aínsa, “la preocupación por la identidad cultural apareció —antes que nada— como una tendencia correctora de la evolución histórica y como una forma de reivindicación de algo previamente perdido” [1986: 42]. Al punto, sostiene este crítico en otro texto, que en América Latina “la ficción no sólo reconstruye el pasado, sino que, en muchos casos, lo «inventa» al darle una forma y un sentido” [2003: 25].

Se puede decir entonces que el vínculo de la literatura hispanoamericana con la historia es de siempre. Raymond Souza lo confirma, cuando apenas en la primera línea de su estudio sobre la historia en la novela hispanoamericana nos

dice que “el deseo de interpretar o entender el pasado ha estado presente en la literatura latinoamericana desde su iniciación” [1988: 11]. Esto explica que las relaciones entre la novela y la historia en Hispanoamérica se remontan prácticamente a los primeros momentos del género en las colonias americanas. Y se han extendido hasta la contemporaneidad, pues entre muchos escritores ha existido conciencia de este interrogante. En calidad de ejemplo, valga recordar a Alejo Carpentier, quien analizando el presente latinoamericano en 1979 declaraba que “habrá que ser juez de la historia”, “Yo diría que la novela que habrá de hacerse en las dos décadas que siguen será la de la irrupción de la historia dentro de la mente del novelista” [1984: 24 y 43].

Como, entre otros, lo recuerda el mismo Raymond Souza, cabe mencionar que se ha aceptado que la literatura en América comienza con las crónicas de los conquistadores, en las cuales la referencia a la realidad está fundida con la invención y la fantasía, al punto de que aquellos textos tenidos en los siglos XVI y XVII por testimonios de la experiencia de los conquistadores hoy aparecen ante nuestros ojos como verdaderos relatos fantásticos. Sin embargo, en lo que en el presente se ve como una especie de signo fundacional —la obra tiene una clara vocación histórica—, relativamente pronto el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) fue el primero que auscultó en el pasado de los nativos americanos, lo cual quedó recogido en su obra *Comentarios reales que tratan de los orígenes de los incas*, publicada en dos tomos en 1609 y 1617 [Alegría, 1986: 5-6].

Así, cuando en el siglo XIX la novela histórica también apareció en la América de habla hispana ella recogía una herencia que provenía de los cronistas de la Conquista. Fernando Alegría afirma que a partir del siglo XIX los novelistas hispanoamericanos crearon una tradición con una mezcla singular entre esa herencia proveniente de la crónica y las distintas corrientes de la novela europea [1986: 3]<sup>83</sup>. Al respecto, es oportuno señalar que, tal como sucedió en Europa, en

---

<sup>83</sup> Fernando Alegría describe aquel momento histórico de la narrativa hispanoamericana así: “En su ímpetu narrativo, en su vuelo de siglos, descubren los novelistas románticos la inspiración para evocar episodios casi desconocidos de las guerras entre españoles e indios. Con el realismo



la aparición de la novela histórica en Hispanoamérica también tuvieron que ver los cambios ideológicos y sociales derivados de la Revolución Francesa. Como se sabe, la onda expansiva de la Revolución alcanzó las colonias americanas, que en los principios revolucionarios encontraron las bases filosóficas para demandar la independencia política y luchar por conseguirla<sup>84</sup>. Y, por otro lado, la novela histórica de Walter Scott fue conocida por algunos americanos quienes, nos dice Noé Jitrik, vieron en ella un “modelo oportuno”, una referencia útil dada la situación histórica de las nacientes repúblicas [1995: 35-36]<sup>85</sup>.

Quienes tomaron el modelo scottiano como referente pretendieron sondear en el pasado local —un pasado, en gran medida, imaginado e idealizado, pues sobre él no había una historia, un discurso, apenas vestigios—. Y en la evocación, o mejor creación de ese pasado, buscaron ayudar a generar sentimientos de identidad en las nuevas naciones: “En América no existía el pasado medieval, sino un periodo de coloniaje y una civilización anterior a la Conquista; ambas

---

pintoresco de los viejos cronistas describen la rutina colonial resucitando leyendas, supersticiones, lances de capa y espada, venganzas, intrigas de amor y de odio, melodramas, en fin, que animan durante años la imaginación folletinesca del lector educado en las novelas de Walter Scott, Víctor Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Sue o Alessandro Manzoni. De esta curiosa confluencia —la tradición que dejara la Crónica de la Conquista y el ejemplo de la novela histórica y folletinesca europea— nace la novela histórica hispanoamericana. Ello implica sus variadas características”. Fernando Alegría explica que entre las novelas históricas hispanoamericanas de mediados del siglo XIX se podían hallar obras teorizantes y predicadoras del liberalismo, otras documentadas, exóticas o aventureras, aunque, añade, al final del siglo la novela se hará más “personal, interesada, «comprometida» en el caudal de hechos políticos y sociales” [Alegría, 1986: 66].

<sup>84</sup> Poniendo mayor énfasis en este aspecto, Sonia Rose de Fuggle señala que el cultivo de la novela histórica en la América hispana no surgió tanto como un reflejo del auge del género en Europa, sino de una inquietud colectiva: “La utilización pragmática de las letras como vehículo de difusión de las ideas políticas y como instrumento que propugna el cambio, no es empero propia del siglo XIX, sino que se remonta a los orígenes mismos de la literatura hispanoamericana. [...] es el deseo o la necesidad de reclamar, de refutar y de impugnar lo que alienta los escritos de los primeros americanos. Asimismo, el interés por la historia (ya sea pasada o contemporánea) y su reinterpretación a través de la escritura, es un rasgo que consideramos propio (si bien no exclusivo) de nuestra literatura. Durante toda la época colonial tenemos numerosos ejemplos de esta re-escritura de la Historia desde un ángulo americano” [1991: 11].

<sup>85</sup> Emir Rodríguez Monegal, por su parte, considera que “Scott fue uno de los modelos más persistentes de la novela histórica en América Latina”. Este crítico observa que en las últimas décadas del XIX el uruguayo Eduardo Acevedo Díaz y el brasileño Alencar publicaron obras en las que se aprecia su deuda con Scott, pues a imagen de él estos autores reconstruyeron la historia desde la perspectiva de una cultura marginalizada —sectores medios, populares— [Rodríguez, 1984: 171 ss].

instancias sirvieron de sustituto” [Souza, 1988: 18]. Además, explica Raymond Souza, el tema romántico del “buen salvaje” fue aprovechado para oponer el heroísmo de los indígenas al espíritu conquistador español.

Un ejemplo de ello es *Xicotencal* (1826), la que se toma por primera novela histórica hispanoamericana, de autor anónimo, calificada por Noé Jitrik [1995: 20] como un viaje idealizante al pasado y cuya acción transcurre en México. No obstante, indica por su parte Henríquez Ureña, esta novela “marcaría los comienzos del romanticismo en la América española si no fuera porque se trató de una obra aislada en la que casi nadie paró mientes y que no tuvo continuadores ni influencia” [1945: 128]. Por eso, este historiador de la literatura precisa: “Sólo a partir de 1845 empiezan a multiplicarse las novelas, de asunto histórico o contemporáneo, en el estilo de Walter Scott, Victor Hugo o Eugène Sue”. Empero, agrega, “las novelas de este periodo son por lo general débiles de estructura, pero con frecuencia sobresalen en la descripción de las costumbres” [*Ibid.*].

El caso es que después de la independencia en las recién creadas repúblicas el establecimiento de identidades nacionales fue una tarea a seguir mediante la exploración del pasado. En consecuencia, como acabo de referirlo, María Cristina Pons recuerda que “estas nacientes repúblicas no tenían historia; ésta tenía que ser construida”, y de esta labor se encargaron la novela y la historiografía [1999: 142]. Más aún, cuando luego de alcanzada la emancipación las naciones quedaron divididas en facciones políticas.

La situación ideológica, además, implicó que en Hispanoamérica las primeras novelas históricas poseyeran algunas variaciones relevantes en relación con el modelo scottiano. A diferencia de éste, la novela histórica del siglo XIX en Hispanoamérica tuvo una militancia marcada, unas funciones políticas y didácticas específicas. Sonia Rosse de Fuggle explica esta situación indicando que en las novelas hispanoamericanas del siglo XIX “nuestros escritores toman la materia histórica de la realidad contemporánea, colocándose en una posición muy definida (y comprometida) respecto de los hechos narrados”. Además, anota

Rosse de Fuggle, por el interés de los novelistas en incidir directamente en el ámbito político “no se busca la reconstrucción objetiva y arqueológica de una época dada sino que, contrariamente a lo que ocurre en Europa, se trata aquí de un discurso de persuasión cuyo objetivo es lograr que el lector tome un partido determinado” [1991: 11].

Consecuencia de lo anterior, es que figuras históricas inmediatas en el tiempo fueran llevadas a la literatura. Esta característica también marca una diferencia importante con respecto al modelo scottiano: “En América Latina, por el contrario, —y es casi una tendencia o una tentación— los protagonistas tienen como referente a sujetos principales del acontecer histórico” [Jitrik, 1995: 46]. De hecho, así lo fue desde *Xicotencal*, protagonizada por Moctezuma, Hernán Cortés y un indio surgido de la ficción. Del siglo XIX son ejemplos de la relación entre la literatura y la historia contemporánea las novelas argentinas *Amalia* (1844), de José Mármol, y *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento.

Los críticos señalan también una baja producción de novelas históricas en Hispanoamérica entre el final del siglo XIX y el comienzo del XX. María Cristina Pons llega a sostener que en “algunos países latinoamericanos, podría incluso pensarse, hasta en su parcial y temporal desaparición, sobre todo en ciertos periodos como el del modernismo (1882-1915) y el vanguardismo latinoamericano” [1999: 142]. Lo cierto es que ese periodo, como recuerda Ángel Rama [1982: 108], sobre todo en las primeras décadas del XX, corresponde al auge de la novela del realismo regional americano.

En el siglo XX la primera novela hispanoamericana que es tomada como propiamente histórica es la obra modernista, ya comentada aquí, del argentino Enrique Larreta: *La gloria de don Ramiro* (1908). Según Seymour Menton, en las primeras décadas del siglo pasado fueron escritas otras novelas históricas alrededor de la estética modernista y similares a la de Larreta. En ellas, aclara el crítico estadounidense, había menos énfasis en servir a la construcción de una conciencia nacional y procuraban proponer alternativas al costumbrismo y al naturalismo predominante en ese momento: “El fin principal de estas novelas fue

la re-creación fidedigna a la vez que embellecida de ciertas épocas del pasado, en plan de escapismo” [1993: 37].

Para Menton, el periodo comprendido entre 1915 y 1945 se caracterizó por el retorno a la cuestión de la identidad nacional. Las llamadas novelas indigenista, esclavista, de minería o de la selva son muestra de ello. En este contexto, la exploración literaria del pasado sumó otro capítulo significativo con *Las lanzas coloradas* (1931), del venezolano Arturo Uslar Pietri, novela en la cual se relatan algunos momentos de la guerra de Venezuela por su independencia. Incluso, para Michael Rössner si no fuera por esta obra “se podría casi decir que la novela Histórica en América Latina después del Romanticismo desaparece hasta volver con la *nueva novela* de Posguerra” [1997: 169].

Fue en la segunda mitad del siglo XX que también en Hispanoamérica se empezaron a escribir novelas que establecían otra conexión con el pasado. Carlos Fuentes observó este proceso en México explicando que “hay una obligada carencia de perspectiva en la novela mexicana de la revolución. Los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los forzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos. Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo del agua*” [Fuentes, 1976: 15]. En efecto, como se acotó más atrás, quienes se han ocupado de estudiar la trayectoria de la novela histórica señalan la mitad del siglo XX como un momento de renovación de este género literario tanto en Europa como en Hispanoamérica. De hecho, como se destaca de la mención de obras del llamado *boom* por parte de críticos como McHale y Hutcheon, existe conciencia en reconocer que algunas de las primeras y más importantes señales de transformación del subgénero en la segunda mitad del siglo XX se produjeron en la narrativa hispanoamericana.

En lo que respecta al afianzamiento del subgénero en América Latina, hay coincidencia en destacar la obra de Alejo Carpentier como la precursora de una nueva visión literaria de la historia del subcontinente. Seymour Menton denomina la tendencia surgida a finales de la década de 1940 como la Nueva Novela

Histórica (NNH), y propone como “la primera verdadera NNH” a *El reino de este mundo*, publicada por Carpentier en 1949 [Menton, 1993: 38]<sup>86</sup>. Ahora bien, en la tradición hispanoamericana también se distingue entre un tipo de novela que remoja el modelo scottiano —sin transgredirlo— y otro que introduce en la novela histórica posibilidades inéditas hasta entonces. Es decir, en Hispanoamérica también se registra el movimiento de las variaciones ya señaladas en el subgénero. No obstante, como ya se anotó, en muchas obras en concreto esta distinción teórica no es fácil de establecer, pues en algunas novelas se dan en mayor o menor medida características de la tipología moderna y posmoderna de la novela histórica. Además, no sobra reiterarlo, la consolidación de un nuevo tipo de novela histórica no ha significado que se dejen de escribir ficciones históricas en un modo más tradicional.

Entre las obras actualizadoras del modelo clásico, se aprecia como un paradigma la novela *Bomarzo* (1962), del escritor argentino Manuel Mujica Lainez [Fernández, 1998: 152 ss]. Esta novela tiene como protagonista a un personaje histórico, el duque Pier Francesco Orsini, quien a través de sus memorias reconstruye aspectos fundamentales del Renacimiento italiano y observa el siglo XVI desde una perspectiva contemporánea. La novela consigue este contraste y esta transgresión temporal gracias a una feliz estrategia narrativa: el personaje se funde con el narrador basado en la presunta reencarnación del duque renacentista en el escritor contemporáneo. Fernández Prieto sintetiza el aporte de *Bomarzo* así: 1.) El manejo del tiempo, pues en la novela se borran las fronteras entre pasado, presente y futuro y se crea un efecto de omnitemporalidad.

---

<sup>86</sup> Empero, como se indicó en la nota al pie 63, Menton observa que en la literatura occidental *Orlando* es el caso más temprano de novela que juega con la historia: “Aunque la Nueva Novela Histórica latinoamericana se inicia con *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, hay que constatar el antecedente europeo de *Orlando* (1928) de Virginia Woolf. [...] Lo que la identifica como precursora de la NNH o, en realidad, como la primera Nueva Novela Histórica es su carácter carnavalesco —el protagonista cambia de sexo en mitad de la novela—, su intertextualidad y su metaficción”. Con todo y eso, Menton agrega: “A pesar de la gran importancia de *Orlando*, sus epígonos europeos-norteamericanos no aparecieron hasta la década de los sesenta y no fue hasta la década de los ochenta que constituyeron una tendencia” [1993: 57-58].

2.) Presentación de lo histórico a través de la subjetividad del personaje, que vive en el siglo XVI pero piensa como un individuo del siglo XX. 3.) Utilización de procedimientos de la narrativa del siglo XVI, los cuales generan efectos de real maravilloso e introducen un nivel metaficcional. 4.) Una mirada irónica y desmitificadora de la historia.

En esencia, *Bomarzo* introduce estrategias textuales propias de la novela moderna, como son la alteración del sentido del tiempo y la presentación y la valoración de los hechos por un narrador subjetivo implicado en la trama. La inclusión de elementos metaficcionales y la ficcionalización de un personaje histórico puesto en el rol protagónico son asimismo dos cualidades decisivas para distinguirla del tipo de novela clásico. Sin embargo, y esta es la diferencia sustancial con la denominada NNH, en tanto reconstruye la época del duque Orsini *Bomarzo* mantiene sin alterar la versión existente sobre los hechos históricos incluidos en la narración. Si bien *Bomarzo* mira la historia con desencanto e ironía, la novela no contrapone a la historia otra versión o relativiza la existente. Valora la historia, pero no la problematiza. En este sentido, aunque *Bomarzo* difiera formalmente y en su punto de vista del modelo scottiano, de éste conserva —sin que ello le reste mérito— el respeto por la historia.

Por otro lado, ya se ha dicho que la tendencia asociada con la novela histórica posmoderna también está presente en la novelística de la América de habla hispana<sup>87</sup>. De hecho, como se ha reiterado, *Terra Nostra* (1975), de Carlos

---

<sup>87</sup> Como suele suceder cuando para referirse a América Latina se utilizan las mismas categorías aplicadas a Europa y Estados Unidos, se hace necesario introducir matices o someter a revisión tales nociones. En ese sentido, en el caso de la posmodernidad literaria algunas posturas rechazan que ciertas obras de autores hispanoamericanos, aparecidas en las décadas de 1960 y 1970, sean consideradas pioneras o partícipes de tal categoría. Tal es la tesis que Niall Binns defiende en un artículo. A este crítico le parece legítimo que en “lecturas conscientemente parciales” J. Barth, B. McHale y L. Hutcheon se refieran a *Cien años de soledad* y *Terra Nostra*, por ejemplo, como paradigmas de un tipo de escritura, pero considera “aberrante” que las califiquen de posmodernas: “hay una contradicción flagrante entre un concepto como el de la posmodernidad, tan ligado a lo particular, y unas teorías que proponen (desde un «centro» debilitado pero todavía funcional) definiciones universales, ciegas a la particularidad contextual de obras escritas desde la excentricidad hispanoamericana [...] es aberrante, a mi juicio, hablar de las novelas del *boom* como postmodernas cuando (a) conforman la primera consagración de una novela *moderna* en Hispanoamérica; (b) se escribieron con una intención revolucionaria, declarada pero también

Fuentes, es tomada como modelo y pionera de la novela histórica posmoderna. Sin embargo, en el estudio que Menton dedica a la NNH propone como referencia *El arpa y la sombra* (1979) de Carpentier, pues observa que entre *El reino de este mundo* (1949) y aquélla hay una especie de hiato cuantitativo y cualitativo, ya que

---

implícita, en un clima ideológico de gran utopismo, un mundo, digamos, donde todavía imperaban los grandes relatos modernos de la literatura y la política; y (c) el contexto socio-económico de su producción difería dramáticamente del contexto correspondiente en Europa y los Estados Unidos, la sociedad del capitalismo tardío que es clave, según ciertos teóricos, para explicar las obras culturales de la posmodernidad” [Binns, 1996: 164]. Sin duda, existen grandes diferencias entre las condiciones económicas y materiales, por mencionar dos aspectos, entre América Latina en relación con Europa y Estados Unidos. Es cierto, también, que este hecho refleja la falta de coherencia que ha existido en América Latina entre los conceptos de modernidad y modernización. Ahora bien, a mi modo de ver la perspectiva que adopta Binns ignora algunos hechos. Por ejemplo, por posmodernidad se ha llegado a comprender una noción tan varia y relativa como la misma visión de mundo que esta línea de pensamiento ha intentado definir. Igualmente, a pesar de las diferencias anotadas, América Latina está inserta en el mecanismo de la cultura occidental y del sistema capitalista. Por otra parte, el posmodernismo, como estilo, como conjunto de rasgos, se aplica sobre todo a fenómenos estéticos Bertens [1997], Coutinho [2003]. Binns, al menos en su artículo, no tiene en cuenta que los autores del *boom* se caracterizaron, precisamente, por sacar del aislamiento regional la novela latinoamericana. Si no había una tradición en el subcontinente ellos se adhirieron a la tradición occidental. Hay que recordar que casi todos ellos vivieron y escribieron por fuera de sus países de origen. Si se quiere, ellos se acercaron a lo que Binns llama “el centro”, un centro que, si no se mira sólo en términos de economía y de política oficial, precisamente viene siendo descentrado desde la mitad del siglo XX. Y “descentrado”, en el terreno del arte, como lo explican los autores mencionados o el propio Lyotard, no significa una ruptura total con el pasado. Más bien, y ahí coincide la desconfianza de los novelistas latinoamericanos en la historia oficial con una de las banderas posmodernas, con la aceptación de unos “centros” alternativos. Si cabe hablar de algún utopismo, ese se buscó en el pasado, en ahondar en la historia lejana y próxima del continente, de los países de cada escritor. Así actuaron Carpentier, Roa Bastos, Fuentes, García Márquez y otros que vinieron después. En todo caso, la cuestión plantea una discusión abierta. E. Coutinho describe la situación así: “En verdad que la heterogeneidad con que el fenómeno ha sido caracterizado por la crítica, al punto de concluirse que no hay un solo post-modernismo, sino varios, favorece el empleo del término con relación a la literatura latinoamericana, pero, mismo así, es necesario indagarse a qué período de esta producción uno se refiere y a qué modernismo o modernidad el término se opone o sobrepone, como también a qué otra producción post-moderna éste se aproxima o aleja [...] lo importante es que ella [la literatura latinoamericana] sea reconocida en sus diferencias” [2003: 121]. De modo, pues, que novelas como las mencionadas han sido consideradas pioneras en la literatura postmoderna por varias razones. Entre éstas se cuentan la actitud que las novelas mostraron frente a la historia —sobre todo *Terra Nostra*, que prácticamente compila veinte siglos de historia, critica el concepto de historia, altera el orden de hechos históricos, adopta la perspectiva americana, etc., etc.—, que retornaron a la narración o plantearon nuevas relaciones entre la ficción y la realidad. Ante posturas como la de Binns, también se encuentran posiciones como la de Marco Aurelio Larios, quien sostiene que “afirmar la actitud posmoderna de la nueva novela histórica hispanoamericana no es aventurar. Porque la posmodernidad entendida como «incredulidad» debe arrojarnos este saldo de disentimiento no sólo ante la historia, sino también ante la forma misma de discurrirla” [Larios, 1997: 135]. También Raymond Williams [1998] desarrolla algunos elementos, sugeridos en esta nota, que pueden oponerse a la objeción de Binns.

a partir de 1979 se incrementó notablemente el número de novelas que pueden ser consideradas en la categoría de NHH<sup>88</sup>. Menton considera como el factor quizás más importante en el auge del subgénero en América Latina el quinto centenario de la llegada de Colón, pues esta figura histórica y otras que formaron parte de sus viajes están presentes en una cantidad significativa de NNH<sup>89</sup>. Por su parte, María Cristina Pons considera, junto a esta misma razón, como otras causas posibles cierta fatiga con la experimentación formal de las décadas anteriores, la “desazón frente al fracaso de la gesta revolucionaria y libertadora de los años cincuenta y sesenta”, y los cambios frente a la historia propios del pensamiento posmoderno [1999: 146]. Además de tener en cuenta estas mismas causas, Michael Rössner sostiene que el motivo especial en Hispanoamérica “tiene todavía que ver con la búsqueda de la identidad continental, que representa un nuevo grado en la emancipación de la intelectualidad latinoamericana, porque en ella se expresa una nueva relación del latinoamericano para con el europeo” [1997: 170].

Dejando a un lado probables causas sociales y culturales, Menton hace hincapié en que en *El arpa y la sombra* se acentúa un rasgo que distingue esta novela de las precedentes —al menos de las de Carpentier—, rasgo que determina al crítico a apreciarla como el hito que marca el auge de la NNH latinoamericana. Esta característica es que la novela se distancia del espíritu de reconstrucción fiel del pasado<sup>90</sup> y propone como protagonista indiscutible a un personaje histórico<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> De acuerdo con los análisis de Menton, en América Latina entre 1949 y 1978 fueron publicadas diez novelas históricas que contienen algunos de los rasgos de la NNH. En cambio, entre 1979 y 1992 aparecieron 44 obras que obedecen a la nueva tipología. Por otra parte, Menton aprecia otras obras anteriores a *El arpa y la sombra* que cuentan con los rasgos que él le atribuye a la NNH. Tales novelas son *El mundo alucinante* (1965), *Yo, el supremo* (1974) y *Terra nostra* (1975), pero por el auge a partir de 1979 propone la novela de Carpentier como referencia para su estudio [1993: 31]. Entre tanto, coincidiendo con McHale y Hutcheon, Fernando Aínsa valora a *Terra nostra* —lo que me parece más acertado por el tratamiento de la historia y de lo histórico en la obra de Fuentes— como la precursora en Hispanoamérica de este tipo de novelas históricas [2003: 80].

<sup>89</sup> Por ejemplo, entre otras novelas, las ya citadas *Terra Nostra* (1975) y *El arpa y la sombra* (1979); *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Pose, también con Colón como protagonista; *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes, y *La vigilia del almirante* (1992), de Roa Bastos.

<sup>90</sup> Recuérdese la declaración de Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo*: “Porque es menester advertir que lo que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los



reconocido: Cristóbal Colón. A través de este paso, la novela controvierte la imagen oficial de Colón y con gran desenfado —un gesto no muy frecuente en Carpentier— en su lugar pone la de un individuo manipulador, venal y totalmente embustero.

Menton señala seis cualidades constantes en la NNH<sup>92</sup>: 1.) La tendencia a disminuir la función mimética de la novela a favor de representar ideas o planteamientos filosóficos; 2.) La deformación de la historia a través de “omisiones, exageraciones y anacronismos”; 3.) La ficcionalización y el protagonismo de personajes históricos; 4.) La metaficción; 5.) La intertextualidad; y 6.) La utilización de recursos que responden a los conceptos de Bajtin sobre lo dialógico, la heteroglosia, lo carnavalesco y la parodia en la novela. Además, el crítico agrega que desde el punto de vista temático muchas NNH también se distinguen del modelo más tradicional en que abarcan distintos temas o varios periodos históricos. Como muestra de la alternación sobre diferentes épocas

---

nombres de los personajes, incluso secundarios, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías” [1949: 56].

<sup>91</sup> Sonia Rose de Fuggle también se hace cargo de este cambio en la novela histórica hispanoamericana. Sin embargo, para esta crítica el nuevo rasgo la lleva a pensar que se trata de un nuevo fenómeno literario, apenas en apariencia vinculado con la novela histórica decimonónica, con la cual sólo comparte la incorporación de un referente extra-textual. Siguiendo la línea trazada por Wesseling en lo que hace a la característica principal de la novela histórica contemporánea, Rose de Fuggle sostiene que “las obras publicadas en los últimos veinte años no indican un resurgimiento de la novela histórica sino que se trata de un fenómeno nuevo cuyo proyecto común es la impugnación de la Historia” [Rose de Fuggle, 1991: 9]. Esta crítica parte del tratamiento dado en las novelas a los personajes históricos para observar lo siguiente: “Al elegir un personaje de existencia histórica documentada, el escritor está reclamando, de una forma u otra, el status de verdadero para su texto. Sin embargo, y ahí está la insurgencia, el autor no se siente obligado por este hecho a cambiar el pacto mimético de verosimilitud por el de veracidad sino que mantiene el carácter ficticio de los hechos llevados a cabo por el personaje (históricamente real) que conforman la trama principal de la novela. Esta transgresión trastoca a tal punto la relación texto-referente hasta ahora guardada, que, sostenemos, produce el surgimiento de un nuevo discurso” [12]. Fernando Aínsa, en cambio, desde una perspectiva histórica considera que se trata de un grado de evolución más de la tradición: “La novela histórica no es, entonces, más que una «variante sobre un modelo previo». «Texto previo» que empieza en la Crónica indiana y termina en los que se están escribiendo ahora” [2003: 108].

<sup>92</sup> Menton basa fundamentalmente su investigación en el análisis de las novelas hispanoamericanas *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia; *La guerra del fin del mundo* (1982), de Mario Vargas Llosa; *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse; *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso; y *La campaña* (1990), de Carlos Fuentes. Además estudia otras obras escritas en portugués y en cada una de las novelas examinadas señala si no todas por lo menos la mayoría de las características referidas.

destaca *Terra nostra* (1974), *El arpa y la sombra* (1979), *Juanamanuela, mucha mujer* (1980), de Martha Mercader, *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa, y *Maluco* (1989), de Napoleón Baccino Ponce de León.

Por su parte, Fernando Aínsa [2003: 75-113] amplía en su libro sobre la novela histórica latinoamericana los conceptos que había expuesto a comienzos de la década de 1990 —es decir, en su situación original sus apreciaciones son contemporáneas al estudio de Menton—. En lo sustancial, Aínsa encuentra en la narrativa histórica contemporánea los mismos rasgos ya señalados aquí. Sin embargo, este crítico pone el énfasis en que se ha tratado de un verdadero proceso de “reescritura de la historia” del continente.

Una opinión similar la expone Marco Aurelio Larios, quien llega a sostener que incluso la llamada NNH hispanoamericana, con todos los recursos de los que puede disponer, alcanza a tener pretensiones de científicidad basada en una fuerte documentación: “Instaura en su nuevo saber narrativo lenguajes especializados, exclusivos, intertextualizados, con los que le disputa al saber científico de la historia la tarea final con el pasado histórico: su comprensión” [1997: 133]. Un buen ejemplo de ello, el más extremo quizás, es *Noticias del Imperio* (1987), una novela que bebe en las mismas fuentes de la historiografía, incluso en algunas no visitadas hasta entonces por los historiadores, y discute abiertamente algunas interpretaciones que había recibido el caso del emperador Maximiliano de Habsburgo y su esposa Carlota de Austria en México.

Como se deduce, pues, tanto Menton como los demás comentaristas citados apuntan básicamente a los aspectos —y sus consecuencias— subrayados por McHale, Hutcheon y Wesseling. La tendencia caracterizada por Menton, entonces, coincide con la categoría de novela histórica posmoderna, en la que, se dijo, predomina el doble propósito de subvertir, impugnar o rescribir la historia, y de poner en evidencia el carácter de “producto” de los textos ficcionales e

historiográficos<sup>93</sup>. Las variaciones de estas novelas en relación con las más tradicionales se aprecian en que ellas construyen mundos posibles en los cuales los materiales históricos son reconfigurados por la imaginación, de modo que, al decir de Rose de Fuggle, “la relación entre texto y referente está lejos de ser la que guardaba la novela histórica tradicional para con los episodios históricos que le servían de asunto” [1991: 14].

#### **3.2.4. La novela histórica en Colombia**

De manera general, se puede afirmar que en la tradición literaria de Colombia, el país de Germán Espinosa, la relación de la novela con la historia se ajusta a la evolución que este vínculo ha mantenido en Hispanoamérica. Es decir, también se pueden ver los nexos de la novela histórica con la política en el siglo XIX, la mirada subjetiva de la historia en la novela histórica moderna y la orientación posmoderna en algunas obras contemporáneas. En efecto, según la crítica colombiana Luz Mary Giraldo, la conexión entre la ficción y la historia en la literatura nacional se observa en los dos últimos siglos en que el “sentido de la historia ha formado parte integral de nuestra literatura al establecer una participación cuyo proceso es activo desde las manifestaciones americanistas de fines del siglo pasado y principios del presente, hasta plasmarse de manera más elaborada y comprometida desde la novelística de los sesenta y posterior” [2000].

En la literatura colombiana, tanto en el siglo XIX como un poco más allá de la primera mitad del XX, se encuentran novelas históricas que siguen la línea del modelo germinal del subgénero. Sin embargo, es necesario aclarar que, de acuerdo con el trayecto recorrido por la tradición literaria del país, la novela

---

<sup>93</sup> María Cristina Pons también subraya el gesto político implicado en las novelas históricas contemporáneas hispanoamericanas: “estas novelas intentan poner de relieve que una historia escrita de y desde los márgenes, desde abajo, implica reconocer que hay algo arriba y en el centro con lo cual se relaciona. [...] En este sentido podría decirse que el cuestionamiento de la historia en estas novelas no se reduce a un problema puramente epistemológico sino que constituye fundamentalmente un gesto político” [1999: 161].

histórica empieza a escribirse en Colombia cuando ya en Europa el modelo scottiano había sufrido sus primeras crisis, y que la historia en sí misma se convierte en motivo de creación literaria —no sólo como un ingrediente más, como mera escenografía— a partir de los años sesenta del siglo XX. A partir de entonces, explica Giraldo, “No se debe pensar que se «trabaja» la historia como elemento temático o argumental, como recurso para novelar o como temporalidad interesante, sino como aquello que permite la toma de conciencia y de conocimiento de nuestras condiciones actuales y como una escritura que conduce a la comprensión del pasado” [2000].

De acuerdo con Enrique Anderson Imbert, la primera novela colombiana es histórica y tiene por título *Yngermina*<sup>94</sup> (1844), obra del militar y político Juan José Nieto [1970: 272]. Anderson Imbert cuenta que la novela transcurre entre 1533 y 1537, se basa en unas crónicas de la época y relata una historia de amor en el periodo de la conquista, entre el sometimiento y la rebelión de los indios calamares en Cartagena de Indias. Por su parte, Álvaro Pineda Botero explica que la novela está plegada al esquema de la historiografía decimonónica e incluso utiliza notas a pie de página. Caso similar, según este crítico, es el del *Último rey de los muisca* (1864), de Jesús Silvestre Roso [Cfr. Pineda, 1997 y 2004].

Igualmente, dice Pineda Botero, por aquellos años fueron publicadas en Colombia otras novelas, entre las cuales sobresalen *Los tres Pedros en la red de Inés de Hinojosa* (1864), basada en las crónicas coloniales de *El Carnero* (1636), texto clave en la historia de la literatura nacional, el cual también sirvió de base a otra novela histórica de corte popular escrita en la década de 1980. Asimismo es importante señalar obras como *El alférez real* (1886), de Eustaquio Palacios, que trata sobre hechos ocurridos a finales del siglo XVIII, y ya entrado el siglo XX, exactamente en 1926, la novela *La marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla,

---

<sup>94</sup> El título completo de la novela es *Yngermina o la hija de Calamar: novela histórica, o recuerdos de la Conquista, 1533 a 1537, con una breve noticia de los usos, costumbres, i religión del pueblo de Calamar*. Por otra parte, Álvaro Pineda Botero informa que Juan José Nieto escribió otras novelas de carácter histórico y cita otros títulos publicados en las décadas siguientes [Pineda, 1997: 145 ss].

para muchos la novela histórica más significativa de la primera mitad de ese siglo<sup>95</sup>, que recrea las condiciones de vida en una mina durante la colonia [Pineda, 2004].

En realidad, como ya se expresó, es sobre todo desde finales de la década de 1960 que la novela histórica empezó a adquirir mayor presencia y un carácter importante en la tradición nacional. Sin pretender elaborar un catálogo de novelas, en lo que sigue mencionaré algunas obras importantes con el ánimo de indicar ejemplos de la trayectoria del subgénero en las letras colombianas, obras que pueden servir de referencia para ubicar la producción de Espinosa.

Sin ser una novela histórica en estricto sentido, en *Cien años de soledad* distintos sucesos de la historia colombiana, como la masacre de las bananeras y la recreación de las guerras civiles, desempeñan funciones de gran relevancia. Pero además de algunas obras de García Márquez —que en *El otoño del patriarca* (1974) amplió su juego con la historia por fuera de las fronteras nacionales—, como se verá en su momento, aunque sin transgredir la verdad oficial con *Los cortejos del diablo* (1970) Germán Espinosa señaló un camino importante en la relación de la novela colombiana con la historia. Señal que profundizó, hasta marcar un hito, con *La tejedora de coronas*. Como Espinosa hicieron otros, por ejemplo Pedro Gómez Valderrama, autor de *La otra raya del tigre* (1977), otra novela significativa, y *Changó el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella. Esta última es posiblemente una de las novelas más ambiciosas que se hayan escrito en el país, pues con una prosa densa y una estructura de sello moderno la obra reconstruye en clave épica el periplo de la raza negra en América, desde el embarque de negros en África hasta su despliegue por los principales enclaves negreros del Nuevo Mundo. Igualmente vale la pena mencionar *Conviene a los felices permanecer en casa* (1992), de Andrés Hoyos, una novela densa e irónica

---

<sup>95</sup> Por ejemplo, Carolina Torres Posada sostiene que “el desarrollo de la novela histórica colombiana durante el siglo XX está marcado por dos grandes rupturas. La primera comienza en los años veinte con la obra de Tomas Carrasquilla y la segunda en los ochenta con la de Germán Espinosa” [1992: 107].

que relata las calamidades de la campaña libertadora desde la mirada de un realista español.

Por otro lado, desde el punto de vista temático, un personaje frecuentado en la novela histórica colombiana es Simón Bolívar. Esta figura histórica es personaje protagónico o secundario en *Las cenizas del Libertador* (1987), de Fernando Cruz Kronfly; *El general en su laberinto* (1989), de García Márquez; *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990), de Germán Espinosa; y *El insondable* (1997), de Álvaro Pineda Botero.

Por último, la novela histórica posmoderna también ha sido cultivada. Obras como *La risa del cuervo* (1992), de Álvaro Miranda, y la citada *El insondable*, de Pineda Botero, son dos ejemplos significativos de obras que se han desprendido de la historia oficial y cuestionando también la forma tradicional de escribir la historia han realizado otras lecturas de aspectos importantes del pasado nacional.

### **3.3. Germán Espinosa y su visión de la novela histórica**

El horizonte trazado por lo dicho sobre la novela histórica proporciona una perspectiva útil no sólo para afrontar el examen de las novelas históricas de Espinosa, sino también para apreciar la visión del subgénero expuesta por este autor. Pues bien, me parece que en el apéndice de una de sus novelas, en un par de ensayos y en varias entrevistas Espinosa sostenía una posición en parte ajustada y en parte opuesta a lo consignado aquí. Espinosa manifestaba la siguiente opinión sobre la novela histórica:

pudiéramos colegir que por «novela histórica» debe entenderse aquella que se remonta a un pasado —más o menos lejano—, y cuya acción se mueve ante un telón de acontecimientos políticos y sociales ocurridos alguna vez en la realidad.

Pero yo pienso que, si así pudiera en verdad definirse la «novela histórica», casi toda novela vendría a serlo, en cuanto son pocas las que no buscan una referencia temporal en un pasado remoto o próximo. Si tomamos, por

ejemplo, esa secuencia novelística de Sartre que conocemos como *Los caminos de la libertad*, veremos que tiene como telón de fondo el apogeo nazi y los horrores de la Segunda Guerra Mundial y que, sin embargo, aunque desfilan por sus páginas, eventualmente, personajes históricos como Hitler o Chamberlain, jamás ha sido juzgada como una serie de «novelas históricas». Tampoco *Cien años de soledad*, no obstante narrar el episodio histórico de la masacre de las bananeras. De suerte que —o eso me parece— la clasificación es siempre un tanto fortuita y caprichosa, y pocas veces monta en ella el propósito que, en últimas, haya movido al escritor.

Y un poco más adelante:

Toda novela, aunque irrumpen en ella personajes incuestionablemente históricos, debe ser considerada siempre ficción. Ante todo, porque la fidelidad a lo establecidamente histórico no es disciplina grata al novelista. A lo sumo, y por hacer una paradoja, podríamos hablar de «historia-ficción», en el sentido en que lo hacemos de la «ciencia-ficción». O mejor, de lo «histórico-psicológico», es decir, de la historia no como la narran los documentos, sino como es probable que haya ocurrido y se impone misteriosamente a la fantasía del novelista [Espinosa, 1990b: 68 y 70].

En estas citas se observa que Espinosa ponía en duda la existencia del subgénero. De hecho, en un texto posterior declaraba su animadversión por la expresión «novela histórica» y reiteraba sus razones para ello:

No huelga repetir aquí, sin embargo, que aborrezco esa catalogación de novela histórica, que suele aplicarse a ciertas obras cuya acción imaginaria se desarrolla ante un telón de acontecimientos alguna vez ocurridos en la vida real. No creo que exista ese subgénero, por razones muy simples.

Predico la imposibilidad de novelas sin trasfondo histórico, así sea muy tenue. Para persuadir al lector de la veracidad de lo narrado, hay que situarlo siempre en una época específica y no en el tiempo de los cuentos de hadas. El sólo decir: *Corría el año de 1815*, implica, de hecho, múltiples connotaciones históricas. Ahora bien, en ciertas novelas, como ésta que el lector (presumo) acaba de terminar, ese trasfondo de que hablo es un poco más intenso, mas ello no quiere decir que no se trate de una obra de ficción pura [1990a: 153].

La argumentación de Espinosa se esfuerza en distinguir la novela de la historia. Es claro, por lo tanto, que una de sus ideas coincide con la exposición

hecha hasta ahora: a diferencia de la historia, la novela histórica, incluso en su modelo más tradicional, no persigue exactamente los mismos objetivos ni utiliza los mismos métodos de la historia. Como novela, la novela histórica no es ciencia.

Ahora bien, el detalle que, en mi opinión, no tiene en cuenta el juicio de Espinosa cuando afronta la pregunta por la existencia del subgénero, es qué caracteriza a la novela calificada como histórica en relación con otras novelas — aunque, es justo decirlo, en otro ensayo, del que enseguida me ocuparé, el escritor analiza la cuestión de la historia y la ficción en términos de la “intensidad” de lo histórico en la novela—. Espinosa, pues, no hablaba de «novela histórica» y haciendo un paralelo con la ciencia-ficción, cuyo tema es el futuro posible, proponía una «historia-ficción» para referirse a la escritura de la historia como pudo ser. El concepto es interesante, sobre todo si tenemos presente la lectura de Wesseling sobre la novela histórica posmoderna. Pero Espinosa no apuntaba hasta donde lo hace esa crítica. Espinosa hablaba, sí, de recrear, de dirigir una mirada subjetiva, pero no de imaginar otros rumbos de la historia y refutar su versión canónica. En realidad, aparte de no utilizar la expresión «novela histórica», la postura del escritor formula un rodeo lingüístico con el cual, en mi opinión, nada más repite lo establecido en el argumento aristotélico: la poesía habla de las cosas como pueden ser. O para el caso, como pudieron ser —pero sin transgredir la versión existente. Y para lograrlo en la literatura es necesario que lo dicho sea verosímil, aunque Espinosa utilizaba el término «veracidad», vocablo con un sentido distinto y que a veces es usado a propósito de la novela histórica para referir la exactitud de un hecho del pasado incluido en la trama ficticia.

Por otro lado, cuando el autor tenía en cuenta el pasado histórico —al que veía en términos de trasfondo—, en principio apenas lo apreciaba como una referencia implícita casi en toda novela dada la esencia temporal del género y en muchos casos su estrecha relación con el contexto social. Aunque las citas han sido un poco extensas, reproduzco otros pasajes donde el escritor reafirmaba su parecer y retornaba sobre la noción, incluida en la cita anterior, de trasfondo histórico y de la intensidad de éste en la novela:



El trasfondo histórico es, pues, en forma explícita o no, inherente a toda trama literaria, que a su vez, por tratarse de una creación verbal, lo somete a un orden regido por las necesidades de la palabra y de la estética. Otra cosa es, desde luego, la intensidad con la que la obra literaria necesite presentarlo. Una tragedia como la de *Hamlet*, de apariencia tan abstracta desde los puntos de vista espacial y temporal, exige, sin embargo, esa vaga ubicación en el castillo de Kronborg [...]. Más profunda es, claro está, la exigencia en una obra como el *Yo, Claudio*. [...] En cualquiera de los dos casos, sin embargo, la literatura triunfa sobre la historia [1990b: 73].

En opinión de Espinosa, pues, la historia está presente en casi toda novela en cuanto aquélla sirve como trasfondo a las acciones narradas. En este orden de ideas, la novela histórica no tendría la especificidad que se le atribuye. Creo que sobre este aspecto se ha dicho bastante aquí. Con tal razonamiento prácticamente sería disuelta la peculiaridad de la novela histórica en una característica común a la novela más realista. Como se ha insistido, la historia no es el simple suceder temporal, sino el discurso construido sobre ese suceder, sobre el pasado.

Cabe añadir que en los ejemplos propuestos por Espinosa de novelas que no son tomadas como históricas está presente un factor ya analizado aquí. Este factor es la distancia —en su doble sentido vivencial y temporal— que debe existir entre los hechos históricos incluidos en la trama novelesca y la experiencia vital del autor. Sartre vivió la II Guerra Mundial, entre él y los personajes históricos de su saga novelesca no medió lejanía temporal, ni física ni psicológica de los hechos. Aunque por tratarse de tres novelas quizás alguna de ella pudiera considerarse en la categoría de episodio nacional, parecen más próximas a la noción de novela de actualidad, la cual se caracteriza “por tematizar la actualidad contemporánea a la creación de la novela, se distingue apenas de la novela de sociedad y la histórica. El criterio decisivo es, precisamente, la ubicación del tiempo narrado, es decir, el autor evoca en este tipo de novela la época contemporánea al momento de escribirla” [Spang, 1995: 70]. Es el mismo motivo por el cual Menton excluye en su estudio sobre la novela histórica a *Cien años de soledad*, ya que, a pesar de incluir en su trama el acontecimiento histórico referido por Espinosa, la obra de

García Márquez no concentra su atención sólo en sucesos o personajes vinculados a la historiografía.

No obstante lo anterior, en otro ensayo Espinosa reiteraba lo dicho y, ampliando la gama de posibilidades de inclusión de la historia en la narrativa, según su criterio proponía una tipología, distinguía tres modos de encontrar la relación entre la ficción y el pasado: “La primera y más elemental, la que se da en multitud de obras literarias que se ocupan de su coetaneidad y que poseen, aun a despecho suyo, una suerte de condición testimonial”. Pero el autor luego matizaba esta afirmación: “En este caso, nadie se verá tentado a considerar que entramos en el dominio de lo histórico. [...] La historia estará allí, dándole un marco de referencias espaciales y temporales, aunque una historia no evaluada todavía, no dilucidada por la perspectiva que da la distancia”. En segundo lugar, Espinosa situaba una dimensión próxima a la expuesta aquí: “el autor se traslada a un pasado remoto, que debe laboriosamente reconstruir para lograr que el lector lo reviva en su imaginación y llegue a moverse por él como lo haría por su época y por su espacio actuales”. El escritor, además, diferenciaba dos tendencias en este modo de la literatura implicar el pasado histórico: “Ello puede no suponer, sin embargo, un propósito histórico deliberado. A Süskind, autor frívolo, no le importan mayormente las tempestades sociales del siglo XVIII [...]. Le interesan, en cambio, al Alejo Carpentier de *El siglo de las luces* o al Denzil Romero de *La tragedia del generalísimo...*”<sup>96</sup>. Y, por último, Espinosa postulaba una modalidad

---

<sup>96</sup> Creo que en el modo de ver la relación de la novela con la historia Espinosa coincidía parcialmente con Umberto Eco. Para el escritor italiano hay tres maneras de escribir sobre el pasado: “Una es el *romance*, desde el ciclo bretón hasta las historias de Tolkien, incluida la «gothic novel», que no es novel sino precisamente *romance*. El pasado como escenografía, pretexto, construcción fabulosa, para dar rienda suelta a la imaginación”. La segunda forma se puede asociar a la utilización de la historia sólo como marco de referencia: “Luego está la novela de capa y espada como la de Dumas. La novela de capa y espada escoge un pasado «real» y reconocible, y para hacerlo reconocible lo puebla de personajes ya registrados por la enciclopedia (Richelieu, Mazarino), a quienes hace realizar algunos actos que la enciclopedia no registra (haber encontrado a Milady, haber tenido contactos con el tal Bonancieux) pero que no contradicen a la enciclopedia. Por supuesto, para corroborar la impresión de realidad, los personajes históricos harán también lo que (por consenso de la historiografía) han hecho (sitiar La Rochelle, haber tenido relaciones íntimas con Ana de Austria, haber estado implicado en La Fronda). En este cuadro («verdadero») se insertan los personajes de fantasía, quienes sin embargo expresan

que vista con rigor no trata de hechos registrados por la historiografía: “La tercera forma, muy en boga por estos días, es la de la anticipación histórica. El narrador o el dramaturgo hunden la vista en el futuro de la especie, usualmente para augurar calamidades” [Espinosa, 1990b: 75 ss]. En últimas, me parece, Espinosa era reticente a utilizar la expresión «novela histórica» y a aceptar la existencia del género, aunque en su propia interpretación de la literatura diferenciaba claramente el tipo de novelas que se ajustan a los rasgos que le dan identidad a este subgénero novelístico, al cual, contra lo que predicaba el autor, corresponden varias de sus obras.

Espinosa, por otra parte, declaró su interés por acercarse al pasado y convertirlo en materia de algunas de sus novelas. Tal interés, como lo anota Fernando Ainsa al escribir que Espinosa se ocupó de «periodos bisagra de la historia», se fincaba sobre todo en reconstruir ciertos momentos históricos para representarlos con medios novelísticos y desde una lectura singular y actual. Así lo expuso el mismo autor al referirse a su ciudad natal: “Cartagena me ha sido literariamente provechosa, sin duda [...] también en cuanto fue escenario de sucesos que sirven mejor que otros para interpretar un pasado común latinoamericano, con grandes y a veces calamitosas proyecciones en el presente” [Espinosa, 1990b: 37].

La ambigüedad conceptual de Espinosa, a mi juicio, radica esencialmente en que pese a reconocer que la historia puede ser el motivo de la novela, el autor se resistía a aceptar la denominación «novela histórica» para el tipo de novela que convierte la historia en su objeto. Parece que el escritor asociaba con este

---

sentimientos que podrían atribuirse también a personajes de otras épocas”. Y en tercer lugar propone la forma que considera propiamente como histórica: “En cambio, en la novela histórica no es necesario que entren en escena personajes reconocibles desde el punto de vista de la enciclopedia. Piensen en *Los novios*: el personaje más conocido es el cardenal Federico, que pocos conocían antes de Manzoni (mucho más conocido era el otro Borromeo, San Carlos). Sin embargo, todo lo que hacen Renzo, Lucia o Fra Cristoforo sólo podía hacerse en la Lombardía del siglo XVII”. Y este último punto subraya la que se podría denominar función didáctica de la novela: “Lo que hacen los personajes sirve para comprender mejor la historia, lo que sucedió. Aunque los acontecimientos y los personajes sean inventados, nos dicen cosas sobre la Italia de la época que nunca se nos habían dicho con tanta claridad”. [Eco, 1983: 80].

concepto la subordinación de la novela a la historia, es decir, la declinación de lo ficticio ante lo histórico. O mejor, parece que en el criterio del autor la noción de «novela histórica» se relacionaba con la sujeción absoluta del escritor a las fuentes y la historiografía: “me place escudriñar en el laberinto de causas y consecuencias que supone el devenir histórico. Escudriñar, pero no a la manera del historiógrafo, que compulsaba documentos inertes, escritos por áulicos, sino dinamizando la historia, poniéndola a vivir, a moverse otra vez”. Por eso, subrayaba que “con lo que no estoy de acuerdo es con lo que, en nuestro medio, se entiende por «novela histórica». Aquí piensan que quien encara ese subgénero se limita a elegir un episodio histórico y a darle forma de novela”. Por el contrario, Espinosa añadía luego que de otra cosa “se trata en la «ficción histórica»: de explorar en busca de una *verdad estética* que, acaso, podamos situar por encima de la *verdad histórica*” [2000: 45 y 95].

### **3.4. Convergencias entre la escritura de la historia y la novela histórica**

Recordemos de nuevo que, como quedó asentado, la historia en cuanto producción intelectual es un proceso de indagación que culmina en la escritura, en un discurso cuyo objeto es el pasado, al cual busca dar significado. Asimismo, que la novela histórica, como una especie de novela, posee los rasgos propios del género y a éstos añade, lo que la convierte en subgénero, la cualidad de convertir el pasado en su temática.

Por consiguiente, es evidente que la historia y la novela histórica comparten en su calidad de producciones discursivas una misma materia —el lenguaje—, y un objeto —el pasado—. O, puesto en otros términos, las dos, en cuanto que productos, llegan a las manos del lector como textos que hablan y generan significados del pasado. De ahí que a la luz de ciertos análisis del discurso la historia y la novela, en nuestro caso la novela histórica, se encuentren unidas por unas relaciones muy estrechas. Tanto, que la condición compartida de ambas ser

discursos escritos ha llevado hacia posiciones teóricas en las cuales se han difuminado las fronteras entre la escritura histórica y la de ficción<sup>97</sup>.

Algunas de estas posiciones serán revisadas en este apartado, en concreto las de Roland Barthes, Hayden White, Paul Veyne y Paul Ricoeur. En cada caso, lo sostenido por estos teóricos acerca de las relaciones entre el discurso de la historia y el discurso de la novela se hará extensivo a la novela histórica, pues, como quedó dicho en el numeral 3.1., lo predicado acerca del género se puede extender al subgénero.

Para introducir el análisis de ciertas relaciones fronterizas entre la historia y la novela histórica, vale la pena recordar que las dos prácticas coinciden en consolidar sus estatutos propios en el siglo XIX: la historia considerada como una disciplina con pretensiones científicas, y la novela histórica como escritura de ficción que intentaba recuperar el pasado —y, además, servir a unas demandas ideológicas de fortalecimiento de las identidades nacionales—. Pues bien, como lo resaltan, entre otros autores, Carlos Rama [1975], Kurt Spang [1995] y Fernández Prieto [1998], aunque la historia había alcanzado su estatuto, en la práctica ambos discursos se vieron mutuamente afectados por coincidir en el objetivo de revivir el pasado, por la ambición de ciertos novelistas de recuperarlo con mayor veracidad que la propia historia<sup>98</sup> y, más aún, por el hecho de los dos universos compartir, sobre todo, la narración como forma y determinadas estrategias discursivas. Entre éstas, como se consignó al citar los antecedentes del subgénero, recordemos que

---

<sup>97</sup> Uno de los motivos que conducen a afirmar el valor de la ficción en el establecimiento de una idea común del pasado, es la trascendencia social que en distintas tradiciones han alcanzado obras poéticas o que no tienen pretensiones de científicidad. En este orden de ideas, Fernando Ainsa sostiene que “más allá del espacio común del relato, de los mecanismos de construcción discursiva compartidos y de la estructura significativa narrativa en que se traducen, en algunos casos es la literatura la que mejor sintetiza, cuando no configura, la historia de un pueblo. De ahí la indisoluble unión con que aparece muchas veces identificada la historia de un pueblo con las obras literarias que lo representan. [...] Es evidente que la imagen de pueblos y naciones europeas se ha forjado a través de grandes textos que han permitido la cristalización de una *idea*, una *representación* de la historia de un pueblo o de la configuración de una nación a partir de obras como *La Ilíada*, *La Eneida*, el poema de *El Mío Cid*, *La Canción de Rolando* o *As Lusíadas*, proceso que se prolonga en muchas de las novelas históricas del romanticismo y realistas del siglo XIX” [Ainsa: 1997: 112].

<sup>98</sup> Recuérdese el comentario de Carlos Rama citado en la página 103, según el cual en el siglo XIX la novela histórica pretendió, incluso, ser más verdadera que la historia.

una de las marcas características de la novela histórica romántica fue la utilización de una retórica objetivista afín al discurso histórico decimonónico<sup>99</sup>. Por motivos como los expuestos, Carlos Rama llega a sostener que “ni este «espléndido aislamiento» de la Historia fue duradero, ni todo lo que trajo la novela histórica fueron males”. Y a ello agrega: “Producido el encuentro entre ambos quehaceres intelectuales, su destino se enlaza, en diversos grados, y para siempre la misma Historia siente la influencia de la novelística romántica” [1975: 21].

Igualmente, el impacto de las novelas de Walter Scott motivó a historiadores como Ranke y Michelet, quienes, bien por la aceptación o el rechazo de la obra del escritor escocés, a partir del modelo novelístico de aquél imprimieron unos estilos propios a sus maneras de escribir la historia, estilos que al final perfilaron dos tendencias importantes en la historiografía del siglo XIX. La impronta estilística de Scott, que buscaba revivir el pasado realzando el color local y personajes populares de las épocas en las cuales situaba sus relatos, se convirtió a los ojos de algunos historiadores en ejemplo para afrontar la escritura de la historia con la vivacidad, el colorido y el enfoque orientado hacia el detalle que el novelista le daba a sus textos<sup>100</sup>. En ese intento por resucitar el pasado de la manera más minuciosa y vívida, la narración —que, recordemos, como «forma» siempre había estado presente<sup>101</sup>, desde cuando no eran claras las diferencias entre

---

<sup>99</sup> Sonia Rosse de Fuggle es incisiva en este aspecto. Esta crítica destaca que en un análisis de las novelas de tema histórico decimonónicas es frecuente observar que “el autor se sirve de la «retórica de la veracidad» utilizada por el discurso histórico decimonónico y de sus procedimientos objetivadores, de allí el uso de un narrador heterodiegético, que se entromete lo menos posible en el texto, manteniendo la mayor distancia posible entre la voz y los hechos que ésta relata, produciendo así la impresión de que la historia se narra sola” [1991: 10].

<sup>100</sup> Carlos Rama destaca sobre el particular lo siguiente: “Una página famosa de Thierry hace presente el reconocimiento del historiador francés a *Los mártires* [de Chateaubriand] y a *Ivanhoe* en la concreción de su vocación, al demostrarle «que el pasado no estaba muerto y de que sus actores eran hombres con pasiones como las nuestras». Ranke se afirmó en su vocación y por oposición creó toda una escuela, partiendo también de aquel género literario” [Rama, 1975: 21]. En el mismo sentido, Kurt Spang escribe que “Avron Fleishman evoca en su libro *The English Historical Novel* la imagen del tapiz desteñido del que el historiador y también el novelista histórico intentan recuperar los colores originales; con ello refleja la concepción de la historia como algo preexistente, acabado y restaurable. Y no se halla solo con esta postura, le acompañan muchos historiadores y novelistas” [Spang, 1995: 75].

<sup>101</sup> Recuérdese la atención que el estructuralismo puso en la narración. Así comenzaba Roland Barthes su clásica *Introducción al análisis estructural de los relatos*: “Innumerables son los relatos

relatos de ficción e históricos— adquirió un nuevo protagonismo. Carlos Rama indica a este respecto que en la historiografía francesa del siglo XIX se dio una “escuela de historiadores narradores” que, influidos por el Romanticismo y por la obra de Walter Scott, basados en crónicas y leyendas escribían la historia como una “narración animada y atrayente”. El ejemplo más relevante de esta tendencia es Michelet, quien, explica Carlos Rama, en lugar de los “«grandes personajes» (reyes, generales, políticos) [...] introduce un nuevo personaje histórico, cuya acción y psicología interpreta” [1981: 54 y 57].

El protagonismo de la narración, cabe decir, se ha extendido hasta la contemporaneidad en varias direcciones. Por un lado, mencionemos en el ámbito de los historiadores la crítica de que ha sido objeto la historia narrativa, al punto de que el interés en buscar otras formas alternativas de escribir sobre el pasado ha tenido bastante que ver en el surgimiento de otras perspectivas para la historiografía. Y, también, como una reacción después de haber padecido cierto descrédito, que en las últimas décadas del siglo XX la narrativa histórica haya vivido cierto “renacimiento”<sup>102</sup>. Por otro lado, que es el asunto de nuestro mayor interés, en el dominio de la teoría de la literatura y de la filosofía hermenéutica la narración ha sido revalorada, en ella se ha apreciado un modo de comprensión que hace posible la inteligibilidad de la historia y de nuestra experiencia histórica. Por

---

existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos. [...] el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad” [1966: 7].

<sup>102</sup> Peter Burke recuerda que después de la crítica que vivió la historia narrativa, sobre todo a partir de los análisis estructuralistas, la narración fue revalorada y devuelta al cauce de la historiografía, aunque sin la ingenuidad del siglo XIX que pretendía usar de ella como una forma objetiva. Según Burke, la atención en el presente: “No se interesa por la cuestión de si se ha de escribir o no en forma narrativa, sino por el problema de en qué forma narrativa se ha de escribir” [1991: 293]. De acuerdo con este historiador, las estrategias narrativas desarrolladas por los novelistas modernos constituyen un recurso valioso para los historiadores, quienes a través de la fragmentación del tiempo y el espacio, de la multiplicidad de enfoques o de la sobreposición de planos narrativos, por ejemplo, pueden construir en sus trabajos una aproximación más amplia y compleja de su visión del pasado. La recuperación del relato en la historia, además, tiene relación con el afianzamiento de la llamada “microhistoria”, que concentra su interés en niveles micro del pasado, o sea en aquellas esferas de la vida social y de la condición humana desatendidas tradicionalmente por la disciplina histórica [Cfr. Sharpe, 1991].

esto, por la importancia del relato en el contexto de las relaciones entre la escritura de la historia y la escritura de ficción —que es el medio natural de la novela histórica—, es necesario profundizar en la problemática que plantea la narración, para posteriormente volver sobre la cuestión de dónde se pueden situar los límites cuando se hacen tan estrechos los vínculos entre los dos tipos de discurso.

### 3.4.1. La narración como forma común a la historia y a la ficción

Quedó dicho en el apartado 2.1., que la palabra «historia» también se usa para designar un relato —ya sea éste de hechos verídicos o imaginados—. Esta manera de dotar de contenido al término ha sido trasladada al dominio de la disciplina que tiene por objeto la indagación del pasado, considerando que el resultado de tal investigación es, en últimas, relato. El historiador Paul Veyne, por ejemplo, sostiene esta definición: “La historia es relato de acontecimientos, y todo lo demás se sigue de esto” [1971: 14]. Tal manera de entender la indagación sobre el pasado hace que este historiador afirme que la “historia no es una ciencia y su forma de explicar consiste en «hacer comprender», en relatar cómo han sucedido las cosas” [98].

Pero contraria a esa posición, está la de quienes reafirman el concepto de historia como ciencia y rechazan su comprensión exclusiva como relato<sup>103</sup>. Cuanto más, estos historiadores reconocen en la narración un recurso retórico

---

<sup>103</sup> De manera muy esquemática, se podría afirmar que de estas dos perspectivas derivan las distintas tendencias en la práctica de la historiografía. Una tendencia de carácter analítico y otra de filiación narrativa. Michel de Certeau describe estas dos corrientes o posiciones así: “Un primer tipo de historia se interroga sobre lo *pensable* y sobre las condiciones de su comprensión; el otro pretende llegar a lo *vivido*, exhumado gracias al conocimiento del pasado”. La primera tendencia, precisa el autor, se dirige hacia la conformación de modelos de análisis y comprensión del pasado. La segunda, en cambio, “favorece la relación del historiador con lo *vivido*, es decir la posibilidad de revivir o de “resucitar” un pasado. Quiere restaurar lo olvidado y encontrar a los hombres a través de las huellas que han dejado. Implica además un género literario propio: el relato” [1978: 51].



necesario para describir cómo pudieron suceder los hechos, un paso previo a la explicación de por qué sucedieron, que es el punto donde ellos sitúan la cientificidad de la disciplina<sup>104</sup>. Y es que la narración utilizada en la historia<sup>105</sup> no

---

<sup>104</sup> Una crítica fundamental a la historia narrativa se formuló desde la corriente de la llamada “Nueva historia”, surgida al abrigo de la revista francesa de los *Annales* que se empezó a publicar a finales de la década de 1920. La “Nueva historia” se presentó con la aspiración de ser una historia amplia, total, que abarcara problemas ignorados hasta entonces en los estudios históricos, y criticó la historia-relato por lo que ella representó en la historiografía positivista del siglo XIX: “Esta historia política que es, por un parte, una historia-relato y, por otra, una historia de acontecimientos, una historia del acontecer, teatro de apariencias que esconde el verdadero juego de la historia, que se desarrolla entre bastidores y entre las estructuras ocultas adonde hay que ir para descubrirlo, analizarlo y explicarlo” [Le Goff, Chartier, 1988: 268]. Jacques Le Goff es un buen representante de los historiadores contemporáneos que discuten la definición de la historia como relato. Esta es su posición: “[Una] consecuencia abusiva derivada de la función de lo particular en la historia consistió en reducirla a una narración, a un relato. [...] Toda concepción de la historia que la identifique con el relato me parece inaceptable. Es cierto que la sucesión que constituye la tela del material de la historia obliga a otorgar al relato un lugar que parece sobre todo de orden pedagógico. Es simplemente la necesidad en historia de exponer el cómo antes de investigar el porqué lo que coloca al relato en la base de la lógica del trabajo histórico. [...] Pero este reconocimiento de una retórica indispensable de la historia no debe llevar a la negación del carácter científico de la historia misma” [Le Goff, 1977: 37-38].

<sup>105</sup> No sólo en los campos de la historia y del análisis del discurso se han formulado reparos a la narración. En la filosofía, cuando Adorno y Horkheimer realizaron en su *Dialéctica de la Ilustración* la crítica del modelo de razón que había hecho posible el nazismo, una de sus tesis centrales fue que la narración es el medio propio del mito y, por lo tanto, de la ideología. Para estos pensadores la razón instrumental devino mito en tanto que es un principio de explicación y de regulación de las relaciones en la sociedad moderna, por lo cual excluye la singularidad cuando somete los individuos a un principio de homogeneidad. Por el mismo motivo, Horkheimer y Adorno ven en la narración el vehículo mediante el cual la ideología organiza en sistema su racionalidad, convierte su mitología en doctrina [Cfr. Horkheimer-Adorno, 1944: 62-64]. Pero, a la vez, por su parte Adorno aprecia en la narración el único medio a través del cual lo singular puede encontrar su medio de expresión: “Contar algo significa en efecto tener algo *especial* que decir”, pero, añade, “precisamente eso es lo que impiden el mundo administrado, la estandarización” [Adorno, 1974: 43]. Esa es la contradicción que Adorno apreció en la narración y que trasladó al relato novelesco: “Con razón que el relato que se presenta como si el narrador fuera dueño de tal experiencia produce impaciencia y escepticismo en el receptor”. Por eso, define así la posición del narrador contemporáneo: “Hoy se la caracteriza por medio de una paradoja: ya no se puede narrar, mientras que la forma de la novela exige narración” [43 y 42]. Finalmente, como Barthes, Adorno también denuncia el aura de ilusión realista que envuelve al relato. Adorno toma partido por el narrador que pone en evidencia ese efecto ilusionista, como cuando “el escritor [Thomas Mann], jugando con un motivo romántico, reconoce, mediante el uso del lenguaje, el carácter de espionaje que tiene el relato, la irrealidad de la ilusión, y precisamente así devuelve, según sus palabras, a la obra de arte aquel carácter de chanza superior que poseyó antes de que, con la ingenuidad de la falta de ingenuidad, presentara de un modo demasiado llanamente la apariencia como lo verdadero” [46]. Por otra parte, Hayden White se detiene en los argumentos de cuatro tendencias teóricas desde las cuales la narración ha sido objeto de análisis críticos: la de algunos filósofos analíticos angloamericanos, “que han intentado el estatus epistemológico de la narratividad”; la de los historiadores de la línea de los *Annales* —ya referida—; la de teóricos de la literatura y filósofos de orientación semiológica —entre los que cuenta estructuralistas y

ha estado exenta de críticas. Barthes, abriendo un camino para el análisis textual, en *El discurso de la historia* (1967) formuló una lectura de la narración que lo llevó a calificarla de producción imaginaria y vehículo ideológico. Primero, en su *Análisis estructural de los relatos* (1966) el semiólogo había examinado el relato de manera general, como un mecanismo discursivo “internacional, transhistórico, transcultural” [1966: 7], sin reparar en las diferencias que pudieran existir entre su uso en uno u otro campo. En cambio, en el texto de 1967, dejando ver la marca posestructuralista de inspiración nietzscheana, Barthes pregunta si la narración diferiría de algún modo en los discursos de asuntos imaginarios y en los de tipo histórico, dada la “garantía de realidad” que se demandaba a estos últimos por seguir principios de exposición racional [1984: 164]<sup>106</sup>.

En el análisis que emprende para resolver el interrogante, Barthes toma como modelos textos de historiadores de épocas distantes —Herodoto, Maquiavelo, Bossuet y Michelet— y después de distinguir entre los niveles lingüísticos de «enunciación», «enunciado» y «significación» aplicados al material que examina, el semiólogo concluye que en cada periodo histórico los discursos fueron organizados de acuerdo con una determinada filosofía de la historia. En efecto, Barthes anota que la mera cronología o las relaciones de hechos de los anales carecen de significado porque no poseen una estructura. Por el contrario, en la narración la estructura —que es obra del historiador, producción imaginada— llena los vacíos existentes en la mera relación de acontecimientos y así establece vínculos y continuidad entre las partes del relato. En consecuencia, la estructura del relato es la instancia que se constituye en factor generador de un sentido determinado. La primera conclusión de Barthes, por consiguiente, dice:

---

posestructuralistas, en particular se ocupa de Barthes—; y la de algunos filósofos de orientación hermenéutica, como Gadamer y sobre todo Ricoeur [White, 1987: 47 ss].

<sup>106</sup> Barthes formula la cuestión así: “la narración de acontecimientos pasados, que en nuestra cultura, desde los Griegos, está sometida a la sanción de la «ciencia» histórica, situada bajo la imperiosa garantía de la «realidad», justificada por principios de exposición «racional», esa narración ¿difiere realmente, por algún rasgo específico, por alguna indudable pertinencia, de la narración imaginaria, tal como la podemos encontrar en la epopeya, la novela o el drama? Y si ese rasgo —o esa pertinencia— existe, ¿en qué punto del sistema discursivo, en qué nivel de la enunciación hay que situarlo?” [1984: 163].

por su propia estructura y sin necesidad de invocar la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica o, para ser más precisos, imaginario, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) «rellena» el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica). Desde esta perspectiva resulta comprensible que la noción de «hecho» histórico haya suscitado a menudo una cierta desconfianza [1984: 174].

De ahí que Barthes ratifique la intuición de Nietzsche acerca de que no hay hechos en sí. Es en la operación de articular el relato, cumplida con el lenguaje y en el lenguaje, donde se crea el hecho histórico porque es en esa instancia donde éste recibe significado<sup>107</sup>. Antes del significado, dice Barthes, no hay hecho. Es decir, hay historia cuando se construye discursivamente un significado sobre el pasado. La observación de Barthes, como se sabe, apunta hacia quizás *el* problema de gran parte de las disciplinas intelectuales en el siglo XX: el lenguaje como sustrato de la noción de *realidad*<sup>108</sup>.

Ahora bien, para sortear la distancia —el vacío— que observa entre el interior y el exterior del texto en el discurso histórico, donde esta cuestión se agudiza ya que lo referido (el pasado) no sólo no está presente sino que no se puede verificar como existente, Barthes introduce la noción de *efecto de realidad*,

---

<sup>107</sup> Barthes lo dice así: “A partir de que interviene el lenguaje (¿y cuándo no interviene?) el hecho sólo puede definirse de manera tautológica: lo anotado procede de lo observable, pero lo observable [...] no es más que lo que es digno de memoria, es decir, digno de ser anotado. [...] el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística (como término de un discurso), y, no obstante, todo sucede como si esa existencia no fuera más que la «copia» pura y simple de otra existencia, situada en un campo extratextual «la realidad»” [1984: 174].

<sup>108</sup> Jorge Lozano le presta una atención importante al texto de Barthes por considerar que, pese a los reparos que se le puedan plantear —como el de Michel de Certeau, que más adelante cito—, es un análisis pionero del discurso histórico que sugiere inquietudes nucleares: “En primer término, pensamos que supone un hito en los estudios y análisis del discurso, afrontando, por primera vez con esa orientación, la historia como un discurso susceptible de descripción a partir de una primera oposición cual es la del relato imaginario *versus* discurso de la historia. En segundo término, si bien de modo impresionista y difuso, da cuenta, también leyendo discursos concretos de historiadores, de la diferencia que consideramos fundamental entre la instancia de la Enunciación y el enunciado histórico, que permite descubrir tanto al sujeto de la Enunciación como al sujeto del enunciado y poder describir sus estrategias. [...] Es claro que al tomar ejemplos tan dispares de cuatro historiadores tan heterogéneos, [...] comentados tan brevemente y de modo tan disperso, no puede por menos de resultar insatisfactoria su tarea. Tómese, pues, como un conjunto de indicaciones sugerentes y como un trabajo de pionero que sin duda requiere profundización” [Lozano, 1987: 136-137].

al que define como una ilusión —un artificio lingüístico—. Según Barthes, este “efecto” hace ver como un hecho la identidad entre el referente y el significante, pues el “efecto” llena el vacío de significado con esa ilusión de identidad tal como ocurre en la literatura realista<sup>109</sup>, en la cual su «realidad» se identifica con su «expresión»: “El discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió*, sin que esta aserción llegue a ser jamás nada más que la cara del significado de toda la narración histórica” [1984: 175]<sup>110</sup>. Por lo tanto, reconocidos el espacio que Barthes aprecia entre la realidad y el lenguaje que la expresa, y el uso ideológico a que se presta cubrir con el discurso esa distancia entre los dos ámbitos, el semiólogo concluye finalmente que es “comprensible la debilitación (cuando no la desaparición de la narración en la ciencia histórica actual), que pretende hablar más de estructuras que de cronologías” [1984: 177].

La postura de Barthes —que como vemos destaca el carácter ideológico en la narración histórica, pero también un aspecto imaginario— tiene relación con dos tendencias teóricas ya apuntadas más atrás y sugeridas en el propio texto del semiólogo francés. Me refiero, por un lado, a una tendencia propia del terreno de

---

<sup>109</sup> Barthes dedica el texto *El efecto de realidad* (1968) al análisis de esta cuestión, teniendo entonces como referente principal algunas obras de Flaubert [Cfr. Barthes, 1984: 179-187].

<sup>110</sup> Michel de Certeau critica el análisis de Barthes por considerar que, tomando como base sólo cuatro nombres, deduce apresuradamente unas conclusiones que, además, las hace extensivas a toda la narración histórica sin tener en cuenta los niveles de relación que la historia puede establecer con el pasado: “Querer responder a esta pregunta [la que Barthes formula en *El discurso de la historia*] basándose sólo en el examen de algunos «historiadores clásicos» [...] ¿no es acaso suponer demasiado pronto la homología de todos esos discursos; aprovechar con demasiada facilidad los ejemplos más inmediatos de la narración, muy alejados de las investigaciones presentes; tomar el discurso fuera del gesto que lo constituye en una relación específica con la realidad (pasada) de la que se distingue, y no tener en cuenta, por consiguiente, las modalidades sucesivas de dicha relación; finalmente, negar el movimiento actual que convierte al discurso científico en la exposición de las condiciones de su producción, más bien que en la «narración de los acontecimientos pasados?»” [1978: 57]. Lo que parece cierto, a pesar de estos reparos, es que Barthes puso al descubierto que en el hiato existente entre los acontecimientos y el lenguaje cuando se construye el significado se introduce la orientación ideológica de quien enuncia el discurso. Justamente, Hutcheon subraya que este es el rasgo del discurso histórico que la novela histórica posmoderna describe. Además, enseguida se verá que Ricoeur encuentra en la narración sobre todo un modo de ordenar la experiencia, de comprender y dar sentido a la existencia y, por lo mismo, a la historia.

la disciplina histórica: el por algunos llamado “eclipse del acontecimiento”<sup>111</sup> en la historia, que corresponde a la denominada por Paul Veyne historia “no-acontecimental”, acuñada por la *Nueva historia francesa* adscrita a la doctrina de *Annales*, de la cual ya se ha dado noticia aquí. Y la otra tendencia, la de mayor interés en esta investigación, localizada en distintos contextos teóricos donde se ha profundizado en el análisis del discurso histórico y que, desde diversas perspectivas, lo han aproximado al discurso literario.

Esta que he tomado como segunda tendencia mantiene la concepción de la historia como relato, sin que ello signifique el sacrificio de los métodos y el rigor científico que el investigador debe seguir en su proceso de indagación. El origen de esta manera de entender la historia se localiza en el hecho de que las investigaciones (historias) de los historiadores de la Antigüedad concluyeran en un relato. La tendencia se ha mantenido, que es lo más importante, en la posición teórica que entiende la narración como una forma en la cual distintos acontecimientos se reúnen y a través de su articulación, mediante la conexión progresiva de acciones protagonizadas por unos personajes o movidas por unas fuerzas, conforman una unidad dotada de coherencia y sentido<sup>112</sup>.

En efecto, recordemos también que en páginas anteriores con Le Goff se dijo que “no hay hecho histórico sino dentro de una historia-problema”, con E. H.

---

<sup>111</sup> La expresión la utiliza Paul Ricoeur cuando en su estudio sobre la narración refiere los argumentos antinarrativistas de los historiadores franceses del círculo de *Annales* [Cfr. Ricoeur, 1985: 173-198].

<sup>112</sup> Jorge Lozano apunta las consideraciones de Hegel y Ortega y Gasset sobre la historia como relato: “Una, aquella citada por Hegel, según la cual la narración histórica aparece simultáneamente (*sic*) con los hechos y acontecimientos. Según esta aserción, los hechos y acontecimientos existen en cuanto que pertenecen a una narración o, también como veremos, será en la narración donde habrá que descubrir los hechos y acontecimientos. La segunda, sugerida por Ortega, permite pensar, si se acepta que *la narración es una forma de razón*, que el razonamiento histórico, y por ende el conocimiento de la historia, se encuentra también en la narración”. Asimismo, para demarcar la historia como relato este autor se basa en el historiador francés François Furet: “Sostiene Furet, como ya hemos indicado, que la historia es hija del relato y se define por el tipo de discurso. Hacer historia es contar una historia, o lo que es lo mismo, contar «lo que ha sucedido»; dicho en otras palabras, es restituir el caos de acontecimientos que constituyen el tejido de una existencia, la trama, dice, un *vécu*. El modelo para él sería, pues, el relato biográfico, porque «se presenta como la imagen misma del tiempo para el hombre»” [Lozano, 1987: 114 y 138].

Carr que la “condición de hecho histórico dependerá de una cuestión de interpretación”, y con Ricoeur que la “historia no pretende hacer revivir, sino recomponer, re-construir, o sea, componer y construir un encadenamiento retrospectivo”. Pues bien, al tenor de análisis como los de Veyne, White o el del propio Ricoeur sobre la narración y el concepto de trama, parece que el contexto que un relato aporta al constituirse en un universo de sentido se constituye en una gran alternativa para entender la historia como reconstrucción e interpretación, e incluso como problema si a éste se lo acepta ver como un entramado, como un sistema de relaciones.

Paul Veyne, para empezar con su posición, apunta que la realidad histórica es un universo disperso, informe y caótico, “los acontecimientos no son cosas ni objetos consistentes ni sustancias, [...] carecen de unidad natural” [1971: 37], y esta situación obliga a que el historiador decida qué investigar. La obligación del historiador de tomar esta decisión permite apreciar el carácter subjetivo de la historia y, por lo mismo, refutando las filosofías de la historia y los determinismos históricos, faculta a la disciplina para la ampliación de su radio de acción hacia los más diversos ámbitos, acorde con los intereses y las orientaciones de cada investigador<sup>113</sup>. Los acontecimientos, pues, pasan y los historiadores sólo tienen relación con ellos a través de documentos: “lo que los historiadores denominan acontecimiento no es aprehendido en ningún caso directa y plenamente; se percibe siempre de forma incompleta y lateral, gracias a documentos y testimonios, digamos que a través de *tekmeria*, de vestigios” [1971: 14]. El historiador, por lo tanto, ejecuta una labor de selección y valoración, y en las relaciones que él introduce entre los acontecimientos les asigna el significado que los eleva a la

---

<sup>113</sup>Veyne lo expresa así: “Evidentemente, es imposible narrar la totalidad del devenir y hay que elegir; tampoco existe una categoría especial de acontecimientos (la historia política, por ejemplo), que constituya propiamente la Historia y que nos obligue a elegirla necesariamente. Es, pues, literalmente cierto que, como dice Marrou, toda historiografía es subjetiva: la elección del objeto es libre y, en principio, todos los temas sirven para el caso; no existe ni la Historia ni «el sentido de la historia»; la marcha de los acontecimientos (impulsados por una locomotora de la historia verdaderamente científica) no transcurre por un camino ya hecho. El historiador puede elegir libremente el itinerario que va a seguir para describir el campo de acontecimientos, y todos los itinerarios son igualmente legítimos (aunque no igualmente interesantes)” [1971: 36].

categoría de hechos históricos. Como se ve, en este último aspecto Veyne coincide con otras opiniones comentadas más atrás.

Para Veyne, la historia es relato porque el proceso que fija las relaciones entre acontecimientos para convertirlos en hechos es la creación de una trama. Por ello, como si fuera la composición de una novela<sup>114</sup>, en la historia se aplica un procedimiento de selección —o sea de exclusiones—, ordenamiento y estructuración de los sucesos datados en las fuentes. Ese material, disperso y desarticulado en la realidad, en el universo delimitado por una trama se articula coherentemente y adquiere un sentido:

Los hechos no existen aisladamente en el sentido de que el tejido de la historia es lo que llamaremos una trama, una mezcla muy humana y muy poco «científica» de azar, de causas materiales y de fines. En suma, la trama es un fragmento de la vida real que el historiador desgaja a su antojo y en el que los hechos mantienen relaciones objetivas y poseen también una importancia relativa [...] La palabra trama tiene la ventaja de recordar que lo que tiene el historiador es tan humano como un drama o una novela, *Guerra y paz* o *Antonio y Cleopatra*. Esta trama no sigue necesariamente un orden cronológico: al igual que un drama interior, puede desarrollarse en distintos planos [...] la trama puede ser un corte transversal de diferentes ritmos temporales o análisis espectral, pero seguirá siendo trama por ser humana y por no estar sometida al determinismo [1971: 34].

El concepto de Veyne de la historia como relato contiene tres ideas. La primera: en una trama determinada los acontecimientos adquieren un relieve específico. Es decir, los hechos y su sentido dependen de la trama que el historiador decida construir: “¿qué hechos merecen suscitar el interés del historiador? Todo depende de la trama elegida; el hecho en sí ni tiene interés ni deja de tenerlo” [1971: 35]<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Dice Veyne: “De la misma forma que la novela, la historia selecciona, simplifica, organiza, resume un siglo en una página, y esta síntesis del relato no es menos espontánea que la de nuestra memoria en el momento en que evocamos los últimos diez años de nuestra vida” [1971: 14].

<sup>115</sup> Esta postura, por demás, está en la línea que Lyotard describe como la pérdida de autoridad de los grandes relatos para dar lugar a una multiplicidad de historias: cada perspectiva, cada sector de intereses, cada comunidad, o en términos de Barthes cada ideología puede construir su historia con sus tramas particulares. El predominio de una trama, la trama de la «Historia», perdió su autoridad.

La segunda idea —y aquí se nota la distancia de la concepción de Veyne en relación con la opinión clásica de que la historia revive el pasado, y también se advierte aún más la cercanía que en este concepto de la historia puede tener con la novela—, es que la narración no pretende ser una copia de los hechos: “Dado que no es más que un relato, no nos hace revivir nada, como tampoco lo hace la novela. El relato que surge de la pluma del historiador no es lo que vivieron sus protagonistas; es sólo una narración” [1971: 15]. Y después agrega: “Utilizando la sutil distinción de G. Genette, la historia es *diégesis* y no *mímesis*” [*Ibid.*]. Cabe añadir, entonces, que la historia es más bien una representación que el historiador configura acerca de una serie de acontecimientos.

La tercera idea de Veyne es que en la historia la trama misma es la explicación. Esta tesis apunta hacia la desvinculación de la historia del concepto de verdad nomológica-deductiva, esto es, Veyne no entiende la historia como el resultado de la aplicación de leyes generales a los objetos de estudio para probar la validez de tales leyes. En lugar de esta noción de verdad —característica de las ciencias experimentales—, siguiendo un camino próximo a la hermenéutica filosófica Veyne postula una forma de verdad entendida como comprensión. En su planteamiento, la narración no demuestra, permite comprender, y la historia se orienta hacia la comprensión porque ella trata de asuntos fundamentalmente de orden humano: “explicar, para un historiador, quiere decir «mostrar el desarrollo de la trama, hacer que se comprenda». En esto consiste la explicación histórica: completamente sublunar y nada científica. Nosotros vamos a denominarla comprensión” [1971: 68]<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> Veyne agrega también lo siguiente: “La historia no explica, en el sentido que no puede deducir ni prever (esto sólo puede hacerlo un sistema hipotético-deductivo); sus explicaciones no remiten a un principio que haría al acontecimiento inteligible, sino que son el sentido que el historiador da al relato” [1971: 70]. No obstante, el historiador precisa que su forma de entender la historia no excluye el rigor de la investigación y la documentación: “La explicación histórica no es más que la claridad que emana de un relato suficientemente documentado. Surge espontáneamente a lo largo de la narración y no es una operación distinta de ésta, como tampoco lo es para un novelista. Todo lo que se relata es comprensible, ya que se puede contar” [69]. Aunque por todas las razones que aduce Veyne llega a sostener que la historia no es una ciencia, al menos, cabe precisar aún más, no lo es en el sentido de las ciencias de la naturaleza: “Lo único que negamos es que la historia sea



Como se puede apreciar, desde el punto de vista de la producción del texto las apreciaciones de Veyne ponen en un nivel muy similar la historia y la novela. En su opinión, el discurso histórico se compone como el discurso novelesco, el pasado se comprende porque sus partes, los materiales históricos, son articulados del mismo modo que se hace con los elementos de las novelas. Por eso Veyne define la historia como una novela: “Los historiadores relatan acontecimientos verdaderos cuyo actor es el hombre; la historia es una novela verdadera”, es “un relato verídico y nada más” [1971: 10 y 13]<sup>117</sup>. Y, a pesar de que Veyne mantiene presente que se trata de un relato «verídico», digo que sus argumentos permitirían pensar en la casi nivelación de la escritura de la historia y de la novela histórica porque los adjetivos «verdadera» y «verídico» dependen de las fuentes, de los documentos, de la propia historiografía, los cuales pueden ser utilizados de modo verosímil tanto por el novelista como por el historiador.

En efecto, la relación entre los dos discursos se estrecha por la utilización que este historiador hace de los conceptos de trama —sobre el que más adelante se profundizará con Ricoeur— y de representación —la historia, como la novela, no nos hace revivir nada, nos invita a representarnos algo—. Puesto que la novela histórica se identifica por la incorporación de material histórico —participa del mismo objeto con la historia—, y la historia utiliza el recurso literario de la creación de tramas para darle sentido a su material<sup>118</sup> —comparte un proceder

---

una ciencia. La frontera está situada entre la explicación nomológica de las ciencias, sean naturales o humanas, y la explicación cotidiana e histórica, que es casual y demasiado confusa para poder ser generalizada en leyes” [109].

<sup>117</sup> El historiador Jacques Le Goff critica, desde su perspectiva, la posición de Paul Veyne, la que califica de «una visión original de la historia»: “Vemos lo que hay de interesante en esta noción en la medida en que preserva la singularidad sin hacerla caer en el desorden, rechaza el determinismo pero implica cierta lógica, valora el rol del historiador que «construye» su estudio histórico como un novelista su «historia». A los ojos de quien escribe esa noción tiene el fallo de hacer creer que el historiador tiene la misma libertad del novelista, y que la historia no es en absoluto una ciencia, sino —por muchas precauciones que toma Veyne— un género literario; ella aparece como una ciencia que tiene —lo cual es trivial pero hay que decirlo— tanto los rasgos de todas las ciencias como rasgos específicos” [Le Goff, 1977: 41].

<sup>118</sup> Es pertinente recordar que la teoría de Veyne, al igual que la de Ricoeur, no se limita al ámbito de la historiografía redactada como narración. Veyne propone que es narrativamente como se le da sentido al pasado. Lo que sostiene es que sea cual fuere la forma en que se escribe la historia, en ella hay un fondo narrativo, que ella se construye como se compone la trama de una novela: “Una

característico de la novela— parece, desde esta perspectiva, que los dos discursos se pueden confundir fácilmente, casi evaporarse la diferencia entre ambos. Más aún, cuando en la práctica las novelas pueden abordar los mismos hechos que los textos históricos y también conseguir que sean comprendidos con un sentido determinado en el contexto de una trama.

Guardando las proporciones que exige tener presentes varios siglos de obras y de conceptos, a la luz de lo dicho se podría llegar a pensar incluso en un retorno a la situación inicial, cuando no se diferenciaba entre historia y ficción, cuando sin ningún tipo de matices se ponía a la historia dentro del orden de las bellas letras o de la retórica. Tal acercamiento, como se ha indicado más atrás, parece ocurrir con la novela histórica posmoderna cuando señala caminos no transitados por la historia, cuando los escritores han entendido y nos han enseñado que la historia es un territorio donde se puede explorar en diversas direcciones. Linda Hutcheon tiene un parecer similar al respecto: “However, it is very the separation of the literary and the historical that is now being challenged in postmodern theory and art, and recent critical readings of both history and fiction have focused more on what the two modes of writing share than on how they differ” [1988: 105]. De igual modo lo plantea el propio Veyne: “en el campo de los acontecimientos no hay parajes especiales que se visiten y que se pueda denominar acontecimiento propiamente dicho: un acontecimiento no es un ser, sino una encrucijada de itinerarios posibles” [1971: 37]. Sin embargo, luego lo veremos, a pesar de la proximidad que se pueda establecer entre la historia y la novela histórica siguen existiendo factores que las diferencian.

De otro lado, y en una dirección similar, están los planteamientos de Hayden White, quien en distintos momentos y con diversos argumentos elabora un original análisis del texto histórico como construcción literaria. Teniendo como referencia a Barthes, White aborda la pregunta por el significado de la narrativa en

---

teoría no es más que el resumen de una trama” [1971: 81]. Creo que esta precisión no reduce los términos de las relaciones entre la historia y la novela histórica, ya que en ésta igual opera un proceso de comprensión del pasado.

la representación de la realidad y define la narración como “un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común” [1987: 17].

Tomando la narrativa histórica del siglo XIX como objeto de su trabajo, White pone el énfasis en que la narración empieza a ser valorada críticamente cuando se establece la distinción entre los discursos de ficción y los históricos, cuando se toma conciencia de que estos dos tipos de escritura con estatutos distintos coinciden en la utilización de la misma forma —la narración. Una forma, resalta también White, ausente en el modo como los acontecimientos se dan en la realidad y que, por consiguiente, les es impuesta cuando pasan del plano empírico al orden discursivo. Como Barthes, White concluye que cuando los sucesos son narrados se presentan “dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia” [1987: 21]. Para White, en su forma narrativa la historia es dotada de sentido mediante una operación discursiva. En su concepto, la inmanencia con la cual los hechos aparecen vinculados en el relato histórico —aunque parezca intrínseca a ellos— les es impuesta por la narración, por un efecto del leguaje, ya que en la realidad empírica los acontecimientos carecen de tales conexiones.

De tal conclusión White deriva otra, que coincide con el planteamiento de Veyne. En efecto, White introduce el concepto de trama como elemento que hace posible la narración, “si entendemos por trama una estructura de relaciones por la que se dota de significado a los elementos del relato al identificarlos como parte de un todo integrado” [1987: 24]<sup>119</sup>. Así, los acontecimientos del pasado devienen hechos históricos cuando son recordados y encuentran sitio dentro de una trama,

---

<sup>119</sup> Para aclarar este criterio, de modo similar a Barthes, pero ampliando considerablemente el análisis de éste, White toma como referencia las formas historiográficas de los anales y las crónicas. De los primeros expone que constituyen relaciones —listados— de sucesos sin ninguna conexión. Y de la crónica destaca su mayor elaboración con respecto a los anales, pero su carencia de sentido final, de conclusión, por escribirse simultáneamente a la ocurrencia de los hechos. Partiendo, entonces, de que estas formas de historiografía conforman registros que suministran datos históricos, White distingue entre el nivel de la información histórica —“los elementos de la historia”— y el de los rasgos —“elementos de la trama”— que permiten configurar un sistema que proporciona sentido a los datos dispersos de la realidad [1987: 22 ss].

donde se ordenan bajo un criterio ausente en la realidad y surgido del deseo de poner orden en lo que carece de él. En otras palabras, White sostiene que la historia sólo es tal cuando es escrita, pero que la versión que en cada caso se da de un conjunto de sucesos es una versión ideal, imaginaria:

En la medida en que los relatos históricos pueden completarse, que pueden recibir un cierre narrativo, o que puede suponerseles una trama, le dan a la realidad el aroma de lo ideal. Esta es la razón por la que la trama de una narrativa histórica es siempre confusa y tiene que presentarse como algo que «se encuentra» en los acontecimientos en vez de plasmado en ellos mediante técnicas narrativas [1987: 35]<sup>120</sup>.

White, entonces, recuerda que los defensores de la objetividad y la inmanencia narrativa consideraban que la narración no añadía nada a su objeto, que la historia narrada “es una mimesis de la historia vivida en alguna región de la realidad histórica, y en la medida en que constituye una imitación precisa ha de considerarse una descripción fidedigna” [1987: 43]<sup>121</sup>. Por esta razón, White advierte que tradicionalmente se ha asumido que la diferencia entre la narración histórica y la de ficción es sólo una cuestión de contenidos. En cuanto a la primera, se ha tendido a pensar que por los hechos provenir de la realidad su representación es la verdad; y en cuanto al relato de ficción se ha considerado que los hechos no son verdaderos porque son fruto de la invención. La pregunta que White propone en consecuencia es si la historia al utilizar la narración, el mismo mecanismo que utilizan ciertos tipos de ficción literaria, es tan objetiva y fiel a los

---

<sup>120</sup> En tal sentido, White también sostiene lo siguiente: “Lo que he intentado sugerir es que este valor [la objetividad] atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria” [1987: 38].

<sup>121</sup> White explica que era tal la confianza que se tenía en que la narración devolvía al presente los hechos tal y como habían sucedido, que cuando el historiador acompañaba sus relatos de discursos expositivos para formular apreciaciones acerca de los hechos sólo éstas eran recibidas como interpretaciones. Incluso, dice, había oportunidades en las cuales dichas interpretaciones eran valoradas como equivocadas en relación con el propio relato del historiador: “La disertación del historiador era una interpretación de lo que consideraba la historia verdadera, mientras que su narración era una representación de lo que él consideraba la historia real. Un determinado discurso histórico podía ser fácticamente preciso y tan veraz en su aspecto narrativo como lo permitía la evidencia y, con todo, considerarse erróneo, inválido o inadecuado en su aspecto disertativo. Los hechos podían contarse fielmente, y ser errónea su interpretación” [1987: 43].

hechos como se ha pretendido. Dicho de otro modo, White sitúa en el mismo orden historia y ficción, historia y literatura:

Cuando el objetivo a la vista es narrar una historia, el problema de la narratividad se expresa en la cuestión de si pueden representarse fielmente los acontecimientos históricos como manifestación de estructuras y procesos de acontecimientos más comúnmente encontrados en ciertos tipos de discursos «imaginativos», es decir, ficciones [1987: 42].

White responde el interrogante apuntando a que la forma sí agrega algo al material, la forma también tiene —o es— contenido<sup>122</sup>. White reitera que desde su perspectiva el discurso se plantea como un mecanismo productor de sentido, por lo cual la forma del discurso no puede aislarse del contenido ya que ella incide en su significado<sup>123</sup>. White reconduce entonces su argumentación hacia el concepto de trama, pues si la trama es una estructura que dota de orden y sentido al relato ella es la forma misma de la narración. Y para White, en nuestra cultura existen fundamentalmente cuatro tipos de tramas, que constituyen cuatro formas de dar sentido —de comprender narrativamente— los hechos, ya sean éstos originados en la realidad o en la imaginación.

Tales formas, sostiene White basándose en las observaciones de Northrop Frye, son códigos interiorizados culturalmente a través de la literatura, “son destilaciones de la experiencia histórica de un pueblo, un grupo, una cultura” [1987: 62], compartidos por el mito, la literatura y la historia. De hecho, esas formas son géneros literarios en sí mismos: la tragedia, la épica, la comedia, la farsa. Las formas, pues, en cuanto códigos funcionan culturalmente y permiten a

---

<sup>122</sup> Antes de dar su respuesta, no obstante, White revisa críticamente ciertos argumentos de algunas tendencias teóricas que han formulado observaciones sobre la narración —algunos filósofos analíticos, los miembros de la escuela de *Annales*, la posición de Barthes y la de Ricoeur—.

<sup>123</sup> Como prueba, White aduce que aún conservando la misma información cuando se cambia la forma de un discurso se modifica también su significado: “Desde la perspectiva que proporciona este modelo, se considera el discurso como un aparato para la producción de significado más que meramente un vehículo para la transmisión de información sobre un referente extrínseco. Así concebido, el contenido del discurso consiste tanto en su forma como en cualquier información que pueda extraerse de su lectura. De ahí se sigue que cambiar la forma del discurso puede ser no cambiar la información sobre su referente explícito, pero sí cambiar ciertamente el significado producido por él” [1987: 60].

quien escribe familiarizar lo extraño —el pasado— con los modelos conocidos. El lector, por su parte, opera un proceso de reconocimiento del pasado como algo próximo a él cuando lee la representación configurada por el discurso histórico en una forma que le es familiar. Según White, la narrativa histórica permite comprender la historia asignándole el significado de tales formas: “la narrativa histórica no reproduce los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento de diferentes valencias emocionales” [2003: 125]. La operación mediante la cual se crea una trama determinada a partir de unos acontecimientos históricos los dota con uno de esos sentidos posibles<sup>124</sup>.

La historia, se deduce, opera como literatura. Mediante formas poéticas en ella se da sentido literario al pasado y hace posible la comprensión de éste. Y sus formas y su proceder son poéticos porque el sentido lo asigna creando tropos, en un proceso de «allegoresis»: “en la medida en que la narrativa histórica dota a conjuntos de acontecimientos reales del tipo de significados que por lo demás sólo se halla en el mito y la literatura, está justificado considerarla como un producto de *allegoresis*” [1987: 63]<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> White sintetiza así esta parte de su teoría: “En este caso, la producción de significado puede considerarse como una realización, porque cualquier conjunto dado de acontecimientos reales puede ser dispuesto de diferentes maneras, puede soportar el peso de ser contado como diferentes tipos de relatos. Dado que ningún determinado conjunto de acontecimientos es intrínsecamente trágico, cómico o propio de la farsa, etc., sino que puede construirse como tal sólo en virtud de imponer la estructura de un determinado tipo de relato a los acontecimientos, es la elección del tipo de relato y su imposición a los acontecimientos lo que dota de significado a éstos” [1987: 61].

<sup>125</sup> Como se puede advertir, el planteo de White parte de un punto similar a la crítica que Barthes hace a la narración. Como éste, White está de acuerdo en que la narración no son los hechos, que las palabras no resucitan la realidad pasada. Pero a diferencia de Barthes, en lugar de acusar la narrativa histórica como ideología White defiende el valor de ésta como creadora de representaciones que permiten dar significado al pasado —un pasado humano— y comprenderlo. White sostiene lo siguiente: “La representación de una cosa no es la cosa misma. Hay una estrecha relación entre la aprehensión del historiador de que «algo ocurrió» en alguna región del pasado y de su representación de «lo que ocurrió» en su concepción narrativizada de ello. [...] En sus investigaciones, los investigadores tratan típicamente de determinar no sólo «lo que ocurrió», sino el «significado» de este acontecer [...]. Y la principal forma por la que se impone el significado a los acontecimientos históricos es a través de la narrativización” [2003: 51]. Y en otro lugar sostiene: “en vez de considerar toda narrativa histórica como un discurso de naturaleza mítica o ideológica, deberíamos considerarla como alegórica, es decir, como un discurso que dice una cosa y significa otra” [1987: 63].

White reafirma su tesis en una teoría de los tropos, a través de la cual explica que en la estructuración de los hechos en una trama opera un proceso de «transcodificación»: “Si hay alguna lógica que rijan el tránsito del nivel del hecho o acontecimiento del discurso al nivel de la narrativa, es la lógica de la propia figuración, lo que es decir, una tropología” [1987: 65]. En el fondo, el planteamiento de White guarda una teoría de la metáfora. En este caso, la metaforización consiste en un desplazamiento y sustitución de lo real —o más exactamente de los registros y huellas de lo real contenidos en las fuentes históricas— hacia el discurso histórico, donde adquiere el sentido de una trama: “Este tránsito se realiza mediante un desplazamiento de los hechos al terreno de las ficciones literarias o, lo que es lo mismo, mediante la proyección de los hechos de la estructura de la trama de uno de los géneros de figuración literaria” [1987: 65].

La teoría de White, pues, sostiene que los hechos históricos no son perceptibles, como pasado son ausencia, y es por medio de los tropos que se los figura como tragedia, comedia, sátira, etc.<sup>126</sup> En el lugar de los hechos se pone el lenguaje, y esa operación de representación —para White inevitable<sup>127</sup>— es posible gracias a la imaginación, en la cual él aprecia la facultad de reconstruir el pasado como relato. Así es, ya que, en su concepto, son fruto de una labor

---

<sup>126</sup> White define así su teoría de los tropos: “La tropología es la comprensión teórica del discurso imaginativo, de todas las formas por las cuales los diversos tipos de figuraciones (tales como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la ironía) producen los tipos de imágenes y conexiones entre imágenes capaces de desempeñarse como señales de una realidad que sólo puede ser imaginada más que percibida directamente. Las conexiones discursivas entre las figuraciones (de personas, acontecimientos y procesos) en un discurso no son conexiones lógicas o implicadas deductivamente entre sí, sino metafóricas en un sentido general, es decir, basadas en las técnicas poéticas de la condensación, el desplazamiento, la representabilidad y la elaboración secundaria” [2003: 45].

<sup>127</sup> “La trópica es la sombra de la que todo discurso realista huye. Sin embargo, resulta imposible huir de ella, ya que la trópica es el proceso gracias al cual todo discurso *constituye* los objetos que sólo pretende describir de modo realista y analizar objetivamente”. Y ante ciertas acusaciones recibidas por su posición, White responde así: “Se piensa algunas veces que esta noción tropológica del discurso histórico conduce al «determinismo lingüístico». No creo ser un determinista lingüístico, pero sostengo que cualquier análisis de cualquier tipo de escrito debe tener en cuenta las formas en que el uso de los diversos códigos, de los cuales el lenguaje es en sí mismo un paradigma, capacita tanto como limita aquello que puede decirse acerca del mundo” [2003: 64 y 46].

imaginativa las relaciones que se establecen entre los hechos cuando sus registros pasan del orden empírico al orden del discurso.

En esta visión del discurso histórico, entonces, cuando la historia se narrativiza en ella se cumple una operación poética, la representación del pasado que ofrece la historia es también resultado de la imaginación creadora: “Puesto que ningún campo de sucesos aprehendidos como una serie de acontecimientos discretos puede ser descrito de forma realista como si poseyera la estructura de un relato, yo considero que el proceso por el cual la serie de acontecimientos es narrativizada es más tropológico que lógico” [2003: 46].

Aceptar que la forma es un agregado introducido en los hechos por el historiador es, de cierto modo, aceptar también que el historiador inventa, que formula un juego hipotético<sup>128</sup> —una trama posible entre otras— con los datos históricos. El mismo White introduce el concepto de ficcionalización y define la historia como ficción verbal. Para él, las narrativas históricas son “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” [2003: 109].

White precisa la significación que le otorga al término “ficción” en el contexto de la historia, diciendo que la entiende “como un constructo hipotético y una consideración «como si» de una realidad que, debido a que ya no estaba presente a la percepción, sólo podía ser, más que simplemente referida o postulada, imaginada” [2003: 55]. No obstante, su concepto de ficcionalización en la historia es casi el mismo que aprecia en la novela. Por lo tanto, en el nivel de la operación poetizante en que según su teoría se explica la construcción de las tramas White mantiene el paralelismo entre historia y literatura:

ciertamente ésta es la forma en que yo vería la representación de la realidad en la novela moderna, la cual postula manifiestamente pretensiones de verdad para sus representaciones de la realidad social casi tan firmes como

---

<sup>128</sup> White también añade que su planteamiento no significa que antes no se haya entendido la historia en su carácter provisional, hipotético [2003: 109].



aquellas hechas por cualquier historiador narrativizante. La cuestión es que la narrativización de la realidad es una ficcionalización en cuanto la narrativización le impone a la realidad la forma y la sustancia del tipo de significado encontrado sólo en los relatos. Y en cuanto la historia involucra el relatar, involucra la ficcionalización de los hechos que ha encontrado en la fase de investigación de sus operaciones [2003: 55].

White, por consiguiente, señala ciertos alcances de su tesis: “Plantear la cuestión de la narrativización en la historiografía en estos términos es, por supuesto, plantear la cuestión más general de la verdad de la propia literatura” [1987: 65]. White, pues, desliga la verdad de la historia del sentido que lo verdadero tiene en las ciencias naturales y la lleva al contexto en que se puede hablar de verdad en la literatura; esto es, una construcción verbal que funcione como unidad orgánica, que sea coherente, verosímil, persuasiva, que posibilite en el lector la construcción de una imagen de la materia narrada. White insiste en que una narración histórica es siempre una figuración de los hechos, no su presentación literal: “Si hay algún «error» categorial en este procedimiento literalizante, es el de confundir una presentación narrativa de los acontecimientos reales con su presentación literaria. Una presentación narrativa es siempre un relato figurativo, una alegoría” [1987: 66].

Aunque White enfile sus argumentos hacia esta manera de entender “el aspecto específicamente literario de la narrativa histórica”, reconoce el valor de la veracidad de los elementos históricos que conforman la trama y su fundamentación documental. Según White, su teoría sobre la trascendencia de la narrativa en la escritura de la historia “no quiere decir que un discurso histórico no se evalúe adecuadamente en cuanto al valor de verdad de sus declaraciones fácticas (existencial singulares) tomadas individualmente y de la conjunción lógica de todo el conjunto de estas declaraciones tomado distributivamente”. Él insiste en que “a menos que el discurso histórico accediese a la evaluación en estos términos, perdería toda justificación a su pretensión de representar y proporcionar explicaciones de acontecimientos específicamente reales” [1987: 63]. Sin embargo, en su concepto, la verdad que comunican las proposiciones sólo

corresponde al nivel de la crónica, de la datación de unos hechos determinados ocurridos en un tiempo y en un espacio, mas no al nivel de la totalidad que conforma el relato y al tipo de verdad que a la historia añade su aspecto narrativo.

White insiste en que por la forma que en cada caso adopte la narrativa histórica ésta debe ser vista como la representación de un pasado de modo trágico, cómico, épico, etc. En su concepto, es en este sentido que hay ficcionalización en la narrativa histórica: “Cómo debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción” [2003: 115].

Por todo lo anterior, en la postura de White se lee que él propone la historia como una forma verídica de la literatura: “La historiografía es un discurso que apunta normalmente hacia la construcción de una narrativización verídica de los acontecimientos” [2003: 59]. White no ve una relación de opuestos entre historia y literatura ya que para él ésta última no se define necesariamente por el carácter ficticio de sus hechos: “como en el caso de la distinción hecho-ficción, no veo la relación entre la historia y la literatura como una relación de oposición [...] Hay muchos críticos que parecen identificar toda la «literatura» con la ficción, con lo cual no son capaces de reconocer que hay mucha escritura literaria que no es ficcional” [2003: 57]<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Esta concepción de la literatura no sólo como discurso sobre hechos y personajes inventados, se distancia de la noción más tradicional que asocia la literatura con la invención. La postura de White, como se ve, desplaza la atención hacia el procedimiento, hacia las operaciones realizadas con el lenguaje para dotar de sentido a un conjunto de hechos. Ello explica que, tomando como referencia a Jakobson, White sostenga que las funciones del lenguaje no se excluyen entre sí. Una postura similar en este aspecto, que cabe comentar aquí, la mantiene Gerard Genette [1991], quien aprecia que existen textos que sin sujetarse a la noción tradicional de literatura como invención poseen una factura que permite incluirlos en el ámbito literario. Para defender esta inclusión, Genette propone una “poética condicionalista”, como complemento a la poética convencional, a la que llama “esencialista”. Genette cuestiona —lo que no significa que descarte— el modo tradicional de comprender la literariedad por considerarla insuficiente, incapaz de incluir en el campo de la literatura otros discursos en prosa que en ciertas condiciones pueden ingresar al dominio de lo literario. Genette sostiene que “las poéticas esencialistas son poéticas cerradas: para ellas, no pertenecen a la literatura sino textos *a priori* marcados por el sello genérico, o mejor

Para White, por lo tanto, la historia es producto del discurso: “la historia es, según mi forma de ver, una construcción, más específicamente un producto del discurso y la discursivización” [2003: 43]<sup>130</sup>. Vistas así las cosas, esta posición coincide con lo expuesto acerca de la postura de Paul Veyne. Y por esta coincidencia, la historia y la literatura, o más exactamente la novela histórica, podrían ser puestas en un nivel muy próximo. Desde el punto de vista de la producción del discurso, de sus materiales y del sentido literario que se le asigna a un conjunto de hechos —épico, trágico, etc.—, la frontera entre la historia y la novela prácticamente se borraría.

En este orden de ideas, la novela histórica y la historia convergen, como dice Hutcheon, en proponer hipótesis sobre el pasado, en imaginar sentidos para la historia. En el marco de la postura de White, para distinguir la historia y la novela histórica habría que invocar otras perspectivas diferentes a la configuración del discurso y revisar los objetivos que en la comunicación deben en principio satisfacer la literatura y la historia. Una perspectiva la menciona el propio White, al recurrir a la veracidad y al respaldo documental que deben soportar los elementos de la historia. La novela no se sujeta a estos principios. Incluso, como se nota en la novela histórica posmoderna, la verosimilitud histórica es violada deliberadamente. Sin embargo, aunque la novela no se ate a esos principios —en una hipótesis extrema— los podría incorporar si utiliza sin alterar el material histórico. En ese caso se haría aún más compleja la distinción.

Antes de acotar algunos límites entre la narrativa de ficción y la narrativa histórica, veamos ciertos planteamientos de Paul Ricoeur. Recordemos que este

---

dicho, archigenérico de la ficcionalidad y/o la poeticidad” [23]. Genette denomina “literatura no ficcional en prosa” a los textos donde la ficción y/o la exploración de la forma pura no son los criterios para juzgar su literariedad: “Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales” [27]. Genette localiza la historia en este ámbito.

<sup>130</sup> El historiador Jacques Le Goff, según se ha dicho crítico de la concepción de la historia como relato, opina que la postura de White aporta detalles sugerentes, aunque en lo esencial no la comparte ya que él concibe la disciplina como una ciencia: “Percibo dos posibilidades interesantes de reflexión. La primera es que [White] contribuyó a aclarar la crisis del historicismo a finales del siglo XIX [...]. La segunda es que permite plantear —sobre un ejemplo histórico— el problema de las relaciones entre la historia como ciencia, como arte y como filosofía” [Le Goff, 1977: 39].

filósofo formuló su análisis de la narración teniendo por propósito general el elaborar una hermenéutica de la experiencia humana del tiempo. Como se sabe, Ricoeur parte<sup>131</sup> de la *Poética* de Aristóteles —un estudio dedicado a la poesía, a la ficción—, de donde toma la pareja *mythos-mímesis* y especifica que ambos conceptos deben ser pensados en un sentido activo. En el primer término, Ricoeur verifica el sentido activo entendiendo por *mythos* el proceso a través del cual el poeta trágico dispone los hechos en sistema, es decir, la operación de composición de la trama. Y en la *mímesis*, Ricoeur explica su carácter dinámico mostrando que por tal debe entenderse el proceso de imitar o de representar acciones, “no es una mera reduplicación de la realidad [...] es una especie de metáfora de la realidad” [1999: 140].

Así, al definir la *mímesis* también como la actividad de imitar acciones Ricoeur pone los dos términos en relación de equivalencia, como una “cuasi identificación entre las dos expresiones: imitación o representación de acción y disposición de los hechos” [1983: 87]. El trabajo mediante el cual se crea el *mythos*, pues, es la *mímesis*. De esta manera, Ricoeur sitúa en el núcleo de su teoría el aspecto de mayor relieve en la *Poética* aristotélica, a saber, el procedimiento por medio del cual las acciones del poema trágico se disponen coherentemente en una unidad: la trama<sup>132</sup>. Por lo mismo, Ricoeur entiende la creación de tramas como una actividad constructora, poética: “La *poiesis* consiste en el conocimiento mediante el que el poeta «elabora» una historia inteligible” [1999: 139].

Ricoeur considera también otro elemento de la tragedia: su extensión, y recuerda que en concepto de Aristóteles el poema trágico es una unidad

---

<sup>131</sup> Es sabido que Ricoeur construye su teoría de la narración alrededor del texto clásico de Aristóteles, pero en su extensa labor revisa, critica y recurre a disciplinas de los más diversos ámbitos y corrientes: filosofía analítica, fenomenología, semiótica, historia, estructuralismo, formalismo, etc. Aquí apenas intento sintetizar los elementos y las conclusiones que me parecen más pertinentes en el contexto que fija esta investigación.

<sup>132</sup> Recuérdese la observación de Aristóteles sobre los distintos elementos de la tragedia: “El más importante es la organización de los hechos, porque la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida; [...] De este modo, los hechos y la trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo” [2000: 79 [1450a-15] ].

conformada por un principio, un medio y un fin. Ricoeur hace notar que la extensión del poema se define, precisamente, en la creación de la trama, en esa instancia es cuando las acciones se disponen en un orden: “sólo en virtud de la composición poética algo [léase una acción, un hecho] tiene valor de comienzo, medio o fin: lo que define el comienzo no es la ausencia de antecedente, sino la ausencia de necesidad en la sucesión” [1983: 96].

Como se nota, al igual que Veyne y White, el filósofo francés también subraya la creación de la trama, el proceso en el cual se decide qué se incluye o se excluye del todo en que consiste el poema trágico y de las relaciones que se establecen entre las distintas acciones que lo integran. Ricoeur, además, hace notar que en esa operación se manifiesta el valor de las nociones aristotélicas de necesidad y probabilidad: ellas rigen la presencia de las acciones en la trama y el lugar que ocupan dentro de ésta. Es en el orden del discurso, recuerda Ricoeur, de las reglas que fija la propia composición, donde ha de juzgarse lo necesario y lo probable de los hechos. Por lo tanto, el cumplimiento de estas condiciones permite que el poema sea visto como posible y universal: “Con otras palabras: lo posible, lo general no hay que buscarlo en otro sitio distinto de la posición de los hechos, ya que es este encadenamiento el que debe ser necesario o verosímil. En una palabra: es la trama la que debe ser típica” [1983: 98].

Pues bien, Ricoeur luego hace tránsito de la composición del poema trágico al relato. Para él, en la creación de la trama se halla el germen de la narración, ya que su “«hacer» sería de entrada un «hacer» universalizante. Aquí se contiene en germen todo el problema del *Verstehen* narrativo. Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico” [1983: 100]. Teniendo en cuenta que en la *Poética* la poesía trágica y la épica difieren básicamente por el modo de presentación, es decir que a ambas aplica el carácter activo de la creación de la trama, Ricoeur concluye que aplicar su interpretación a la composición narrativa consiste en generalizar la teoría aristotélica del drama [1999: 143].

Para afinar su argumentación, Ricoeur invoca ciertos planteos de la filosofía analítica de Arthur Danto a propósito de la frase narrativa. De acuerdo con Danto, las frases narrativas refieren al menos dos acontecimientos separados en el tiempo. Ricoeur, entonces, ve en ellas “la condición mínima de lo «narrativo» en general” [1999: 90] y destaca que las frases narrativas son comunes al lenguaje hablado y al escrito. La conclusión de Ricoeur, por consiguiente, es que en la estructura narrativa del lenguaje se halla la condición que permite ordenar las acciones como secuencias, y en la sucesión progresiva establecida entre ellas se introduce la dimensión temporal.

No obstante, aún falta el paso de la frase al discurso, a la unidad extensa que define los límites de la trama. Si bien la frase es “la condición mínima”, el conjunto de acciones de la trama se ordena en función de un sentido, del interés o la expectativa que puede generar en el receptor conocer cuál será el final —el resultado— del encadenamiento de los hechos. En este punto, Ricoeur convoca la fenomenología del acto de seguir una historia propuesta por W. B. Gallie, en la cual se indica que la atención de quien atiende un relato se orienta por la expectativa de saber hacia dónde conduce el encadenamiento de las acciones de los personajes. Por eso, agrega, “el desarrollo de la historia nos impulsa a continuar, y respondemos a dicho impulso mediante expectativas que se refieren al comienzo y al final de todo el proceso” [Ricoeur, 1999: 93]. En otras palabras, señala Ricoeur, en el relato las acciones se conectan teniendo siempre como referencia un final, a ellas se les fija un principio y adquieren un valor determinado dentro del contexto de una trama<sup>133</sup>. Las secuencias narrativas, pues, se comportan como grandes frases narrativas, así la estructura de la ordenación de la experiencia se traslada al relato, donde el orden se articula en función de un

---

<sup>133</sup> Ordenar en función del sentido final también es un procedimiento de ficcionalización. Esta postura se encuentra en los argumentos de Barthes y de White ya revisados. En igual sentido, pero desde una perspectiva escatológica, se pronuncia Frank Kermode en su clásico estudio *The sense of an ending* (1966) al señalar la ficcionalización inherente a la narración [Kermode, 1979].

final<sup>134</sup>. Reuniendo todos los argumentos anteriores, Ricoeur expone su definición de relato:

uno de los rasgos universales de cualquier relato, histórico o no, consiste en conjuntar una dimensión secuencial y otra configurativa. Esta conjunción o este enfrentamiento constituye, a mi modo de ver, la estructura básica del relato. Podemos considerar el relato como una totalidad temporal si ponemos el acento en el factor de la configuración, o como una sucesión ordenada si damos primacía al factor de la sucesión. La función del acto narrativo consiste en conjuntar ambos aspectos o dimensiones del relato [1999: 127].

Hasta ahora se ha glosado la concepción general del relato de Ricoeur. Su relación con nuestra investigación radica en que se trata de una teoría general de la narración, que comprende tanto los relatos escritos de ficción como los históricos —aunque no sólo los escritos, también en otros lenguajes—, y abarca desde la producción del relato hasta su recepción. Así, en opinión de Ricoeur, en la construcción del significado de la historia opera el mismo proceso que en la escritura de ficción.

Y este proceso se completa en tres momentos: un antes, un durante y un después del discurso, o sea la prefiguración, la configuración y la refiguración correspondientes a la que Ricoeur llama teoría de la triple mimesis<sup>135</sup>. La

---

<sup>134</sup> Ricoeur percibe una especie de paralelismo entre la forma como ordenamos los hechos para dotarlos de sentido en la vida práctica y la forma como son ordenadas las acciones para darles unidad y coherencia en la composición de la trama. En su concepto, la lógica de la trama se remonta a los modos de entender —y de dar cuenta, de referir— las situaciones de la vida, las relaciones pragmáticas: “Los universales engendrados por la trama no son ideas platónicas. Son universales próximos a la sabiduría práctica; por tanto, a la ética y a la política. La trama engendra tales universales cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos” [1983: 99]. De ahí que la combinación de unas acciones determinadas se orienten hacia un sentido determinado, hacia un resultado en cierta forma previsible si tenemos en cuenta nuestra experiencia en el orden práctico. Este modelo de comprensión práctica, compartido culturalmente, operaría por desplazamiento en la creación de la trama —aunque él por sí mismo no sería suficiente, pues también es necesaria una competencia para llevar al discurso la materia del relato—. Tramar acciones, por lo tanto, sería una aplicación de las posibilidades que ofrece esa comprensión práctica [1999: 130-132]. Estas observaciones están implicadas en su teoría de la triple mimesis, que será comentada en la siguiente nota al pie.

<sup>135</sup> Es importante anotar que Ricoeur precisa y amplía el concepto de mimesis en tres momentos distintos: algunas condiciones previas a la operación de creación, esta operación y su complemento final durante la recepción. En otras palabras, el triple carácter de la mimesis posibilita el tránsito del orden práctico —el ético, el de la praxis— al poético —el de la creación con el lenguaje— y a

desagregación de estos tres instantes descubre el relieve de cada uno de ellos porque se observa que refieren las esferas de la producción del relato y de su comprensión, ambas posibles por la precomprensión derivada del ámbito práctico y cultural, o sea histórico<sup>136</sup>. Y es en ese ámbito donde la narración se ha sedimentado como una estructura que da inteligibilidad al estar humano en el mundo. Esta estructura es compartida por la ficción y la historia. Para Ricoeur, “a pesar de las diferencias evidentes que existen entre el relato histórico y el de ficción, ambos poseen una *estructura* narrativa común, que nos permite considerar el ámbito de la narración como un modelo discursivo homogéneo” [1999: 83].

Dejando pendientes de examen para el siguiente apartado las diferencias entre los dos tipos de relato, por ahora vale la pena detenerse en que según esta teoría el hecho de que la historia y la ficción compartan la misma estructura las sitúa en un mismo nivel. En primer lugar, porque al ser relatos se construyen mediante *poiesis*, son creaciones. Otra manera de plantearlo es diciendo que la historia, como la ficción, *poetiza*. Al igual que la literatura, la historia se construye mediante *poiesis*, en ella opera una actividad poética, porque la ordenación del pasado consiste en la creación de tramas, de relaciones entre unos hechos —no vistos— basadas en la necesidad y la probabilidad: “El espacio vacío de lo imaginario está marcado por el carácter mismo del haber-sido como no

---

su reconocimiento —su comprensión— en el acto de la lectura. Ricoeur empieza por la composición de la trama —propuesta como *mimesis II*— porque esta operación desempeña una función mediadora, ocupa un lugar intermedio entre el «antes» y el «después», entre la precomprensión y la lectura. Por eso Ricoeur describe también estos tres momentos como de prefiguración, configuración y re-figuración: “la pertenencia del término *praxis* a la vez al dominio real, propio de la *ética*, y al imaginario, propio de la *poética*, sugiere que la *mimesis* no tiene sólo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de la transposición «metafórica» del campo práctico por el *mythos*. Si esto es cierto, es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al «antes» de la composición poética. Llamo a esta referencia *mimesis I*, para distinguirla de *mimesis II* —la *mimesis*-creación—, que sigue siendo la función base. [...] Pero no es todo: la *mimesis*, que es —él [Aristóteles] nos lo recuerda— una actividad, la actividad mimética, no encuentra el término buscado por su dinámica sólo en el texto poético, sino también en el espectador o en el lector. Hay, pues, un «después» de la composición poética, que llamo *mimesis III*, cuyas huellas intentaré buscar también en el texto de la poética” [1983: 85-86].

<sup>136</sup> Ricoeur recuerda lo siguiente: “Pertenece al ámbito de lo histórico antes de contar historias o de escribir la Historia. La historicidad propia del acto de contar y de escribir forma parte de la realidad histórica” [1999: 152].



observable” [1985: 903]<sup>137</sup>. Ahí, en ese proceso, la imaginación juega un papel decisivo, pues los documentos, las huellas o los testimonios con que se entiende el historiador no son los acontecimientos, a éstos el historiador no los ve pasar y las huellas del pasado apenas son rastros. En concepto de Ricoeur:

[se] da lugar a una dialéctica entre lo extraño y lo familiar, entre lo lejano y lo próximo. Esta dialéctica aproxima la historia a la ficción, pues el reconocimiento de la diferencia de los valores del pasado conlleva la apertura de lo real a lo posible. Al respecto, la historia pertenece también a la lógica de las posibilidades narrativas [1983: 154]<sup>138</sup>.

Puestas así las cosas, en el plano de la operación discursiva que hace posible tanto la escritura del texto histórico como el de ficción las fronteras entre historia y novela histórica se hacen imperceptibles. Novela histórica e historia tienen el pasado, sus hechos y personajes, como objeto. Ambas ficcionalizan el pasado en la medida que le dan forma de relato, las dos construyen representaciones posibles del pasado. Recordemos que la mimesis no se ha caracterizado como copia fidedigna, sino como imitación de las estructuras de la realidad. Esta concepción, considero, pone de revés la noción aristotélica de que la historia dice lo que ha

---

<sup>137</sup> Michel de Certeau considera que el hecho de que la indagación concluya en un texto hace que la investigación se someta a cierta servidumbre con respecto a la escritura: “para limitarnos a algunos ejemplos, la representación de la escritura es “plena”: llena o tapa las lagunas que constituyen, por el contrario, el principio mismo de la investigación, siempre agujereada por la carencia. Dicho de otro modo, por medio de un conjunto de figuras, de relatos y de nombres propios, la escritura vuelve *presente*, representa lo que la práctica capta como su límite, como excepción o como diferencia, como pasado” [1978: 102]. Jorge Lozano también observa este aspecto de la historia como discurso: “Es necesario distinguir el proceso de investigación del historiador, interminable, del resultado final, que es necesariamente un texto y como tal un todo coherente de significación, clausurado y sometido a las leyes del discurso” [1987: 206].

<sup>138</sup> Una peculiaridad del discurso historiográfico —compartida por la novela histórica— es, como se ha dejado en claro, una referencia a otro discurso. Esto es, se apoya en otros discursos, remite constantemente a otros textos, habla por el otro y del otro. Michel de Certeau observa esta cuestión, implicada en el hacer familiar lo extraño, así: “Se plantea como historiográfico el discurso que “comprende” a su otro —la crónica, el archivo, el movimiento—, es decir el que se organiza como texto *foliado*, en el cual una mitad, continua, se apoya sobre otra, diseminada para poder decir lo que significa la otra sin saberlo. Por las “citas”, por las referencias, por las notas y por todo el aparato de remisiones permanentes a un primer lenguaje (al que Michelet llamaba “la crónica”), el discurso se establece como un *saber del otro*. Se construye de acuerdo a una problemática de proceso, o de *cita*, capaz a la vez de “hacer venir” un lenguaje referencial que actúa como realidad” [1978: 110].

sucedido y la poesía lo que podría suceder. Así, como ya se dijo que sucede con tantas novelas históricas contemporáneas, historia y literatura se ocupan de lo que pudo ocurrir, o más bien de cómo se puede imaginar o darle significado a un pasado. En efecto, Ricoeur introduce la teoría de los tropos de Hayden White para señalar que la historia figura el pasado *como* algo, o lo representa *tal como* lo imagina:

Lo que Hayden White llama función «representativa» de la imaginación histórica roza, una vez, el acto de figurarse que..., por el que la imaginación se hace capaz de visión: el pasado es lo que yo habría visto, aquello de lo que yo habría sido testigo ocular, si hubiera estado allí [1985: 907]<sup>139</sup>.

Por otra parte, vistas la historia y la ficción desde la perspectiva de la recepción, está el efecto que las dos producen en el lector. Recordemos que en el pensamiento de Ricoeur se distinguen la prefiguración, la configuración y la refiguración. Y en el momento de la refiguración, cuando se recibe la obra, aunque la pretensión de verdad que define a la historia no cae en el olvido, al igual que esta cualidad del discurso histórico adquiere tanta importancia su “efecto”, el sentido que produce la lectura. En el logro de ese efecto, a la luz de la exposición de Ricoeur, la diferencia entre los hechos imaginarios y los hechos atribuidos a la realidad no es lo más relevante, pues lo que está en consideración es finalmente *lo* que configura la trama, *lo* que se reconoce en la lectura, *lo* que refigura el lector. Y así es porque ya sean imaginarios o históricos los hechos que forman parte del relato, en cuanto totalidad él refiere algo más. Por esta razón Ricoeur postula la complementariedad de los dos discursos, ya que *eso* que se reconoce en la lectura, que en la teoría de Ricoeur se configura en la narración y se refigura en su lectura, es la experiencia humana del tiempo. *Eso* es, como se dijo, a lo que da inteligibilidad el relato, al estar humano en el mundo: “El

---

<sup>139</sup> Aunque menos importante si se piensa en la novedad y sobre todo en la profundidad del motivo, Ricoeur considera también como muestras de ficcionalización de la historia ciertos rasgos de la escritura: “la «elocución» o la «dicción», según la Retórica, tiene la virtud de «colocar delante de los ojos» y así «hacer ver». [...] Hemos entrado en el campo de la ilusión que, en el sentido preciso del término, confunde el «ver-como» con un «creer-ver»” [1985: 909].

paralelismo entre la pretensión referencial de la historia y la de la ficción se pone de relieve, por tanto, en otro nivel de la investigación. A mi juicio, la pretensión referencial consiste en referirse a algo extralingüístico” [1999: 135].

Como se puede apreciar, el cometido de Ricoeur es en últimas de carácter ontológico. Según lo visto, la historia y la ficción son dos formas de referir la estancia del ser humano en el mundo. Llegados a este punto, me parece, no habría diferencia entre la novela histórica y la historia cuando se trasciende a un nivel en el que la importancia recae en la experiencia del tiempo que potencia el relato<sup>140</sup>. Pero concentrar la atención sólo en este nivel sería, me parece, desbordar el terreno del análisis del discurso, lo cual implicaría desconocer el orden pragmático propio de la comunicación literaria. Un orden, por lo demás, que se puede inscribir, como lo recuerda Joan Oleza Simó [1996:88], en el ámbito de la *mimesis III*. Es ahí donde están suscritos los pactos de lectura que distinguen entre discurso histórico y de ficción, y también los criterios metodológicos y epistemológicos que, como se verá enseguida, el propio Ricoeur subraya para mantener las diferencias entre las dos modalidades discursivas.

---

<sup>140</sup> Por este motivo al iniciar el comentario sobre Ricoeur dije que él formuló su estudio sobre la narración teniendo como marco el propósito de comprender la experiencia humana del tiempo. Para él, lo que se pone en juego en la narrativa es un modo de comprensión de la experiencia temporal. Debido a esta razón su análisis versa primero sobre la narración como estructura y luego caracteriza dos tipos de discurso —el histórico y el de ficción— donde esa estructura está presente. Así, Ricoeur se sitúa en una escala más elevada —la de la comprensión de nuestra historicidad— y después descende en su exposición al plano de la historiografía. Todo esto para decir que Ricoeur no aboga en defensa de la historiografía narrativa. Para él, la comprensión de la historia, ya se exprese en la historiografía como narración o no, procede por la mecánica propia de la narración. Su interés atañe a la narración como una forma de comprensión del tiempo, de la historia: “mi tesis sobre el carácter narrativo último de la historia no se confunde en absoluto con la defensa de la historia narrativa. [...] Mi tesis descansa en la afirmación de un vínculo indirecto de derivación por el que el saber histórico procede de la comprensión narrativa sin perder nada de su ambición científica” [Ricoeur, 1983: 169 y 170]. En una dirección similar, teniendo en cuenta lo expuesto por Ricoeur, Jorge Lozano comenta la relevancia de la narración en la historia. En su criterio, no se trata de realizar una defensa de la narración en el discurso histórico porque ella sea la forma más tradicional de comunicar el conocimiento del pasado. “Se trata, por el contrario, de ver que aquellos mismos que desde la filosofía analítica rechazaron la narración, han reconocido, como Danto, que la simple conexión espacio-temporal de acontecimientos es ya en algún modo una selección y una explicación; [...] que el principio de inteligibilidad de la producción histórica requiere del principio narrativo, o, como ya hemos dicho con Gallie, comprender la historia es el desarrollo y el perfeccionamiento de una capacidad o competencia previa, la de «seguir un relato»” [Lozano, 1987: 157].

Después de lo visto en este apartado, se advierte que los análisis comentados sobre la especificidad del discurso histórico apuntan en dirección a la literatura y, por lo que respecta a esta investigación, acercan la historia y la novela histórica. Esta proximidad se aprecia, en el marco de las ideas de Ricoeur, en que en la historia y la novela histórica la narración funciona como una estructura de asignación de sentido al pasado. Al tenor de la tesis de Ricoeur, la narrativización es una operación previa a la misma escritura. Este aspecto de la cercanía entre la historia y la ficción, desde luego, es más evidente cuando la escritura de la historia utiliza la forma narrativa.

En resumen, la novela histórica y la historia construyen tramas, establecen relaciones y dan sentidos posibles a los acontecimientos del pasado: las dos toman por objeto el pasado, pueden compartir sus fuentes —la propia historiografía, los documentos, etc.— y a partir del mismo material construir sus representaciones, sus hipótesis. Hipótesis que por la característica del objeto de la historia tienen como recurso a la imaginación, son lo que en el caso del historiador éste imagina como posible acerca del pasado. Lo cual, al menos en este aspecto, creo que se acerca a la novela histórica. Por eso hay coincidencia en entender la historia como un tipo de representación, de ficción. Y no tanto porque la historia al igual que la novela representa unos hechos —en este caso con fundamento en algunas fuentes—, sino por el sentido que les puede asignar. La historia se “literaturaliza” cuando, según lo explica Hayden White, se sirve de formas que se han cristalizado en géneros literarios<sup>141</sup>. A la luz de las tesis más nihilistas sobre la “realidad”,

---

<sup>141</sup> Gerard Genette [1991] también se ha ocupado de realizar un análisis cuidadoso en los relatos de ficción y “factual” (de hechos y personajes no inventados) de los distintos aspectos narratológicos: las categorías de orden, velocidad, frecuencia, modo y voz. Según Genette, en cuanto al orden los dos tipos de relatos no se distinguen, ambos usan de analepsis y prolepsis; igual sucede con la velocidad, regida, en su concepto, por la ley de la eficacia y la economía del relato; la frecuencia o reiteración de acciones igualmente está presente en los dos tipos de narración; acerca de la voz, Genette detecta coincidencias pero también diferencias importantes, como en el caso de los géneros autobiográficos; y sobre los niveles narrativos destaca que introducen mayor complejidad en el relato ficcional y, por lo tanto, pueden constituir un indicio de ficcionalidad. Para Genette, la modalización es el aspecto que presenta mayores grados de diferencia, pues los narradores de los relatos factuales encuentran límites —que ponen en juego la verosimilitud y la credibilidad— que no tiene el narrador ficticio. Por todo lo anterior, Genette concluye: “Esos intercambios recíprocos

estas ideas podrían prestarse para afirmar que lo dicho en una novela sobre unos acontecimientos del pasado podría tener validez histórica, pues la historia al igual que la novela puede crear una realidad ilusoria, sostener su representación en un efecto de realidad. O puede romperlo mediante la introducción de comentarios metanarrativos, aunque igual seguiría comunicando una representación crítica de sí misma. Otra forma de ver la relación entre lo histórico y lo ficticio sería aceptar que la historia en algún grado es ficción, aunque no por ello se llegue al extremo de desconocer el estatuto epistemológico de la historia.

No obstante, según se ha anticipado, la novela histórica y la historia no son una misma cosa. Que se mantenga su diferencia no significa, sin embargo, que sean dos instancias opuestas. Cada una a su manera, con las cualidades que comparten y con aquellas que las diferencian, reportan sentidos posibles del pasado. De hecho, las dos se alumbran entre sí. Pero, como veremos a continuación, la historia no disfruta de la libertad, de la irresponsabilidad que posee la novela frente al mundo práctico.

---

nos mueven, pues, a atenuar en gran medida la hipótesis de una diferencia *a priori* de régimen narrativo entre ficción y no ficción. Si nos atenemos a formas puras, exentas de toda contaminación, que seguramente sólo existen en la probeta del estudioso de poética, las diferencias más claras parecen afectar esencialmente a los aspectos modales más estrechamente con la oposición entre el saber relativo, indirecto y parcial del historiador y la omnisciencia clásica de que goza por definición quien inventa lo que cuenta. Si examinamos las prácticas reales, debemos admitir que no existe ni ficción pura ni historia tan rigurosa, que se abstenga de toda «creación de intriga» y de todo procedimiento novelesco, que los dos regímenes no están, pues, tan alejados uno del otro ni, cada cual por su lado, son tan homogéneos como se puede suponer a distancia” [1991: 75]. Es significativo que sea un aspecto relacionado con la función del narrador, la modalización, donde Genette aprecie las mayores diferencias, ya que al narrador de ficción le está permitido “decir” y “mostrar” más que a su homólogo en el relato factual. No obstante, como lo veremos en el siguiente apartado, además de lo anterior el mismo Genette indica que si bien en el análisis textual puede darse el caso de no detectarse diferencias entre el relato de ficción y el factual, en el exterior del texto existen señales que indican cómo debe ser leído éste, o más exactamente en cuál universo situarlo, si en el de lo ficticio o en el de lo histórico.

### **3.4.2. Algunos criterios límites entre la escritura histórica y la ficcional**

Antes de comenzar el estudio de la novela histórica se expuso una breve aproximación a la novela. En ésta, se dijo, se dan algunas características que de modo parcial pueden estar presentes en otros tipos de textos, pero no todas de forma simultánea como en la novela. Asimismo, mediante la teoría de los géneros se precisó que la novela histórica es una derivación de la novela, un subgénero, que aquella toma de ésta sus cualidades esenciales y adquiere su singularidad en la incorporación de la historia —el discurso acerca del pasado, las huellas del pasado— como su tema y su materia principal. Se acaba de apreciar, también, que de estos rasgos sobre todo la narración y la ficcionalización inherente al proceso de configuración del relato sitúan, desde la perspectiva de la producción del discurso, la novela y la historia en un plano donde las fronteras entre ellas se hacen difusas, incluso parecen esfumarse.

En consecuencia, se hace necesario determinar por último una instancia en la cual, aun reconociendo la estrecha cercanía que comparten tanto la historia como la novela histórica, se las mantenga en primer lugar en el ámbito que les fijan sus objetivos primordiales, a saber: la novela histórica dentro de la esfera del discurso que tiene una finalidad estética, y la historia como un tipo de discurso cuya finalidad es científica. Ello, no sobra añadir, sin que reste posibilidades de que tanto la historia como la novela histórica puedan incorporar a su discurso algunas estrategias y formas provenientes de la una y de la otra. Es decir, no podemos olvidar que en uno y otro discurso predomina una función específica del lenguaje, pero en cada caso ésta no excluye necesariamente las otras.

Es momento, entonces, de retomar lo dicho acerca del género literario. Recordemos que el género se ha entendido como un código reconocido y compartido socialmente. Siguiendo a Todorov, entre otros, se definió el género como una institución social: “en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género,

literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” [1987: 36]. Como institución social, el género —sus propiedades, sus convenciones— actúa como mediador en el proceso de comunicación que cada obra en particular desencadena en la sociedad, donde las expectativas existentes alrededor de un producto cultural orientan su producción y su recepción<sup>142</sup>.

¿Y cuáles son las expectativas prefiguradas entorno a la historia y la novela? La historia, se estableció en el capítulo 2, tiene condicionado su discurso a un decir verdadero. Como lo expresa Ricoeur, la historia obedece a un criterio de verdad más propio de la ciencia. El discurso histórico debe responder a principios como los de rigor, constatación y verificación. Aunque en la configuración del discurso histórico opere cierto grado de ficcionalización, aunque los hechos sean contruidos lingüísticamente a partir de las huellas de los acontecimientos, aunque la historia represente los hechos con figuras o formas literarias, esto no significa que el historiador pueda desprenderse deliberadamente de sus fuentes y formular opiniones arbitrarias o atribuir a seres del pasado acciones o conductas que estén por fuera de lo que permite pensar su material. Esto, por lo menos, en el plano normativo: desde estos presupuestos el historiador dirige su discurso a unos destinatarios, quienes leen la historia en ese marco compromisorio. Ese es el presupuesto básico de producción y recepción del discurso histórico. El pacto de lectura que la historia invita al lector a establecer es, pues, un “pacto de veridicción”: “para que resulte tal intercambio eficaz, el enunciante entablará con el enunciatario un contrato de tipo cognitivo, que Greimas ha llamado contrato de veridicción, mediante el cual destinador y destinatario manipulan estados de veridicción” [Lozano, 1987: 205].

---

<sup>142</sup> La comunicación literaria nos permite trascender el análisis del discurso, en el cual se ha visto que son difusas las fronteras entre la novela histórica y la historia. Desde la perspectiva que pone en juego la comunicación, entran en relación otros factores. Recordemos que, de acuerdo con Siegfried Schmidt [1978: 201], la “teoría de la comunicación literaria no se ocupará, pues, de textos aislados, sino de las condiciones, estructuras, funciones y consecuencias de los actos que se concentran en los textos literarios. [...] La breve fórmula «Teoría de la comunicación literaria» debería, pues, ser explicitada del modo siguiente: teoría de los actos de comunicación literaria y de los objetos, estados de cosas, presuposiciones y consecuencias que tienen importancia para esa comunicación”.

Esa es, como también dice Ricoeur, la objetividad que se demanda de la historia, su rigor. A esa objetividad se encuentra sujeto el historiador, quien en todo caso deberá responder ante la comunidad académica por las afirmaciones de su discurso y por el sentido que éste comunique. Ricoeur reitera lo siguiente:

la historia supera la comprensión habitual de la lógica del relato, precisamente, en cuanto historia, es decir, como relato que pretende decir la verdad. Supera esta concepción habitual separándose, no mediante la ficción, sino, me atrevería a decir, mediante la indagación. Vuelvo a considerar la especificidad de la historia en el seno del universo de la «narración». La historia consiste en llevar a cabo una indagación, una *inquiry*, una *Forschung*. Su intencionalidad específica reside en dicha indagación [1999: 179].

En el pensamiento de Ricoeur, la historia y la ficción pertenecen a la matriz narrativa, pero el filósofo deja claro que para él cada forma de discurso obedece a unas finalidades singulares. Ricoeur aclara que no tiene la “intención de negar o de ocultar las diferencias evidentes que existen entre la historia y el conjunto de los relatos de ficción en cuanto a su pretensión de verdad” [1999: 135]. Por lo mismo, teniendo presente la tesis de White, y con lo cual también responde a críticas con orientación similar a la manifestada por F. Jameson, Ricoeur insiste:

por «ficticio» que resulte el texto histórico, su pretensión será siempre proporcionarnos una representación *de* la realidad. Dicho de otro modo, la historia es un artefacto literario y, al mismo tiempo, una representación de la realidad. Consiste en un artefacto literario en la medida en que, al igual que los textos de la literatura, tiende a asumir el estatuto de un sistema autosuficiente de símbolos. Pero consiste también en una representación de la realidad, en la medida en que pretende que el mundo que describe —que es, desde el punto de vista de la realidad, el «mundo de la obra»— equivalga a los acontecimientos efectivos del mundo «real» [1999: 139].

Michel de Certeau también nos recuerda ciertos límites. En su concepto, que se acepte que la historia es el resultado de una operación de selección y organización de material, que se trata de un proceso con implicaciones



ideológicas, no significa una renuncia a «lo real». Más bien, dice, significa un cambio en las relaciones con lo real:

Y si el sentido no puede ser captado bajo la forma de un conocimiento particular que sería extraído de lo real o que le sería añadido, se debe a que todo «hecho histórico» es el resultado de una praxis, signo de un acto y por consiguiente afirmación de un sentido. Es resultado de procedimientos que han permitido articular un modo de comprensión con un discurso de «hechos» [1978: 45].

Michel de Certeau expone esta precisión, al indicar que la disciplina histórica opera como una institución en la cual rigen unos códigos —éticos, epistemológicos, etc.—, y esos códigos condicionan que un discurso sea validado por la comunidad académica como histórico. Según explica este historiador, “un texto «histórico» (es decir, una nueva interpretación, el ejercicio de métodos propios, la elaboración de otras pertinencias, un desplazamiento en la definición y el uso de un documento, un modo de organización característico, etcétera) enuncia una operación que se sitúa dentro de un conjunto de prácticas”. Y, agrega, “¿cuál es la «obra de valor» en historia? La que es reconocida por los pares” [1978: 76].

Esa relación del historiador con el discurso que construye, por otra parte, permite detener la atención en otro criterio para diferenciar entre la novela histórica y la historia. Si, como se ha reiterado, en la configuración del discurso histórico y del novelesco opera en cierta medida la ficción, vistas ambas modalidades desde el punto de vista de la instancia de la enunciación, o más exactamente del sujeto que enuncia el relato, se puede apreciar una diferencia importante. La cuestión aquí es ¿quién relata? Acabamos de ver que en la historia el responsable de lo dicho es el historiador. En el relato histórico el narrador tiene los límites del autor. De cierta forma, autor y narrador son homologados. Pero en el caso de la novela, como lo han indicado, entre otros, Barthes, Eco y Genette, el discurso, la narración, no es atribuible al individuo que firma el texto, al autor empírico, sino al narrador, siempre perteneciente al mundo de ficción creado por

la novela<sup>143</sup>. La cuestión, sin duda, es compleja ya que implica en últimas las discusiones en torno a lo que distingue el discurso literario de otros discursos.

Recordemos que John Searle señaló que “lo literario es continuo con lo no-literario. No solamente falta un límite distintivo, sino que casi no hay límites”. Para tratar de encontrar ese límite, desde la teoría de los actos de habla Searle adoptó el presupuesto de que “«literatura» es el nombre de un conjunto de actitudes que tomamos hacia una porción del discurso, no el nombre de una propiedad interna de aquella porción del discurso” [1975: 38]. Si bien la respuesta de Searle —propuesta en términos de que el autor “finge” realizar actos serios de lenguaje y que el receptor “finge” aceptar como existentes los objetos de los cuales habla el autor— ha sido criticada por teóricos como Genette [1991], Martínez Bonati [1992] y Pozuelo Yvancos [1993], la movilización de la pregunta hacia el campo de la “actitud” tomada frente al discurso indica el lugar donde se han formulado planteamientos interesados en acotar los márgenes entre los discursos de realidad y de ficción.

Así, de acuerdo con nuestro interés, que es describir algunos criterios que permiten mantener ciertos límites entre la historia y la novela histórica, seguimos a Martínez Bonati. Entre otros, este teórico explica que las frases del relato de ficción “no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran”, es decir, el sujeto que comunica el relato de ficción no corresponde a un individuo perteneciente al mundo empírico, lo dicho en la novela “no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario” [1992: 63]<sup>144</sup>. Quien narra la novela, ya sea un personaje o permanezca siempre anónimo tras

---

<sup>143</sup> Según lo explica Genette, ha existido una tendencia a asociar el emisor del relato de ficción con el responsable de la escritura, pero se trata de dos figuras distintas: “se identifica la instancia narrativa con la instancia de «escritura», al narrador con el autor y al destinatario del relato con el lector de la obra. Confusión tal vez legítima en el caso de un relato histórico o de una autobiografía real, pero no cuando se trata de un relato de ficción, en que el propio narrador es un papel ficticio, aunque lo asuma directamente el autor” [1972: 271].

<sup>144</sup> Además de lo apuntado en la nota anterior, recordemos que más atrás se mencionó lo señalado por Genette cuando valora los aspectos narratológicos de los discursos factuales y de ficción. En efecto, Genette hace notar que el narrador de un relato factual no posee la misma libertad que un narrador de ficción.

una presencia omnisciente, hace parte de la ficción. Por esto, Martínez Bonati agrega que la diferencia entre la instancia enunciativa en uno y otro discurso es de carácter “óntico”. De ahí que en la recepción del discurso novelístico la actitud del destinatario se oriente hacia la aceptación de ese hablante imaginario y, por lo tanto, de lo dicho por éste. A su vez, esta postura suma un nuevo componente a la cuestión de la ficción, pues pasa de plantear el tema a partir de la naturaleza o el origen de los hechos —si son reales o inventados— a fijarlo previamente en la noción de ficcionalidad, entendida como el tipo de relación mantenida por el receptor con el discurso<sup>145</sup>:

La regla fundamental de la institución novelística no es el aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, el aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de *otro*, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó «origo» del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticio o meramente imaginaria [Martínez, 1992: 66].

La condición, entonces, es que el receptor del discurso acepte ese hablante imaginario. Este es, en otras palabras, el pacto de lectura que ha de suscribir el lector de ficciones. Como lo recuerda Martínez Bonati, ese pacto consiste en la aceptación de las reglas de juego que operan en la recepción del discurso de ficción, una “voluntaria suspensión de la incredulidad” [1992: 158]. De una forma similar lo plantea Genette [1991: 18] cuando, refiriendo una de las modalidades que según Kant caracterizan el juicio de gusto, nos recuerda que en el acto de juzgar bello un objeto hay una suspensión del interés. En la lectura de la ficción se da una suspensión de este tipo.

---

<sup>145</sup> Igualmente Pozuelo Yvancos observa un replanteamiento del concepto de la ficción desde la perspectiva de Martínez Bonati: “la «ficción» no tiene grados que referir a más o menos «realidad», ni se sujeta a otro orden que el de la convención de un hablar imaginario, en el sentido que Martínez Bonati da a este sintagma. Ello convierte la relación ficción-realidad en literatura en una cuestión no discriminable en el nivel de las sustancias o de las formas semánticas. La ficción literaria será discriminable sólo con referencia a los signos de la representación y su virtual acomodo al horizonte de recepción, que valorará esos signos como ejecutores de mundo” [1993: 24].

Tal hecho establece una diferencia importante en la relación de la novela histórica y la historia: el discurso ficticio abre en el lector una expectativa especial y posibilita un tipo de comunicación diferente al que se da, para el caso, en la recepción de un texto historiográfico. Como se ha reiterado, quien se acerca al discurso de la historia espera que aquello que se le comunique sobre el pasado sea veraz, y aunque acepte que se trata de una aproximación a lo que alguna vez existió confía en que en lo posible ella se atenderá a las fuentes, interpretará mas no inventará. En cambio, el receptor del discurso artístico adopta otra actitud: dispuesto a entrar en contacto con el universo del arte, el lector de literatura suspende momentáneamente la lógica que rige su relación con el mundo ordinario y en el proceso de lectura sigue la legalidad interna que establece cada obra artística. Así, pues, en la poesía rige el criterio de verdad del arte, que en el terreno de la literatura está vinculado a los principios de la ficcionalidad y la verosimilitud. Pozuelo Yvancos lo reafirma cuando sostiene lo siguiente: “La ficcionalidad no podría —no puede— dirimirse en el plano trascendente a su ser representación como imagen de mundo en el entendimiento de sus lectores. [...] Pero para que tal poética ficcional sea operativa es preciso el acuerdo pragmático, el convenio de credulidad” [1993: 40].

De acuerdo con esta apreciación, los elementos tomados del mundo real una vez se insertan en el habla ficticia de la novela se constituyen en parte del universo ficticio: “El mundo ficticio mismo es homogéneamente ficticio, pese al hecho de que existen o han existido muchos individuos y entidades individuales (personas y lugares históricos o bien desconocidos para el público) que pueden ser asociados con la ficción, sea como modelos de los entes ficticios, o como parte ostensible del mundo representado” [Martínez, 1992: 165]. El mismo parecer es expuesto por Genette, para quien el “texto de ficción no *conduce* a ninguna realidad extratextual, todo lo que toma (constantemente) de la realidad [...] se

transforma en elemento de ficción, como Napoleón en *Guerra y Paz* o Ruán en *Madame Bovary*” [1991: 31]<sup>146</sup>.

Lo anterior marca también una diferencia significativa entre la historia y la novela histórica. Lo que entra en esta última ingresa al mundo ficcional que ella encierra y dentro de éste es también ficción. Lo dicho y lo actuado por un personaje en una novela pertenece al mundo de esa novela. En cambio, en la historia el lenguaje se sujeta al mundo exterior al texto, está condicionado por ajustarse a las fuentes. En la historia, el lenguaje también funciona como garante del proceso de indagación: “El lenguaje citado desempeña el encargo de acreditar el discurso: como es referencial, introduce cierto efecto de lo real. [...] la estructura desdoblada del discurso funciona como una máquina que obtiene de la cita una verosimilitud para el relato y una convalidación del saber; produce, pues, la confiabilidad” [Certeau, 1978: 110]. En la historia, por ejemplo, la cita remite a un orden discursivo externo, en el cual se fundamenta lo dicho por el historiador y, por lo tanto, es susceptible de ser corroborado. Desde esta perspectiva, el historiador es responsable de lo que dice, en su rigor y su seriedad descansará la confianza que genere su discurso<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> En efecto, el material proveniente de la realidad “fáctica” se convierte en parte de la ficción porque es en el universo del texto donde adquiere unos valores y unos significados específicos. Así lo explica también Siegfried Schmidt cuando aclara que la constitución de “mundos textuales fictivos, no excluye que una serie de aserciones contenidas en los textos literarios o partes enteras de mundos textuales puedan muy bien ser puestas en relación con el marco de referencia de la realidad de experiencia de los receptores (así, por ejemplo, en las novelas históricas). Tal posibilidad de poner en relación sólo tendrá importancia para la literariedad de un texto literario si desempeña un papel constitutivo para la organización en un mundo textual coherente de datos presentados en el texto. No es la posibilidad de poner en relación, en el sentido de exactitud histórica de las aserciones, lo que es importante, sino, por el contrario, la función de tal posibilidad de poner en relación para la construcción de un mundo textual específicamente literario” [1978: 206].

<sup>147</sup> Para establecer los límites que vengo señalando entre los discursos histórico y ficcional, Milagros Ezquerro introduce la categoría de “semiotopo”, con la cual alude a las diferencias que cada discurso mantiene con sus textos fuente. Bajo este concepto, Ezquerro considera los tipos de relación que los referentes intertextuales sostienen en uno y otro discurso: “la especificidad del texto historiográfico podría definirse como una peculiar relación intertextual que codifican las normas de la ciencia histórica en una determinada época. [...] En un texto literario también se da una relación intertextual, pero de manera muy diferente en la mayoría de los casos. El texto historiográfico debe explicitar sus fuentes, citar todos sus documentos, justificar y fundamentar toda interpretación” [1993: 44-45].

La cuestión de que el material proveniente del exterior se incorpore al mundo ficcional, por supuesto, no es fácil, pues en la novela histórica se conjugan, quizás como en ninguna otra, mundo ficcional y mundo histórico. No obstante, para usar los términos de Ricoeur, me atrevo a decir que lo histórico se convierte en ficticio durante la configuración y en la refiguración, en el momento de la lectura, tiene la posibilidad de ser apreciado también en el contexto de su lugar de origen, gracias a lo cual desde el mundo ficticio puede arrojar otra luz sobre el mundo histórico. Pero, con todo y este movimiento, lo dicho por la novela seguirá inscrito en el plano de la ficción.

Expresado de otro modo, la literatura configura con el lenguaje un mundo posible. Dicho en la terminología de Heidegger, la palabra poética funda un mundo y éste se sostiene en su propia legalidad, en él la palabra —siendo la misma del uso cotidiano— no mantiene una relación de utilidad con la realidad fáctica. Según la metáfora heideggeriana que define la obra de arte como la conjunción de tierra y mundo, en la novela histórica la tierra es el material que la historia y las huellas del pasado proporcionan para que en el ámbito del lenguaje se erija un mundo sobre esa tierra, con ese material. Un mundo que el lector proyectará sobre su conocimiento del pasado y sobre su propia existencia histórica, los cuales mirará desde el horizonte que despliega el mundo de la obra.

Tengamos en cuenta, además, que en el sistema de la comunicación literaria entran en juego mecanismos que ponen de presente el lugar de los productos culturales y literarios y, así, recuerdan el pacto de lectura que rige en cada caso. Desde que una producción literaria se oferta al público, incluso antes de que empiece a ser leída, está sujeta a unas convenciones y a un contexto de circulación social de la información que condicionan que la obra sea recibida por el lector como lo que dice ser, como novela histórica o como historia. Gerard Genette ha llamado la atención de un modo muy preciso sobre esta situación que supedita la recepción de las obras. El teórico francés ha demostrado que alrededor de un texto —ya sea artístico, científico o de otro tipo— se elabora otra serie de textos que, de cierta manera, actúan como su envoltura social. Los «paratextos», como los

denomina de forma genérica Genette —o sea los prólogos, los prefacios, las reseñas, etc.—, son en cada caso un factor diferencial entre la novela y la historia, ellos operan en el orden pragmático orientando la lectura de la obra y hacen que el discurso de ficción o el histórico sean recibidos como tales<sup>148</sup>. Los «paratextos» adscriben cada discurso en el ámbito respectivo, ellos son “une zone non seulement de transition, mais de *transaction*: lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d’un meilleur accueil du texte et d’une lecture plus pertinente” [Genette, 1987: 8]. Es decir, en los casos de la novela histórica y de la historia los paratextos ayudan al lector a situarlas como producciones que pretenden, en primer término, dar respuesta a unas expectativas fijadas previamente por su pertenencia a un espacio específico: a la ciencia de la historia o al arte del lenguaje.

Creo que insistir en las diferencias entre la historia y la novela, para el caso la novela histórica, es importante porque a la luz de algunas posturas como las revisadas en esta investigación podría parecer que ha habido un esfuerzo por homologar historia y literatura. Así, en lo que respecta a la narrativa, Ricoeur es bastante claro al explicar que la narración atañe en primer lugar a un modo de comprensión que permite ordenar y dotar de sentido al pasado. Suscribiendo esta idea, Jorge Lozano concluye que a “la narración, más que como escritura de la historia, se la puede observar como una forma de *inteligibilidad* que afecta tanto a la comprensión del texto histórico como a su recepción” [1987: 173]. Por su parte, Linda Hutcheon también precisa que historia y novela son diferentes, a pesar de todos sus rasgos compartidos: “They are different, though they share social, cultural, and ideological contexts, as well as formal techniques” [1988: 111].

---

<sup>148</sup> Así lo dice Genette: “No todos los «indicios» de la ficción son de índole narratológica, en primer lugar porque no todos son de índole textual: en la mayoría de las ocasiones, y quizás cada vez con mayor frecuencia, un texto de ficción se distingue como tal mediante marcas *paratextuales* que ponen al lector al abrigo de todo error y cuya indicación genérica *novela*, en la cubierta o en la portada, es un ejemplo entre muchos otros” [1991: 72].

### 3. 5. Otros géneros fronterizos de la novela histórica

Cuando en el apartado 3.2. se definió la novela histórica, sobre el final quedó planteada la pregunta acerca de qué la diferencia de otros géneros que de alguna manera también incorporan el pasado o el discurso histórico. Pues bien, esa cuestión obtendrá respuesta ahora. En efecto, así como entre la novela histórica y la historia se da una relación estrecha, existen otros géneros que también mantienen unos vínculos muy próximos con la historia y la novela histórica. Entre estos géneros se encuentran la biografía, la autobiografía, los diarios o las memorias, los cuales son considerados por Spang [1995] como “géneros limítrofes”, no siempre fácil de discernir entre ellos. La conexión entre tales modalidades de escritura y la novela se crea a partir de los elementos que comparten entre sí o que en el caso de la novela histórica ésta toma prestados de aquellas. Esta situación, no sobra decirlo, hace compleja muchas veces la distinción si se atiende sólo a los aspectos internos de los textos, más aún en la literatura contemporánea en la cual la mezcla de géneros es una constante y son exploradas de diversos modos las formas autobiográficas. Y se hace más compleja todavía cuando, como lo explica Pozuelo Yvancos [2006], desde teorías posestructuralistas se pugna por centrar el análisis de estos géneros en lo que atañe sólo al texto.

Con todo, se puede decir que en general los aspectos compartidos por la novela histórica y los géneros biográficos y memorialísticos son la narración y la incorporación de materiales provenientes de la realidad empírica vivida, del pasado. Por su parte, la novela histórica puede adoptar como forma la de cualquiera de aquellos géneros. Por ejemplo, en su libertad puede ordenar su materia adoptando la estructura de uno o varios de esos géneros, disfrazando la narración novelesca con la forma de las memorias, de la biografía o de la autobiografía, como sucede en novelas históricas del estilo de *Yo, Claudio*, *La muerte de Virgilio*, *El mundo alucinante*, *Bomarzo* o *Las memorias de Adriano*.



Ahora bien, así como algunos principios operan para mantener la diferencia entre la novela y la historia, también existen factores teóricos que permiten delimitar los dominios entre la novela histórica y estos géneros limítrofes. Atendiendo, entre otros, comentarios formulados sobre este tema por Todorov [1987], Spang [1995], Bobes Naves [1996] y Pozuelo Yvancos [2006], estos principios, creo, se pueden reunir alrededor de dos instancias: el sujeto de la enunciación y el pacto de lectura que rige en cada caso.

Es oportuno recordar que cuando la biografía, la autobiografía o las memorias recurren al relato para organizar sus contenidos en ellas opera lo ya dicho a propósito de la narración. Es decir, en estos géneros, como en la historia, también recae la imputación de que ficcionalizan para dar coherencia y sentido a su material. Ellos crean un orden fundado en el lenguaje, en la mirada retrospectiva que ordena la experiencia desde un final establecido por el autor.

No obstante, como lo advierte Pozuelo Yvancos a propósito de la autobiografía, sostener aún que estos géneros no se inscriben dentro de la ficción “no podría hacerse si no tuviésemos bien presente, lo que no suele hacerse, el lugar del género como cuadro o marco que rige, no sólo las formas, también previamente a ellas la historización y la socialización de las conductas discursivas” [2006: 67]. O sea, aquí se debe retomar el lugar del género como institución y el contrato de lectura que rige en cada caso. Ya se ha dicho que para la ficción opera un pacto de suspensión voluntaria de la incredulidad. En cambio, el presupuesto teórico y la expectativa que orienta la lectura de los aquí llamados “géneros fronterizos” es el de la veracidad. Se espera que lo dicho por el autobiógrafo, el biógrafo, el diarista o el memorialista sea verdadero; la expectativa del lector es que así se trate de una versión personal o de un recuerdo lo que llegue a sus manos, no recibirá una invención deliberada que se presenta como algo veraz —en estos casos, desde luego, los paratextos también juegan el papel de ubicar los textos en el universo al cual corresponden—.

De otro lado está la instancia enunciativa. En el apartado anterior se explicó que en el relato de ficción —para nuestro caso en la novela histórica— el narrador

es una figura imaginaria. En la autobiografía, en cambio, como se reconoce sobre todo desde los planteos de Ph. Lejeune<sup>149</sup>, existe identidad entre autor, narrador y personaje. Esta identidad, además, como lo explica Spang [1995: 66-71], diferencia a la autobiografía de la biografía en el hecho de que el biógrafo no reconstruye su vida sino la de un tercero, y el memorialista se propone evocar hechos, en los cuales pudo o no participar. En el diario, entre tanto, es característico su carácter fragmentario y sobre todo su registro simultáneo de los hechos; el diario, por lo común, recoge impresiones sin la cohesión y la coherencia que en un relato transmiten la apariencia de unidad natural. Asimismo, Spang recuerda que en la biografía, la autobiografía y el diario es frecuente que prime el aspecto íntimo. Por último, en los géneros limítrofes «lo histórico» se introduce generalmente —con la salvedad de la biografía— en calidad de referencia a situaciones vividas o conocidas directamente por el autor<sup>150</sup>. Caso distinto, se ha insistido, es el de la novela histórica, que en su modelo más tradicional y en el más transgresor incorporan el discurso de la historia.

---

<sup>149</sup> Basando su comentario en Ph. Lejeune y Darío Villanueva, Bobes Naves recuerda que la autobiografía se entiende como un relato retrospectivo escrito en prosa y realizado por una persona que se propone narrar su propia existencia, historiar su personalidad [Cfr. Bobes, 1996: 42].

<sup>150</sup> Jorge Lozano también diferencia los discursos autobiográficos del discurso histórico: “Un diario, unas memorias, un relato autobiográfico, implican por definición una referencia a un sujeto que escribe *su* historia, la historia en la que ha sido testigo, espectador, actor. Es una historia singular referencializada a un sujeto singular que se inscribe en el relato mismo como productor del relato y de la acción que el relato narra. En este tipo de relatos, la narratividad está subordinada a la posición explícita, en el relato mismo, de un sujeto narrador que dice «yo». Esta misma característica excluye a esos relatos de la categoría de textos históricos propiamente dichos” [1987: 206].

4

*Los cortejos del diablo (1970)*



Según cuenta Germán Espinosa, su idea de escribir *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas* (LCD) tiene origen en un motivo doble. Por un lado, en su reencuentro con algunas crónicas históricas de Cartagena y, por otro, en el interrogante formulado por un escritor en la década de 1960, quien señaló que la historia nacional no había sido un asunto explorado por la novela colombiana. Pues bien, según relató el propio Espinosa, cuando encontró el tema y la documentación necesaria se puso en la labor de escribir la novela, tarea que realizó entre octubre de 1967 y septiembre de 1968<sup>151</sup>. LCD, sin embargo, apenas

---

<sup>151</sup> Germán Espinosa explica el origen de la novela en los siguientes términos: “De aquellos seis meses [de 1966 que vivió de nuevo en Cartagena], en los que convertí mi apartamento en foco de tertulias con un puñado muy parvo de intelectuales, lo único relevante fue mi reencuentro con ciertos textos sobre la historia cartagenera leídos al filo de la niñez, pero sobre todo con la biografía de Pedro Claver escrita por el venezolano Mariano Picón Salas. De allí brotó la idea de escribir una novela sobre los tiempos en que la ciudad era sede del Tribunal del Santo Oficio para una extensa zona del Caribe. También, como ya lo he señalado en otras ocasiones, de la entrevista sostenida unos meses antes con Jorge Zalamea, en la cual lanzó sus agravios contra Gonzalo Arango, pero también inquirió por qué el pasado colombiano seguía virgen desde el punto de vista novelístico. Ensayé algunos capítulos, sin fortuna. Pero ya la imagen del Inquisidor General Juan de Mañozga se configuraba, en mi espíritu, con el perfil novelesco que luego habría de imprimirle” [2003: 207].

fue publicada en 1970 en Montevideo y posteriormente en Caracas. La novela fue traducida al italiano en 1973 y al francés en 1996, después de *La tejedora de coronas*. En Colombia, donde de acuerdo con el escritor el manuscrito no suscitó interés<sup>152</sup>, la obra sólo fue impresa en 1977<sup>153</sup>. Hoy, en cambio, se puede afirmar que LCD es tal vez la segunda novela por la cual se identifica a Espinosa como autor.

#### 4.1. La trama

El tema principal de LCD es el declive del inquisidor Juan de Mañozga y de la Inquisición en la Cartagena de Indias del siglo XVII. Ahora bien, en la estructura del relato de LCD se pueden apreciar hasta cuatro subtramas paralelas [Tomachevski, 1928: 184], las cuales discurren en torno de sendas figuras: el inquisidor Juan de Mañozga, el obispo Cristóbal Pérez de Lazarraga, la hechicera Rosaura García y la española Catalina de Alcántara. De estas subtramas las que mayor definición y, por lo tanto, mayor consistencia narrativa poseen son, en su orden, la decadencia del inquisidor y la reafirmación en el poder del obispo Pérez de Lazarraga. De modo episódico, saltando por el tiempo y el espacio, la novela relata sucesos que son protagonizados o tienen alguna relación con Rosaura García o Catalina de Alcántara. Aunque las distintas subtramas comparten el

---

<sup>152</sup> Dice Espinosa que después de finalizar la escritura de la novela “me preocupaba el que *Los cortejos del diablo* permaneciera, inédita, en una gaveta de mi escritorio. [...] Sabía yo que se trataba de una novela de cierto valor y que, contando con suerte, un buen editor podría resolverse a publicarla. Pero me preguntaba cuál podría ser esa persona. Al comienzo, quise darla a leer a algunos intelectuales que podrían aquilatarla. Con excepción de Roberto y Hugo Ruiz Rojas, que la justipreciaron, todos aquellos a quienes la entregué me la devolvieron soltando carcajadas de burla o de escarnio [...]. Por último, ya en 1969, resolví inscribirla en el Premio Esso de Novela [de gran importancia en la época...]. No quedó mi novela ni siquiera entre las finalistas. [...] Comprendí entonces que, en el país, *Los cortejos del diablo* carecía de cualquier posibilidad” [2003: 219].

<sup>153</sup> No obstante, en 1971 la novela fue considerada libro del año en una encuesta realizada por un diario nacional. En una entrevista de enero de 1972 realizada a Espinosa se afirma lo siguiente: “Germán Espinosa, escritor cartagenero, recibió la consagración del público en 1971, al convertirse en el autor nacional más solicitado (incluso que García Márquez) en las librerías, según lo reveló una encuesta elaborada por el diario *El Tiempo*” [Espinosa, 2000: 13].

ámbito de la Cartagena colonial y conectan en algunos puntos por las tensiones ideológicas y de poder recreadas en la novela, parte de los contenidos de cada eje narrativo mantiene cierta independencia. Por este motivo, pese a que en los episodios finales los cuatro personajes coinciden en la misma situación —cuando se concreta la pérdida de poder del inquisidor Mañozga—, la impresión global que produce la novela es que posee una trama episódica, con cierto grado de dispersión.

Siguiendo el orden en que se introducen en el relato, las subtramas se pueden sintetizar de la siguiente manera:

A. La decadencia del inquisidor Juan de Mañozga. La situación comprende el deterioro de su estado físico y mental, los reproches que el inquisidor dirige a su pasado y a su fe, las intrigas de algunos religiosos para menguar el poder del inquisidor, el proceso inquisitorial que Mañozga adelanta contra el judío Lorenzo Spinoza, su sumisión ante la voluntad del obispo Pérez de Lazarraga y, finalmente, su fracaso público como hombre de autoridad y su derrota frente a las brujas.

B. Catalina de Alcántara desconoce el poder eclesial e inquisidor. Esta subtrama combina acontecimientos del pasado de la ciudad y la denuncia de Catalina contra el judío Lorenzo Spinoza. Los hechos episódicos que Catalina protagoniza o secunda traslucen el capricho y la arbitrariedad que hereda como hija bastarda del rey.

C. El reconocimiento de la plaza por parte del obispo Cristóbal Pérez de Lazarraga, quien desembarca en Cartagena para suceder en el cargo a Luis Ronquillo de Córdoba. Esta subtrama abarca el conocimiento progresivo que Pérez de Lazarraga adquiere de la situación crítica de su obispalía, su propósito de restaurar la autoridad irrespetada por sus subalternos, su inquietud por conocer el motivo de la partida encubierta de su antecesor, su indagación nocturna por pasadizos secretos para aclarar a dónde conducen y, por último, su cambio en la forma de ejercer el poder y su intervención para evitar que Mañozga condene a Lorenzo Spinoza.

D. Rosaura García evoca el pasado de la ciudad y muere durante un acto de rebelión. En esta subtrama la bruja Rosaura recuerda la fundación de Cartagena, las aventuras de los conquistadores españoles y la muerte del brujo Luis Andrea por órdenes de la Inquisición, y fallece después de que pronuncia ante el inquisidor un discurso reivindicativo de su tierra y en contra de la Corona Española.

En el nivel textual, el relato de LCD está desplegado en una serie de segmentos separados por espacios en blanco. Para efecto del análisis, y de acuerdo con la edición que sigo<sup>154</sup>, he enumerado un total de 23 (véase el apéndice 1.1).

La trama de LCD articula sus elementos mediante la alternancia, más o menos sistemática, de escenas y resúmenes del presente y el pasado, los cuales se distribuyen sobre la línea de acontecimientos sucesivos conformada por las subtramas de Mañozga y Pérez de Lazarraga (véase el apéndice 1.2). Entre éstas, reitero, predomina la del inquisidor, la cual abre y cierra el relato —en ambas situaciones, Mañozga está en el mirador del caserón de la Inquisición—. Por ello, parte de mi análisis hará énfasis en lo que acontece en torno de la figura del inquisidor, pues él define la temática principal de la novela.

Entre las líneas de acción de Mañozga y Pérez de Lazarraga la narración alterna las intervenciones y los recuerdos de Rosaura García y Catalina de Alcántara. En una proporción considerable, los hechos relacionados con las dos mujeres constituyen una serie de retrospecciones: respecto a Catalina están la historia del alquimista Mardoqueo, su pasado enigmático y la intriga por su vínculo con Ronquillo de Córdova; y en cuanto a Rosaura, están sus recuerdos dispersos sobre los conquistadores españoles y sobre Luis Andrea. Así, el pasado de Catalina y los recuerdos de Rosaura constituyen parte de la historia de la ciudad. En ese sentido, estas figuras se comportan por momentos más como comodines del narrador para referir otros personajes o recrear el ambiente colonial.

---

<sup>154</sup> *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas*. Bogotá: Oveja Negra, 1985.



Descontadas esas retrospectivas, la intervención de Catalina y Rosaura en los momentos decisivos —la impotencia final de Mañozga ante Pérez de Lazarraga y ante el comediante y la bruja en la plaza— es puntual. Incluso, es un poco aparatosa, pues parece forzada la casi simultaneidad del cambio de opinión de Pérez de Lazarraga y su orden para la liberación de Lorenzo Spinoza, la oposición de Catalina contra el obispo, el desenmascaramiento del barbero-actor Cariñena y la entrada circense sobre una carreta de Rosaura para pronunciar su discurso y acto seguido morir. En el caso de Catalina, su conexión con la subtrama principal sólo se establece a través de la denuncia de Lorenzo Spinoza, de modo que otros episodios anejos a la vida de la mujer española aparecen desconectados del declive de Mañozga —por ejemplo, toda la historia de Mardoqueo, o los divertimentos de Catalina a expensas de Ronquillo de Córdova y de Pedro Claver—. Situación similar ocurre con Rosaura García, cuyo contacto con el inquisidor se reduce a su intervención final en la plaza, cuando Mañozga es reducido a la impotencia al ver cómo queda impune la temeridad de la hechicera.

De la presentación de algunos sucesos vinculados con otros personajes pero distanciados en el tiempo en relación con la situación central del relato, proviene la inconexión que a veces acusa la trama y la presencia de episodios que no son del todo convincentes en cuanto a la pertinencia de su contenido —pese a la nota de humor que añaden, parecen prescindibles los hechizos de Rosaura y su hermana, la historia del destierro de la bruja Juana García o la evocación de Pérez de Lazarraga de sus aventuras eróticas en el seminario<sup>155</sup>.

Por otra parte, a mi modo de ver la disposición del material narrativo tiene varios efectos en la lectura. Por un lado, un relativo efecto de *suspense*: éste se aprecia, sobre todo, en el esclarecimiento de la relación enigmática entre

---

<sup>155</sup> En este sentido comparto parte de la crítica de Morales Henao, quien señala la misma debilidad en la novela: “La distribución de las masas de material, sopesando su importancia en relación al tema núcleo, es muy desigual. Es en la figura patética del inquisidor Mañozga donde el libro tiene su fuerza, su abismo. El monólogo del inquisidor es de por sí suficiente en planteamiento narrativo y atmósfera como para justificar el haber prescindido en gran parte de los monólogos del obispo Lazarraga y de la bruja Rosaura” [1998: 13].

Ronquillo de Córdoba y Catalina de Alcántara y en el avance dosificado de la indagación de Pérez de Lazarraga acerca del misterio de los pasadizos secretos.

En este último caso, por ejemplo, el interés de Pérez de Lazarraga por el secreto de los pasadizos se plantea en el segmento de texto número siete, en el ocho el obispo ordena al padre Montero acompañarlo esa noche de excursión por los subterráneos, la excursión empieza a relatarse y a desvelar el enigma en los segmentos trece y catorce, pero en el dieciséis quedan atrapados y sólo en el apartado veintidós los personajes son rescatados. Como se puede apreciar, los sucesivos cortes en el relato y la intercalación de distintos sucesos entre los avances generan simultáneamente un efecto de progresión en el conocimiento de los acontecimientos y otro de expectación por la demora de la resolución de la búsqueda.

Por otro lado, la trama produce un doble efecto temporal. Por una parte, en las subtramas de Mañozga y Pérez de Lazarraga el tiempo se concentra, se hace preciso. Como veremos, en el nivel de la historia este tiempo comprende tres noches y dos días. Pero, por otra parte, en ese marco el relato inserta una dimensión temporal extensa a través de la subjetividad y la memoria de algunos personajes.

La concentración temporal se consigue a través de varios recursos narrativos. Uno de ellos es el relato de acciones simultáneas: “Justamente la tarde en que Catalina de Alcántara fue a visitarla, esto es, la tarde del día en que Lorenzo Spinoza fue prendido por el Santo oficio, Rosaura García festejaba su centésimo sexto cumpleaños” [67]; “Justamente la mañana en que Pedro Claver salió despavorido de casa de Catalina de Alcántara, [...] la hija de Juana García, desde su incómoda posición levitada, pensaba en la necesidad de abrir a los ojos del populacho el mundo asombroso de su presencia” [131]. Otro es la elipsis, recurso con el cual se economiza tiempo: no se ve, por ejemplo, cuando Catalina delata a Spinoza, cuando fray Antolín busca a Pedro Claver para liberar a Lazarraga del derrumbe de los pasadizos o cuando la Inquisición confisca los bienes de Spinoza.

Un recurso narrativo para extender el tiempo, en cambio, es el monólogo de Mañozga, pues con su retorno constante sobre sus recuerdos y sobre el asedio a Luis Andrea el soliloquio del inquisidor hace que el tiempo histórico se dilate subjetivamente. El efecto de amplitud se incrementa, además, con la suma de la temporalidad intrínseca a los acontecimientos históricos implicados en los recuerdos de otros personajes. Por ejemplo, la referencia a la expulsión de los judíos de España a finales del siglo XV y el relato de Rosaura García acerca de la vida y las aventuras de Pedro de Heredia y de la fundación de la ciudad, hechos que se remontan al primer tercio del siglo XVI. Así, pues, intercalando los tiempos del pasado histórico recuperado con los recuerdos y de las subtramas principales, LCD produce en el lector el efecto de que su historia comprende una considerable extensión temporal.

#### **4.2. La trama y el tiempo histórico**

La historia de la novela la conforma un conjunto de acciones cuya duración relativa no se precisa en el texto, aunque se puede estimar que abarca hechos localizados en un lapso aproximado de 120 años: entre la fuga de Pedro de Heredia —fundador de Cartagena— en 1527 de España y los últimos días de Mañozga, transcurridos —en la ficción— en 1640. Sin embargo, cabe precisar, de ese lapso la novela sólo incluye en la trama algunos fragmentos temporales y los tres últimos días de Mañozga, que se desarrollan así:

-Primera noche: Mañozga está despierto, atormentado por las brujas. En su insomnio recuerda el inicio de su decadencia.

-Primer día: a primeras horas Mañozga atiende la denuncia de la beata y se anuncia que Catalina está allí para delatar a Lorenzo Spinoza. Más tarde, los frailes se quejan ante Pérez de Lazarraga por el trato recibido de Mañozga durante la denuncia de la beata y el obispo le ordena a Montero acompañarlo en la excursión por los pasadizos. En la tarde Lorenzo Spinoza es detenido y Mañozga

y Fernández de Amaya lo interrogan y azotan. Esa misma tarde, Catalina visita a Rosaura García, quien a través de los lebrillos recuerda parte del pasado de la ciudad y le da noticias sobre España.

-Segunda noche: Pérez de Lazarraga atiende a Pedro Claver, que le solicita interceder ante el inquisidor a favor de Lorenzo Spinoza. Más tarde Pérez de Lazarraga y Montero realizan la excursión por los subterráneos. Entretanto, Mañozga es vejado por los médicos, continúa insomne y delirante, antes del amanecer vuelve a interrogar a Spinoza y éste intenta fugarse. Spinoza es recapturado y Mañozga acepta procesar al barbero Cariñena.

-Segundo día: en la mañana Pedro Claver se entrevista con Catalina solicitando clemencia para Lorenzo Spinoza. Por su parte, Rosaura García recuerda otros momentos del pasado, decide reunir a sus parientes y marcha hacia la plaza. Un poco más tarde Pérez de Lazarraga es rescatado del derrumbe del subterráneo por Pedro Claver y luego van juntos a la sede de la Inquisición a ordenar la liberación de Spinoza. Contra las razones de Catalina, Pérez de Lazarraga ratifica la libertad de Spinoza y Mañozga lo libera. De inmediato, el barbero Cariñena es detenido por la Inquisición e interrogado por Mañozga. En la tarde, en la plaza, Cariñena descubre que es actor, entonces Mañozga lo pone en libertad y Rosaura García arriba, pronuncia un discurso ante el inquisidor y muere.

-Tercera noche: Mañozga revisa otra vez su pasado al servicio de la Iglesia y de la Corona y es llevado por los aires a manos de las brujas.

Aunque el año de 1640 no se menciona en la narración, por varios motivos esta fecha se puede indicar como el año histórico en que se sitúan los acontecimientos del presente del relato. Primero, porque aproximadamente en ese año el Pérez de Lazarraga histórico comenzaba el cumplimiento de sus funciones en la Diócesis de Cartagena. En efecto, este obispo sucedió a Ronquillo de Córdoba, quien estuvo en el cargo hasta 1639. En segundo lugar, esta fecha coincide con el tiempo de permanencia en la ciudad que se atribuye a Catalina de Alcántara en la narración: “Catalina había llegado a la villa siete años atrás,

cuando se celebraba el centenario de la Fundación” [26]. La fundación de Cartagena, como ha sido aceptado, se registró en 1533. Y por último, porque la muerte de Rubens y la ruptura de la dirigencia catalana con el valido del rey Felipe IV —sucesos de los cuales se da noticia en LCD— acontecieron en 1640.

De otro lado, las retrospectivas efectuadas, sobre todo, por Rosaura García y Mañozga contienen acontecimientos localizados en diversos momentos anteriores a 1640. He tomado como punto de referencia temporal de la historia la fuga de Heredia de España, pero igual LCD relata la decisión de los Reyes Católicos de expulsar a los judíos de España y otros sucesos posteriores, como las excursiones del mismo Heredia por las selvas del interior del Caribe y el Darién y su muerte en 1555, o las incursiones de Alonso Luis de Lugo por el litoral caribe y el interior de la Nueva Granada —territorios de la Colombia actual—, y la llegada de Mañozga a Cartagena y la fundación del Tribunal de la Inquisición en 1610. Con estos hechos que se remontan a la Conquista y la Colonia la novela extiende su universo hacia distintas fechas históricas y adquiere cierta fisonomía de novela total: en sus distintas referencias y comentarios ella cubre prácticamente desde la llegada de los españoles al Nuevo Mundo hasta la contemporaneidad —si se tienen en cuenta ciertos anacronismos introducidos por el narrador.

De la época, además, la novela introduce algunas circunstancias que contribuyen a definir su atmósfera y contextualizan las acciones que hacen progresar el relato. Entre tales circunstancias se cuentan el tráfico y el comercio de esclavos, la resistencia de éstos para conseguir la libertad y el contraste religioso y cultural entre los negros y la tradición encarnada en las instituciones coloniales. De modo más general, el orden colonial es enmarcado en el cuadro de las tensiones de la Corona con Portugal, Francia y Cataluña.

### 4.3. La noche y la oscuridad como dimensiones del tiempo

Aunque algunos acontecimientos de la novela acaecen de día, en LCD es más marcado el peso de la oscuridad y de la noche. Como se describió más atrás, las subtramas principales transcurren en tres noches y dos días, lo que demuestra la prevalencia del ámbito nocturno.

Ahora bien, en la novela la experiencia de la noche la viven distintos personajes y por eso se refleja con diversos sentidos. En primer lugar, está la noche vinculada a Mañozga. La mayoría de sus apariciones son nocturnas, pues él es víctima del insomnio:

Dos,  
tres,  
cuatro de la madrugada  
Tumbado en el camastro, Mañozga oía sus propios estertores sibilantes [13].

Cinco,  
cinco y media de la madrugada.  
Crujieron los goznes y asomó un prebendado para anunciar la presencia de la denunciante. Mañozga pensó que iba a reventar [21].

Por su insomnio, Mañozga vive una experiencia subjetiva de la noche. Para el inquisidor la noche es un tiempo prolongado, de recogimiento en sí mismo y de delirio. A través de Mañozga la noche abre y cierra el relato: “hace tres noches que vienen puntuales a carcajearse, recorridas por esos cocuyos, tan pronto los velones se encienden y aun cuando se han apagado” [15]; “Ya sé que nunca podré librarme de su helada carcajada en las noches de maleficio. Sé que jamás dejaré de escuchar su sofión cuando los velones se encienden y aun cuando se han apagado” [163].

La noche cobra su mayor relieve por medio de la conciencia de Mañozga; en los contornos oscuros y dilatados del insomnio el personaje revive el pasado, sus incriminaciones y sus remordimientos. Es en esta conexión entre subjetividad y noche donde las brujas adquieren presencia y fuerza, pues durante el delirio

nocturno es cuando Mañozga ve y escucha las brujas que lo atormentan: “Quiero estar aquí noches y noches, viéndolas desplegar sobre la ciudad” [15]; “La figura larga y sombría de Fernández de Amaya daba, en la oscuridad, una impresión desmirriada frente a la monumental del Inquisidor. Mañozga alzó todavía el puño al vacío, tras la trayectoria de alguna bruja” [96]. La experiencia de la noche de Mañozga tiene raíz psicológica: al oscurecer “oía aletear las parejas de brujas cuyos balidos de chivatos confirmaban, a la mente senil del Inquisidor, sus calenturientas presunciones” [11].

Sin embargo, a pesar de que el predominio de la noche surge de la conciencia del inquisidor —su insomnio se transforma en un extenso monólogo fragmentado—, esa atmósfera se amplía hacia el contexto de la ciudad colonial. En efecto, para los esclavos la noche es liberadora. Para ellos la noche representa un tiempo de alteración del orden colonial: los negros se liberan durante sus celebraciones nocturnas y para reprimirlos la Inquisición los acusa y persigue por brujería: “Y oigo todavía tus tamtames, carne de gehena, perforando la noche con su rudo golpeteo [...] como un llamado a la fuga de los cimarrones, que olvidaban el lavado de agua y sal que los había cristianado y volaban a reunirse contigo en las faldas de la colina [...] enamorados de la libertad, del *Non Serviam* luciferino” [60]; “Y cádate que tú y tu séquito, Luis Andrea, renegabais de Dios en nuestras narices, blasfemabais, adorabais a esa hipóstasis del diablo cristiano que es vuestro Dios Buziraco” [93]. A mi modo de ver, la referencia frecuente a los rituales de los negros condenados por la Inquisición y su escenificación como ceremonias dionisiacas, describen la noche para los esclavos y nativos como una instancia de ruptura con respecto al régimen colonial: “cuando todos en la villa creían que la adoración de Buziraco había desaparecido para siempre [...] entonces, una noche, el retumbo de los tamtames volvió a alzarse como un cerco alrededor de la ciudad” [62].

Precisamente la pérdida de control, la desestabilización del orden, desafía la autoridad y estimula la respuesta de la Inquisición. En el pasado, Mañozga inicia una persecución contra los negros acusados de brujería y sentencia a su líder a la

hoguera. Por esta razón, aprecio, a la sombra de la Inquisición —como lo subraya el historiador Germán Arciniegas— la dimensión temporal de la Colonia americana halla correspondencia con la Edad Media europea. A mi juicio, la oscuridad tan visible en esta novela parece una prolongación del oscurantismo medieval realizado a través de la Contrarreforma arraigada en España y extendida con el dominio imperial en la ciudad colonial<sup>156</sup>. En efecto, la ficción construye la imagen de una época oscura, tiempo del dogma, de la superstición y del fanatismo religioso: “Ese hombre es la encarnación del mismo demonio”, “No sólo afirma haber él mismo sido César y Pilatos, sino que pretende haber volado en escobas, sacado agua de las piedras, arrojado llamas por el hocico en forma de dragón y ordenado, como Nerón, el incendio de Roma” [22], declara ante la Inquisición la beata que denuncia al barbero.

Aunque con otro sentido, los hechos que acontecen alrededor de Pérez de Lazarraga también contribuyen al predominio de la oscuridad y la noche en el relato. Para este personaje lo oscuro supone lo oculto. La indagación del obispo y el descubrimiento de una calavera y de restos de fetos humanos —cuya narración comprende cuatro bloques del texto—, transcurren a lo largo de una noche. En este caso, la noche y la oscuridad de los pasadizos ayudan a crear un ambiente de misterio y de ocultamiento: “Fue entonces cuando se apagó la mariposa. Fue entonces y, por unos segundos, creyeron haber sido engullidos por la enorme y tenebrosa boca de Satanás” [98]. Aquí el misterio consiste en cierta atmósfera de incertidumbre que el pasadizo y la oscuridad añaden a una búsqueda cuya resolución es incierta, pues el obispo desconoce a dónde conducen los subterráneos y qué pueden ocultar. El ocultamiento, entonces, es relacionado con el apartado oscuro, con la cara secreta y vergonzante de la institución eclesial: los pasadizos, como una representación de la faceta oculta de la conciencia de la Iglesia, esconden las pruebas de la doble moral de la institución: “Un cementerio

---

<sup>156</sup> Así lo expresa Germán Arciniegas: “La Colonia tuvo en América su Edad Media; duró un siglo, el XVII. [...] una ancha zona silenciosa y oscura, cruzada por corrientes subterráneas, donde el mundo que nace se arropa en la penumbra, exactamente lo mismo que la Edad Media europea” [1945: 330].



de hijos y fetos de monjas” [97]. Hay que agregar que al final, un poco abruptamente, después del esfuerzo que le cuesta develar lo que encubren los subterráneos, Lazarraga resuelve dejar todo como estaba: en la oscuridad, evita que su descubrimiento salga a la luz para prevenir un escándalo.

#### **4.4. El declive del inquisidor Mañozga**

La cuestión nuclear de LCD es la degradación, la crisis y el cambio de estado del inquisidor Juan de Mañozga. Esta unidad temática se puede leer como la conjunción de elementos de los motivos del declive y del destronamiento del rey en el carnaval.

Dice Bajtin [1979: 175] que la coronación-destronamiento expresa “la *alegre relatividad* de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica”. Con Mañozga, quien encarna en la ficción la autoridad inquisitorial en decadencia, se representa la relatividad del poder, la crisis y el anuncio del cambio en un orden ideológico. El relato de las aspiraciones de Mañozga, de su pasado arrogante y el énfasis en su crisis y su declive es el relato de la obtención y la pérdida de un trono. Al final, Mañozga es un viejo rey destronado, caído en desgracia. La vida de la figura central de la novela describe un proceso de descenso, desde la altura de su posición de poder hasta la impotencia, tanto en su calidad de figura pública como en su condición física.

La novela desarrolla este tema a través de la mirada desengañada y amarga de Mañozga, de los recuerdos de sus días de estudiante, de sus ambiciones, sus planes, sus sueños, sus frustraciones y su fracaso. La llegada del inquisidor a Cartagena cuando acababa de recibir el nombramiento del rey en el cargo y sus primeros años en la plaza, aderezados con petulancia y pomposidad, representan la cima de su vida y del poderío de la Inquisición en la ciudad. Pero luego ese estado cambia: “¿Por qué me vine a venir, soñando con falsos boatos y virreinales embaucos, del lugar donde me correspondía estar y medrar, las Cortes, coño, las

Cortes...?” [14]. Como el propio personaje lo reconoce, el punto de inflexión de su trayectoria lo constituye el momento en que decide perseguir la brujería y cuando condena a la hoguera a Luis Andrea. A partir de entonces comienza propiamente el ocaso de Mañozga y del Santo Oficio.

El declive adquiere forma con la pérdida progresiva de las facultades del inquisidor y la disminución del miedo que despertaba la institución entre el pueblo. Mañozga pregunta: “En qué exacto momento, Fernández de Amaya, comienza nuestra decadencia? Qué fortuna si pudiéramos saberlo” [107]. Pero, en otro lugar, él mismo se responde: “mi ruina empezó recién venido a la ciudad, cuando aquel frailuco bujarrón me persuadió de poner en la hoguera al jeque maldito, a Luis Andrea, príncipe de los cimarrones y oficiante del cabrón negro” [18]. Y la degradación de Mañozga se pone en evidencia de distintas maneras, es ahí cuando encuentran sentido elementos del relato como la lucha religiosa y la depauperación del personaje: él no puede derrotar la brujería; los brujos se multiplican y se convierten en su tormento; la gente se hace voces de que el inquisidor y la Inquisición temen a los brujos; los frailes y el alcaide olvidan el respeto debido a Mañozga; Mañozga pierde autoridad y poder, envejece rápidamente, enferma y se desfigura: “La multitud prorrumpió en una exclamación de asombro al ver cómo, a la vuelta de veinticuatro horas, el anciano juez eclesiástico, del cadáver ambulante que era ayer, había pasado a convertirse en la encarnadura ambulante de un ánima del purgatorio” [152]. El progresivo y desagradable deterioro del cuerpo de Mañozga deviene, pues, reflejo del envejecimiento y la pérdida de poder de la Inquisición, y de forma más general de la agonía del espíritu de la Contrarreforma y del Imperio español: “Jamás vio nadie escombros humanos tan grandiosos, tan obcecados en conservar su imagen piramidal de monumento clásico, su mosaica envergadura de antiguo tirano” [152].

La presencia en LCD del motivo carnavalesco del destronamiento del rey se relaciona con el aspecto grotesco que adquiere el inquisidor cuando pierde el poder. En efecto, la narración resalta la escasa dignidad, la deformación física, el

delirio y la suciedad del personaje. Poco a poco, por medio de su cuerpo, su atuendo y su conducta, la novela construye una imagen grotesca del inquisidor: “Desnudo, Mañozga era todo él una ampollada adiposis tembleque. Su virilidad diminuta y encogida, como una oruga de tabaco, contrastaba con su corpachón decrepito” [102].

El declive de Mañozga se presenta a través de la enfermedad, de su deterioro físico y mental: “Es la vejez, Mañozga, es la vejez el infierno” [162]. Para el inquisidor la noche significa la acentuación de su crisis corporal y espiritual: “Ahora tendré que resignarme a verlos [a los brujos] surcar el firmamento, noche tras noche, sabiéndome inmune a sus sortilegios, pero con el son de la jácara adherido, sin querer despegarse de mis orejas” [13]. El declive de Mañozga se concreta en la correlación que existe entre el estado de su cuerpo y el de su cabeza. Su derrumbe físico es correlato de su deterioro mental y moral, que se agrava en la noche. Los recuerdos y los remordimientos carcomen la paz espiritual del inquisidor, así como las úlceras corroen su piel. La referencia continua al estado físico de Mañozga hace que su cuerpo se constituya en el signo principal de su degradación: “Y, ahora, no hay en el campo sino pedruscos y en mi espíritu no hay sino cascajos... Y mis padecimientos glandulares; mi prostatismo; mi respiración de asmático; mis grandes tribulaciones corporales, ¿no son la comidilla del pueblo, el regodeo de la villa...?” [12].

A propósito del declive de Mañozga, cabe agregar que el personaje tiene la sensación de sentir que ha descendido al infierno. Y por tal entiende dos cosas. Una, su estado: “No cabía duda, la ambición es asesina y yo me había labrado mi propio infierno al venirme a este refugio de desesperados a donde nadie me llamó” [20]. Y la otra, el hallarse en el ámbito tropical, el que asimila como el lugar donde purga una condena, como un espacio maldito y de opresión: “¿Por qué me vine a venir a una tierra —tierra de Belcebú— que nos hiela de calor, que nos sofoca de frío; a una tierra —tierra de Lucifer— esterilizada por el semen de Buziraco” [12]. Al final, el declive de Mañozga y su sensación de purgar una pena en el infierno culminan con un acto de reconciliación, una forma de renacimiento,

cuando el inquisidor reconoce que tiene merecida su situación y es ganado por las brujas.

En consonancia con el aspecto grotesco de la degradación del inquisidor, los rasgos de carnavalización relacionados con el tópico del destronamiento del rey determinan que el final de Mañozga se represente con un matiz tragicómico. En efecto, las últimas escenas presentan a Mañozga impotente en la Plaza Mayor, burlado por el barbero-actor al que debe liberar y vencido porque Rosaura queda impune tras morir luego de lanzar su diatriba. Mientras eso sucede, “el juez eclesiástico comprendió que era aquel el funeral carnavalesco de su vida pública, de sus años de cruel magisterio, y soltó una vibrante carcajada” [154].

Por otra parte, alrededor del declive de Mañozga se configura una expresión del tiempo que, según se dijo más atrás, consiste en la dilatación de la temporalidad histórica evocada por la conciencia del inquisidor, temporalidad que, a su vez, se refleja como la prolongación de la agonía del personaje. Ya que la subtrama principal de la novela se concentra en la recta final de la vida del inquisidor, ello permite, además, que la existencia de Mañozga sea resumida, que sean presentados los momentos que encausan su ocaso y que su lamento se extienda por todo el relato:

¿Cuándo, Dios mío, se me ocurrió dejar a España a bordo de aquel galeón [...] persuadido de merecer ante sus muy católicas majestades si me sacrificaba por la fe? [...] ¡Y pensar que, al comienzo, todo fue tan fácil! Enchiquerar negras y zambas, de aquellas que vaticinaban el futuro con suertes de habas y maíz [...]. Pero es la vejez el infierno, ¡y es de verse cómo zumban ahora, las muy ladinas, aprovechadas de mis impedimentos...! [14].

#### **4.5. Cartagena y el mundo colonial**

LCD ofrece una reconstrucción de la Cartagena del siglo XVII creando, a partir del material histórico, una representación de las fuerzas sociales y culturales del orden colonial. En LCD convergen instituciones, poderes y tradiciones

localizables todas en la Colonia. Dentro de éstas, desde luego, ocupa un lugar destacado la Corona española, núcleo del poder político y administrativo, distante del territorio colonizado y prácticamente ajena a su realidad, pero cuyas decisiones son determinantes en cualquier dominio del Imperio: “Todo español bien nacido —dijo [Mañozga]— es alguacil del rey” [64].

En esta reconstrucción son un signo importante las luchas por el predominio de una u otra religión, por establecer quién ostenta el poder en el seno de la Iglesia y por decidir si el poder religioso debía obedecer ciegamente el capricho de las figuras vinculadas a la Corona. Así, por ejemplo, dice el carcelero de la Inquisición Fernández de Amaya: “¿A quién le importan los brujos? ¡Son todos esos cochinos feligreses con alma de herejes los que nos tienen desacreditados ante el poder civil!” [23]<sup>157</sup>. Otro caso de conflicto lo constituyen la Iglesia y el Santo Oficio que, en tanto que centros de poder y de autoridad, así como sucedió en la realidad en la novela también protagonizan intrigas y querellas entre sus miembros: “Dicen que el Santo Oficio les ha cogido miedo a los brujos. [...] Fernández de Amaya había agachado la cabeza y escuchaba lleno de ira el cuchicheo de satisfacción que las palabras de la denunciante habían suscitado entre las sotanas presentes” [23]; “Quizá Su Ilustrísima —intervino otro sacerdote [dirigiéndose al obispo]— sea el único capaz de ponerles coto a los desafueros

---

<sup>157</sup> En una investigación sobre la Inquisición en Cartagena y el contexto colonial también se refiere con precisión la situación histórica de conflicto recreada por la ficción de Espinosa: “En las numerosas cartas que los funcionarios españoles [del Tribunal] enviaban al Consejo de la Suprema y General Inquisición de Madrid, se quejaban constantemente de la falta de personas cultas para nombrar en tales cargos [de apoyo al Santo Oficio]. A decir verdad no era que no existiera en América un número suficiente de personas aptas para colaborar con la Inquisición, lo que sucedía era que los funcionarios que llegaban de España desconfiaban de los criollos y de los españoles residentes desde hacía mucho tiempo en América, motivo por el cual no los nombraban, pero sí aceptaban la colaboración del pueblo, el cual le era más afecto. La élite cultural, que no se prestó para colaborar con el Santo Oficio, era un grupo compuesto por personas que comprendían que su autoridad sobre el pueblo sólo podía ser conservada si se proyectaban como grupo compacto y por lo tanto no podían acusarse entre ellos mismos. [...] La homogeneidad de la élite se expresaba ideológicamente en la reivindicación de ciertos elementos comunes como la raza, la cultura, el origen europeo y los intereses económicos. Sus miembros eran conscientes de que sólo conservando su identidad de grupo podían conservar su poder: así vivieran entre ellos en un eterno estado de competencia, se presentaban frente al resto de la sociedad como un cuerpo solidario que tenía prestigio e imponía su autoridad” [Splendiani, 1997, vol. 1: 126].

que el Inquisidor Mañozga se permite con el clero” [47]<sup>158</sup>. Otra muestra de enfrentamiento la protagonizan Pérez de Lazarraga y Catalina, pues valiéndose de ser hija bastarda del rey ella pretende imponer su voluntad al obispo, al igual que hacía con su antecesor.

Pero sin duda, en la reconstrucción del mundo colonial el lugar central lo ocupa el conflicto entre tradiciones religiosas: de un lado, la persecución inquisitorial contra los credos diferentes del católico y, de otro, la clara oposición al Santo Oficio manifiesta en la afirmación de esas formas de religiosidad. En LCD el orden colonial cartagenero se recrea como una serie de encuentros y desencuentros entre razas, creencias e intereses. Negros, mestizos, blancos, españoles, cristianos, brujos, judíos, protestantes, esclavistas, esclavos, colonizadores y colonizados confluyen en el relato y crean un clima de diversidad y tensión. La Inquisición, claro está, aglutina en la novela el poder colonial y persigue todo aquello que es distinto o contrario al credo católico y al régimen político y económico establecido por la Corona.

En la reconstrucción de la ciudad colonial también encuentran lugar algunos signos de la cultura popular de la época. Este factor tiene relación directa, por supuesto, con el imaginario de la magia y la brujería que sirve de base a la novela. Pero igualmente mantiene vínculos con las formas de comunicación, con el uso del lenguaje y con las diferencias de clases sociales.

Acorde con las condiciones sociales y culturales del siglo XVII, cuando la comunicación era básicamente oral, en LCD la habladuría es otro ingrediente que aporta a la representación de la ciudad colonial. Por eso es significativa la referencia al uso que la Inquisición hizo de la delación como medio para implicar

---

<sup>158</sup> En las cartas y los documentos de la Inquisición es evidente el enfrentamiento constante de inquisidores entre sí y con jerarcas de la Iglesia, enfrentamiento muchas veces originado por celos, protagonismo o abuso de poder. Este clima de conflicto, recreado felizmente en la novela, Splendiani lo sintetiza así: “Los miembros del Santo Oficio y el alto clero diocesano, que conformaban la élite religiosa, vivían en constante rivalidad y se enfrentaban de palabra y de acción para ocupar un puesto mejor en un desfile religioso o para imponer su primacía en asuntos eclesiásticos pero, cuando se trataba de mostrar en público su autoridad, el obispo y el inquisidor aparecían como un solo hombre” [1997, vol. 1: 126].

al pueblo en la defensa de la fe y de la conversión entre la gente de la denuncia en instrumento de venganza<sup>159</sup>. En cierta medida, entre los *leitmotives* que articulan el relato se cuentan la chismografía y las pugnas desencadenadas por los rumores<sup>160</sup>. Por ejemplo, todo el pasado de Catalina de Alcántara es una mezcla de murmuraciones. Alrededor de este personaje abundan expresiones como “los menos discretos aseguraban” [25], “se rumoreó”, “La ciudad empezó a hacerse lenguas” [26], “los vecinos aseguraron” [27], “los chismes urdidos a costillas de la viuda” [28].

La decadencia de la Inquisición también es materia de comentarios: “Las denuncias entabladas más tarde [contra el alquimista] tampoco hallaron eco en los oídos adustos del Santo Oficio, y desde entonces comenzó a rumorearse que los inquisidores habían cogido miedo a los brujos” [32]. La habladuría igualmente circula por los estamentos de poder: “¿De dónde has sacado que fray Luis Ronquillo protegiera a los brujos?”, le pregunta el obispo a su diácono, y éste responde que “Son cosas que llegaron a ser *vox populi*. ¿De qué otro modo se hubiera explicado la tolerancia que hubo hacia esa bruja, la viuda de Alcántara...?” [45-46]. El miedo a los brujos atribuido a Mañozga y las suspicacias sobre el antecesor de Pérez de Lazarraga llegan a oídos de éste: “Sois

---

<sup>159</sup> Al respecto, Splendiani consigna lo siguiente: “Envidias y rivalidades de todo tipo dividieron a los grupos marginados coloniales y la Inquisición les brindó la oportunidad y los medios de desahogar sus frustraciones: era muy fácil deshacerse del vecino arrogante, del colega de oficio o del rival en amor, eliminándolo del panorama por un tiempo, a través de un proceso inquisitorial; así el acusador no solamente se libraba de aquella persona que le resultaba incómoda, sino que además cumplía con la obligación del cristiano, al colaborar con la Inquisición. [...] Así vemos al pueblo marginado colonial asumir con ahínco la tarea de inquirir y las ciudades poblarse de espías, las noches animarse de fantasmas que detrás de puertas y ventanas escrutan a sus vecinos para encontrar al pecador y denunciarlo. Y fueron esos grupos marginados los que le dieron a la Inquisición el 98% de la población de reos juzgados por el Tribunal de Cartagena de Indias” [1997, vol. 1: 126- 127].

<sup>160</sup> Gabriel Ferrer también ha destacado esta cualidad del discurso en LCD: “La novela se caracteriza por pantallas narrativas a través de las cuales se filtran formaciones discursivas como la confesión y la autohumillación, el chisme, la plegaria, los conjuros y un discurso irónico satírico” [1998: 121]. En el mismo sentido se pronuncia Moreno Blanco: “otra voz narradora nos da el chisme como si ella «estuviera ahí», y el chisme, rumor de la muchedumbre que se mueve y protagoniza la intriga, es representador de una experiencia social no jerárquica sino más bien horizontalizadora” [2004: 65].

vosotros mismos los que me enredáis en chismes —se lamentó el Obispo [...]—. Desde que estoy aquí no he oído sino enredos y murmuraciones” [50].

Otra expresión de la cultura popular de la época presente en LCD es la novelería que despertaban los pregoneros y charlatanes. Entre los fragmentos dedicados a personajes o circunstancias extravagantes, un caso especial es el del alquimista Mardoqueo Crisoberilo. Se trata de un hecho pletórico de novelería popular y, en general, de talante cómico: a Dios se le pone materia y Mardoqueo se empeña en la tarea de cortar la uña del dedo gordo del pie divino. Es un acontecimiento que, por su temática, su ironía, el lenguaje con el cual se narra y su desenlace con el alquimista muerto por un uñero, sabe sacar partido de la situación cultural y religiosa de la época<sup>161</sup>.

En cuanto a la reconstrucción del espacio físico, mediante la descripción o el desarrollo de algunos hechos en escenarios con un referente real la ficción recrea algunos trazos de la ciudad histórica. Las calles intrincadas de la Cartagena antigua, los conventos, la Plaza Mayor, el caserón que sirvió como Palacio de la Inquisición o el puerto donde descargaban los barcos negreros son algunos de los lugares descritos o donde transcurren algunas acciones significativas que logran representar el espacio y la vida colonial. Por ejemplo, “desde el mirador del Santo Oficio” Mañozga ve aletear las brujas “sobre el convento de San Diego, el de Santa Teresa, el de Santa Clara, el de la Merced, sobre los legados de doña

---

<sup>161</sup> Dada la considerable extensión del episodio, cito aquí algunos pasajes: “Como lo interrogaran sobre la utilidad de su experimento, que en cambio podría acarrear quién sabe qué desdichas al género humano, Mardoqueo Crisoberilo aclaró que, por el contrario, una uña de Dios sería el único amuleto propiamente universal en poder del hombre [...]. Por lo demás —expuso cuando alguien preguntó si aquello no desataría las iras del Altísimo—, a nadie molesta que le corten una uña del pie y, al contrario, es favor que se le hace [...]. Mardoqueo Crisoberilo, plantado en medio del arenal [...] había asumido una actitud mística [...] se dio vuelta de repente y, acallando el rumor del gentío con un ademán de ambos brazos, extrajo de la mochila dos grandes piedras azulencas que frotó repetidamente sin que ningún milagro se operara. Empezaba a cundir la decepción en el público cuando una chispa sanguinolenta surgió del roce de las piedras y produjo algo así como un rayo de trayectoria inversa [...] entre cuya precipitación pudo verse un puntito luminoso que descendía hasta el sitio donde el alquimista daba la impresión de hallarse en trance. El esenio dejó que el gusanillo de luz se posara en la palma de su mano derecha, lo sopló para apagarlo, luego lo sacudió y extendió el brazo para mostrar al público algo que, por su irrisoria pequeñez, el público no alcanzaba a distinguir. —Aquí tenemos —dijo— la uña del dedo gordo del pie de Dios. La reacción de protesta fue instantánea” [33 y 34-35].



Catalina de Cabrera, sobre el Colegio de la Compañía, sobre las Casas Reales y de la Moneda, sobre los fuertes de los Icacos y el de la Punta del Judío” [11]. También: “un buen día, el alquimista se encaramó en un adobe en la Plaza de Armas, frente a la Catedral, e inició un discurso disparatado y herético” [30]; “La pestilencia de las bodegas, al ser abiertas, se desparramaba por el muelle crujiente con el mismo vaivén e intermitencia de la brisa y de la marea glauca y chapoleante. [...] El muelle era, a esa hora primeriza todavía enfundada en una opacidad de relente calentano, un hormiguero de catadura muy diversa, pringoso de oficialidad y uno que otro gentilhomme criollo, y espeso de plebe greñuda, negra y cobriza” [111]. Un referente importante, sin duda, es el cerro llamado en la novela de “La Galera”, reconocido en Cartagena como el Cerro de la Popa. El lugar, todo un emblema de la ciudad, lo utiliza la ficción para recrear la leyenda de que en su cima se reunían los negros a celebrar sus rituales y de allí los desterró fray Alonso de la Cruz para fundar un convento [20 y 60].

#### **4.6. Los personajes**

El análisis de los distintos personajes lo propongo en un esquema piramidal —cuyo diagrama presento en la página siguiente— construido de acuerdo con la importancia —funcional y simbólica— y la *presencia efectiva* de cada figura en el relato.

Me parece que después de Mañozga el protagonismo está distribuido entre el personaje al parecer histórico Rosaura García, los históricos Luis Andrea y Pérez de Lazarraga y la ficticia Catalina de Alcántara. Después de ellos creo que están Pedro Claver y Lorenzo Spinoza. En otro nivel sitúo a Pedro de Heredia, fray Alonso de la Cruz Paredes y Alonso Luis de Lugo. Por último, me parece que en una línea más baja se pueden inscribir los históricos Ronquillo de Córdova y Fernández de Amaya.

## PERSONAJES

***Juan de Mañozga (inquisidor, 158?- 16?? )***

*Rosaura García* (bruja) *Luis Andrea* (brujo, 1576 (?)- 16??) *Cristóbal Pérez de Lazarraga* (obispo, 15??) Catalina de Alcántara

*Pedro Claver* (jesuita, 1580-1654) Lorenzo Spinoza (judío portugués)

*Pedro de Heredia* (Adelantado, 15??-1555) *fray Alonso de la Cruz Paredes* (15??-16??) *Alonso Luis de Lugo* (Adelantado 15??-16??)

*Fernández de Amaya* (alcaide, 15??-16??) *Luis Ronquillo de Córdoba* (obispo, 15??-16??)

Personaje protagonista: **en negrita**

Personaje ficticio: en redonda

Personaje histórico: *en cursiva*

Cuando anoto que esta jerarquización se realiza teniendo en cuenta el protagonismo y la *presencia efectiva* de los personajes, he querido significar con esto último que no todos los personajes intervienen como figuras activas del relato. Es decir, según su intervención en la novela se pueden distinguir dos clases de personajes: aquellos que participan directamente de los acontecimientos o relatan hechos protagonizados por ellos mismos o por otros, y los personajes que sólo son mencionados y se despliegan por la historia como una presencia, como registros de la memoria, pero que nunca o sólo eventualmente toman la palabra. Entre éstos, los más importantes son Luis Andrea, Pedro de Heredia, Ronquillo de Córdova y fray Alonso de la Cruz. Entre los primeros, por supuesto, los de mayor importancia son los cinco que ocupan las dos primeras líneas de la pirámide.

Juan de Mañozga es la figura que ocupa el centro de LCD, él es el protagonista y al mismo tiempo el principal personaje histórico de la novela. Además, Mañozga desempeña una función doble en el relato: por un lado, como lo mostraré más adelante, ejerce un papel de narrador a través de un monólogo que abarca buena parte del texto; y, por otro lado, posee importancia como símbolo de la Inquisición, de unos valores anacrónicos y del choque cultural entre su tradición y el universo afrocaribeño asentado en el Nuevo Mundo.

Procedente de España, la figura histórica Juan de *Mañozca* —con *c*, así aparece en crónicas y documentos históricos, aunque la novela cambia la letra *c* por la *g*— arribó al Caribe en 1610<sup>162</sup> para instaurar y presidir, en compañía de otro licenciado en cánones que no es tenido en cuenta por la ficción, el entonces

---

<sup>162</sup> Hasta entonces, los tribunales existentes en el Nuevo Mundo eran los de México y el de Lima, establecidos en 1570. El rey Felipe III creó el Santo Oficio de Cartagena después de que el inquisidor general de Lima, motivado por las dificultades que encontraba para cubrir todo el territorio encomendado a su jurisdicción, solicitara en varias ocasiones el establecimiento de otra sede de la Inquisición en lo que hoy es América del sur. En la cédula real mediante la cual se constituyó el nuevo Tribunal dice: “entendiendo ser muy necesario y conveniente para el aumento y conservación de nuestra fe católica, poner y asentar en esa dicha provincia el Santo Oficio de la Inquisición, lo ha ordenado y proveído así, e acordé por el descargo de nuestra real conciencia, deputar y nombrar por inquisidores a los venerables licenciados Mateo de Salcedo y Juan de Mañozca, e los oficiales y ministros necesarios para el uso y ejercicio del dicho Santo Oficio, e que resida y se ponga en esa ciudad y provincia de Cartagena” [Cfr. Medina, 1889: 123].

nuevo Tribunal de la Inquisición de Cartagena de Indias<sup>163</sup>. De la crónica histórica relacionada con este personaje, la novela incluye en su trama la imagen tópica del inquisidor como tirano, sus rencillas y odios con la clase clerical<sup>164</sup> y algunas circunstancias históricas vinculadas a procesos y autos de fe presididos por

---

<sup>163</sup> De Juan de Mañozca se sabe que nació en México y que por su origen americano fue destinado al Tribunal cartagenero. Después de su estancia en Cartagena, transcurrida entre 1610 y 1623, Mañozca fue nombrado inquisidor en Lima, donde permaneció hasta 1625, y finalmente fue inquisidor en México, ciudad en la que falleció. Medina, además, aporta los siguientes datos de esta figura: “El inquisidor segundo [en Cartagena] era don Juan de Mañozca, entonces de edad de cuarenta y dos años, subdiácono, graduado de bachiller en artes por la Universidad de México en 1596 y en cánones por la de Salamanca en 1600, y allí también de licenciado en 1608” [175]. Ahora bien, según los datos que este historiador recoge, se puede apreciar que la novela de Espinosa aprovecha la imagen popular que se tenía del inquisidor, la ambición, la arbitrariedad y la violencia que él llegó a utilizar no sólo contra los tildados de herejes, y el desprecio y el rencor que con su comportamiento Mañozca incubó entre el pueblo y los dirigentes políticos y eclesiásticos: “Don Juan de Mañozca no había podido conformarse nunca con que en la fundación del Tribunal se asignase el puesto de más antiguo a su colega Salcedo. Más joven, con muchísima más inteligencia, de ambición sin límites e infinitamente más osado, era el alma verdadera de aquella Inquisición. [...] no parecerá extraño que no hubiese asunto alguno que entrase a la Inquisición, ya fuese o no de fe, en el cual Mañozca no dispusiese a su antojo. Amigo de sus amigos, aparecía, por el contrario, implacable contra los que no daban muestras de ser de su devoción. Casi desde su llegada a Cartagena había sabido captarse la mala voluntad de todos los que le rodeaban” [183-184]. Según relata Medina, la situación con Mañozca se tornó tan inmanejable que el gobernador de Cartagena y el primer inquisidor se quejaron ante el rey citando los atropellos y el despilfarro en los que aquel incurría. Para explicar su conducta, Mañozca debió viajar en 1620 y comparecer ante el rey, pero con su habilidad —o por la conveniencia de la Inquisición de no quedar mal ante el pueblo— desmintió los cargos y regresó fortalecido a Cartagena, donde cobró venganza por las denuncias en su contra [184 ss], [Cfr. también Splendiani, 1997, vol. 4: 80]. Aunque los Tribunales del Santo Oficio contaban con dos inquisidores, como se habrá advertido en LCD sólo aparece uno.

<sup>164</sup> De acuerdo con Medina, “Por su deseo de mando, por el gusto de imponer su voluntad y por sus particulares afectos e intereses a chocar también con muchos de los frailes que en la ciudad había y éstos, como era de esperarlo, debían ser sus peores enemigos. Los dominicos de Cartagena acababan de tener allí un visitador, muy amigo de Mañozca, contra quien luego que se fue a Lima levantaron los priores de varios conventos una información para remitirla al General de la Orden. Súpolo Mañozca, en parte con maña, en parte con amenazas logró una copia de ella; dio orden de extraer otra de abordó por medio del comisario de Santa Marta; envió la noticia a Lima, y luego se hizo cargo de hacer ejecutar en persona los castigos que el visitador imponía como represalias a los prelados que contra él habían depuesto. [...] Pero estas acusaciones habían de parecer nimias al lado de las que otro fraile enderezaba al Rey, diciéndole en pocas palabras que era tolerar un monstruo en lo más acendrado de la Iglesia y a un ángel de tinieblas llevar embajada de ángel de luz permitir el que continuase ya por más tiempo en su puesto. En verdad, que tales palabras podían parecer hijas sólo del odio, si el fraile no hubiese cuidado de aclararlas con particulares hechos: «Debe ser la primera condición de un inquisidor, decía, que sea hombre recogido: ‘estálo en su casa de día, pero es muy pública voz que no está de noche, antes con muy grande escándalo se dice muy públicamente le han encontrado muchas por esas calles en hábitos diferentes e indecentes, y alguna vez tiznada la cara fingiéndose negro para más disimularse’» [187 ss].

Mañozca, como el primero realizado en la Plaza Mayor en 1614<sup>165</sup> y otro de 1622<sup>166</sup>, así como también la persecución decretada contra los judíos<sup>167</sup>.

Además de presentar tal imagen del inquisidor que alguna vez existió, el personaje Juan de Mañozga tiene otros valores. Mañozga, se ha comentado, es tanto la caracterización de un individuo —con pasiones, conciencia, dudas— como la representación de la institución histórica del Santo Oficio en las colonias americanas<sup>168</sup> —en LCD el personaje es llamado “el Torquemada de las Indias”.

En cuanto individuo —según se mostró más atrás—, Mañozga está en crisis, sumergido en un descenso radical: “¡Ahora soy un esputo de soldados, una resaca,

---

<sup>165</sup> Según la crónica de los inquisidores que José Toribio Medina recoge en su historia de la Inquisición, “en efecto, como lo tenían pensado [los inquisidores], el 2 de febrero de aquel año, día de la Purificación de Nuestra Señora, lo celebraron «con mucha solemnidad, y aunque el número de las causas no fue grande [...] hubo mucho que ver en ellas y en la forma en que se hizo, porque fue con mucho aplauso y contentamiento de toda esta ciudad y de muchas personas que ocurrieron aquel día de toda su comarca a ver una cosa tan nueva en estas partes»” [Medina, 1889: 151]. Este auto, acerca del cual se hará otra referencia más adelante, es significativo porque en él fue condenado el brujo Luis Andrea.

<sup>166</sup> Sin mayor desarrollo narrativo en la novela, el auto de fe de 1622 es importante históricamente porque en su ejecución el Santo Oficio cartagenero condenó por primera vez a una persona a la hoguera. Se trató del luterano Adam Edon, que después de estar preso durante algún tiempo se negó a apostatar de su fe y, según la crónica, sin resistirse y orando él mismo se dirigió al fuego [Medina, 1889: 204]. En LCD se lo menciona así: “Edon se revistió de la máxima gallardía anglicana para lanzarse él mismo, serenamente, a la hoguera, musitando salmos bíblicos y alzando la blonda testa sin un quejido” [103].

<sup>167</sup> Según Medina, a la cédula real que creaba el Tribunal del Santo Oficio en Cartagena había sido agregada la misma “cláusula contenida ya en las que se habían dado a las Inquisiciones de Lima y México, de que «no procediesen contra los indios, sino contra los cristianos viejos y sus descendientes y las otras personas contra quien en estos reinos de España se suele proceder»” [124]. Conforme con esa directriz, cuando los inquisidores Salcedo y *Mañozca* arribaron a Cartagena publicaron un bando en el cual solicitaban a los pobladores delatar ante el Santo Oficio, en este orden, a los practicantes de la “Ley de Moisés”, de la “Secta de Mahoma”, de la “Secta de Lutero”, de la “Secta de los Alumbrados”, “Diversas herejías” —entre éstas la hechicería, la invocación o los tratos con el demonio, aunque por otro lado agregaba la quiromancia y cualquier práctica adivinatoria—, y a los “Solicitantes” —entre los que se incluían los protagonistas de conductas como la bigamia, la poligamia, la ruptura del celibato o de la abstinencia sexual entre los clérigos— [129 ss]. El caso es que en la época, por razones políticas —sobre todo por el poder que España ejercía sobre Portugal—, la persecución se dirigía en principio contra los judíos, y para la Inquisición judío y portugués eran prácticamente lo mismo. En LCD Pérez de Lazarraga se hace eco de este orden de cosas cuando dice: “Os repito que los intereses de la Iglesia y el rey de España no están, de momento, en la persecución de hechiceros, sino en hacer cumplir la expulsión de los judíos” [51].

<sup>168</sup> En este aspecto Juan de Mañozga es un precedente significativo del personaje fray Miguel Echarry, secretario del Santo Oficio en Cartagena en la novela *La tejedora de coronas*. Como en el caso de esta pareja —y de gran parte de los planteamientos de las dos obras— existen relaciones entre otros personajes de ambas novelas. Ello se apreciará en el siguiente capítulo.

una bazofia de río almacenada en sus bocas de dragón! ¡Ahora soy un desecho de estas tierras malditas del Señor, tierras que, en vez de conquistarlas, me han conquistado...!” [14]. Mañozga vive un estado de dudas metafísicas y teológicas, de deterioro físico y mental, desde el cual hace balance de su existencia al servicio de la Corona española y de la defensa de la fe católica —a las que, en realidad, siempre sirvió pensando en su propio beneficio.

Mañozga pone en movimiento la cadena de acciones relacionadas con la Inquisición: en el pasado, la persecución de los brujos y la muerte de Luis Andrea; en el presente; la detención de Lorenzo Spinoza y el barbero Cariñena y, por último, la representación de la impotencia de la institución cuando Rosaura García muere sin que él pueda procesarla.

Con Mañozga también se representan algunas contradicciones imputadas a la Iglesia. La corporalidad del inquisidor significa de varias maneras el divorcio entre cuerpo y alma —o la separación hipócrita entre naturaleza y praxis— característico de la tradición cristiana: Mañozga ha servido a la fe y con erudición teológica cavila sobre los designios divinos, pero ello no le ha impedido utilizar su autoridad de inquisidor para regalarse placeres sexuales, entre ellos el cobro de favores procurándose la satisfacción de algún capricho: “Mañozga no disfrutó jamás a una mujer a menos que fuera contra la voluntad de ella, por medio de la extorsión o como un porcentaje de comisionista [...] Conseguía buenos maridos, gordos contrabandistas, a las hijas de los encomenderos, a cambio de su virginidad” [160].

Por otro lado está la conciencia de Mañozga, ya aludida al mencionar sus dudas teológicas y cuánto lo asedian sus remordimientos. Cuando el alcaide le dice al inquisidor que la visión de las brujas es fruto de su fantasía, Mañozga le responde así: “No es mi fantasía, Fernández de Amaya. A lo sumo será mi conciencia” [15]. Y en ese tono autorecriminatorio discurre el monólogo del inquisidor, cuya actividad inquisitiva parece desplazarse de la búsqueda de sacrilegios entre los simples del pueblo a las herejías que podría hallar en su interior: “Y, ¿qué hará, Juan de Mañozga, Dios del cielo, sino interrogar a su

propia conciencia, ya que tú, Dios tirano, no le respondes? ¿Tengo culpa alguna en haber soñado con servirte, como te sirvieron fray Alonso de Ojeda y fray Tomás de Torquemada, con un rabioso amor y un celo sólo comparables a los de un amante?” [162]. El desenlace del relato, coincidente con el final del inquisidor, es una especie de *crescendo* en el que Mañozga se cuestiona y cuestiona a Dios: “¡Oh, Dios!, ¿qué hará el hombre para comprenderte? ¡Quién despeja tus oscuros designios! [...] ¿Cómo no dudar ahora de la verdad de mi religión, si por servirla me convertí en piltrafa ambulante?” [163].

Desde mi punto de vista, luego de Mañozga la bruja y hechicera Rosaura García ocupa un lugar destacado. Como el inquisidor, este personaje desempeña varias funciones: es útil a la estrategia narrativa, constituye un factor directo de contrapunto con Mañozga y tiene, sobre todo, un valor simbólico<sup>169</sup>. Aunque en los documentos a que he tenido acceso sobre personas acusadas y procesadas por brujería en Cartagena no he hallado el nombre de Rosaura García, según Cristo Rafael Figueroa, uno de los más asiduos analistas de la obra de Espinosa, tanto Rosaura como su madre Juana García son “brujas históricas” [2001: 16]. En cualquier caso, Rosaura aprende de Juana los secretos de la hechicería y gracias a ellos, a su lucidez senil y a su magnífica memoria puede desempeñar su papel.

A mi modo de ver, a diferencia de Mañozga, en quien pese a la deformación grotesca aprecio rasgos que lo caracterizan como un individuo, Rosaura García representa sobre todo una idea. De ahí su valor simbólico y en gran medida su carácter mítico. Con su brujería y su visión profana del mundo, Rosaura es la representación de algunas costumbres y creencias extrañas pero sobre todo contrarias a las instituciones coloniales. Por ser diferentes, precisamente, fueron

---

<sup>169</sup> Este personaje también sostiene relación estrecha con otros de *La tejedora de coronas*. Rosaura García es un claro antecedente de la joven bruja de San Antero y, sobre todo, de Genoveva Alcocer, la gran protagonista de la otra novela de Espinosa cuyas acciones se desarrollan en la Cartagena colonial. El aspecto de bruja, el papel transgresor y la avanzada edad de Rosaura, así como la función de su memoria en el relato —ya se verá en el siguiente capítulo— son rasgos compartidos por Rosaura y la Genoveva casi centenaria que evoca su vida. Igualmente, en el caso de Rosaura y la bruja de San Antero, es evidente que con sus poderes y sus lebrillos mágicos ambas tienen la función de recuperar el pasado.

primero calificadas como peligrosas y luego fueron perseguidas y reprimidas, aunque a la postre las autoridades coloniales no consiguieron extinguirlas. Por el contrario, ese aspecto de la cultura afrocaribeña arraigó en el Nuevo Mundo y se prolongó en el tiempo. Así parece vaticinarlo en la novela el discurso que, antes de morir, Rosaura pronuncia en la plaza ante su extensa parentela y el inquisidor. Ajena a las torturas que el tiempo ha deparado a Mañozga, Rosaura es un ser ligero —literalmente flota—, sin tormentos físicos ni dudas acerca de su pasado y de las creencias que profesa. Quizás, si en algo se asemejan las dos figuras, es en su resentimiento frente a la institución eclesiástica.

Presentada casi como un ser divino capaz de obrar milagros, Rosaura García es además una figura que da voz a la memoria colectiva, es una anciana que trasmite la historia a la manera en que lo hace la tradición oral. En sus 106 años de vida, Rosaura tiene casi la misma edad de la ciudad —107 según el año histórico en el cual transcurre el relato principal, que es 1640—. Por ello Rosaura ha visto y le han contado cómo con el desembarco de los españoles una aldea de indios un tanto idílica se ha transformado en una ciudad caótica, cruzada por conflictos, prohibiciones y persecuciones:

Cuando Rosaura empezó a darse cuenta de las cosas, los primitivos bohíos indígenas —que habían utilizado hasta entonces los primeros colonizadores— estaban siendo reemplazados por casas de madera y palma, y el licenciado Juan de Vadillo recorría la ciudad, por ciertos delirios que el excesivo calor le producía, encareciendo a los más adinerados que se decidieran a construir uno que otro edificio de cantería [68].

Así como a través de la memoria de Rosaura se construye una versión de la fundación de Cartagena, también por medio de la subjetividad de la bruja la novela recupera una parte significativa del pasado de la ciudad colonial. Por este motivo el personaje desempeña una función clave en la estrategia narrativa de LCD: “De todas estas cosas hacía más de cien años y Rosaura recordaba cómo la grey las tenía ya por proverbiales por los días en que su madre la iniciaba en las suertes de la hechicería” [69]. La memoria de Rosaura García —que guarda la



crónica de la transición entre la Conquista y la Colonia— comunica, desde la visión del nativo y del afroamericano y conjugando fantasía mágica y lucidez, un enfoque de la historia desenfadado en algunos pasajes y en otros idealizado y recriminatorio. Por ejemplo, como veremos luego, hay desenfado cuando Rosaura recuerda las peticiones de Pedro de Heredia y los encantos de bruja que ella le aplicó para contenerlo. Pero, en cambio, el pasado se idealiza y se formulan reclamos cuando, por mediación de la bruja, Luis Andrea es recordado como un mártir y se reprocha el legado de España y la Iglesia a América.

En la mecánica narrativa, con su vuelta sobre sus recuerdos y la aplicación de sus recursos mágicos para enterarse de la marcha del mundo, a través de Rosaura se realizan los mayores desplazamientos de la narración por el tiempo y el espacio históricos. En sus lebrillos —recipientes de barro cuyo fondo de agua proyecta imágenes— Rosaura se entera de la muerte de Heredia en un naufragio en el Caribe, y para satisfacer un deseo de Catalina de Alcántara adquiere conocimiento de la situación política en España y de la muerte de Rubens:

Rosaura se inclinó a un lado de la cama y trajo hacia sí la vasija de barro vidriado que heredó de la difunta Juana. Porque aquella en la que vieron los ojos espantados del tesorero Saavedra el épico naufragio de la nao capitana, a bordo de la cual iba Pedro de Heredia, se conservaba celosamente en algún lugar archisecreto [...] La nigromante se inclinó aún más sobre el lebrillo. Su pelo blanco entiesado hacia ambos lados de la cara parecía de esparto. Recitó un nuevo conjuro antes de hablar. Entonces lo hizo como poseída de una vital lucidez histórica, como si el espíritu de los tiempos se manifestase a través suyo [76].

Cristóbal Pérez de Lazarraga, por su parte, fue un religioso de origen español, quien en documentos historiográficos aparece como titular del cargo de obispo de Cartagena entre 1639 y 1648<sup>170</sup>, tras suceder a Luis Ronquillo de Córdoba. En mi concepto, este personaje aporta a la novela, sobre todo, verosimilitud histórica con su presencia, una línea de acción que sirve a la

---

<sup>170</sup> Cfr. [http://www.cec.org.co/jurisdicciones/arquidiocesis\\_descripcion.htm?cmd%5B64%5D=x-64-132](http://www.cec.org.co/jurisdicciones/arquidiocesis_descripcion.htm?cmd%5B64%5D=x-64-132).

estructura de la narración y con sus monólogos contribuye a la variación del juego característico de la instancia narrativa.

Según quedó dicho en la descripción de las subtramas de la novela, Pérez de Lazarraga protagoniza los sucesos que tienen que ver con el descubrimiento de los secretos de la obispalía y las tensiones entre los eclesiásticos y el Santo Oficio. Desde este punto de vista, el personaje es importante en la mecánica del relato porque es el agente de una serie de acciones que mantienen cierto clima de curiosidad. El deseo del obispo de esclarecer el enigma de los pasajes subterráneos, planteado desde su primera intervención, contagia su incertidumbre al lector por saber qué se oculta allí: “Lo improbable era que estos meandros secretos hubiesen encajado en los cálculos oficiales de los constructores. Aunque, por supuesto, de nada servirían las hipótesis antes de saber dónde terminaba la galería” [91].

De otro lado, desde la perspectiva de la representación de las instituciones católicas en la colonia, Pérez de Lazarraga contrasta con Mañozga. Pero su contraste tiene matices. De una parte está el dominio de las apariencias. El obispo no es un ser degradado, por el contrario, Pérez de Lazarraga es un personaje recién llegado que se muestra con cierto espíritu renovador, ya que pretende generar la percepción de una Iglesia limpia, ajena al ambiente enrarecido por los rumores sobre las relaciones oscuras de su antecesor con Catalina de Alcántara. Sin embargo, que el obispo acometa esta tarea no significa que él sea una figura carente de ambiciones e intereses particulares: “¿A quién rábanos se le ocurrió que él, Cristóbal Pérez de Lazarraga, iba a aceptar el obispado a sabiendas de que se trataba de una diócesis mendicante? Me engañaron, tengo que reconocerlo, me engañaron los hidesumadre” [39].

Precisamente los intereses privados empujan al obispo a esclarecer las dudas: “Lo que digo, hay que prestigiar este negocio con un tris de apariencia y, lo que ha de hacer el tiempo, hágalo el seso” [40]. Sus intereses están en juego y por eso el personaje constantemente siente que su autoridad naufraga entre sus subordinados: “su impaciencia, manifiesta en el temblor de las manos un poco

escuálidas, parecía complacer a fray Antolín, y esto le restaba una dosis de autoridad que no estaba dispuesto a sacrificar” [39]; “A fray Cristóbal se le antojaba que su autoridad estaba llegando al colmo del deterioro” [97]. Pérez de Lazarraga considera que entre los eclesiásticos se había perdido el sentido de la autoridad porque se había relajado la disciplina. Para poner remedio, él intenta mantener la primera para restaurar la segunda. Así, conjuntando los intereses privados y los del hombre público, la novela crea un personaje que pretende generar una imagen positiva de sí ante los demás para remozar la percepción popular de la Iglesia.

Por eso, y aquí está el otro matiz de su contraste con Mañozga, sobre el final de la novela Pérez de Lazarraga aparece como un ser enmendado moralmente. De alguna manera, el obispo se muestra purificado después de la lección aprendida cuando estuvo atrapado en el derrumbe de los subterráneos y lo salvó Pedro Claver, el único ser sincero de cuantos lo rodean. De hecho, Lazarraga empeña su palabra con Claver y no cede ante las presiones de la bastarda del rey: “Entonces fray Cristóbal Pérez de Lazarraga, consciente del deber de acatar en el rey a la cabeza visible de la Iglesia española, se encomendó al Altísimo en el primer acto sincero de su vida [...] y afirmó por primera vez la prepotencia moral del hombre sobre la vanidad de las potestades establecidas” [151].

Catalina de Alcántara, entretanto, es un personaje ficticio que se mueve a contracorriente de la ortodoxia aunque, paradójicamente, se siente parte de y vela por los intereses de la institución más representativa de la Colonia: la Corona española. Catalina es una española de pasado enigmático, bella, joven, caprichosa y desafiante, cuyo papel consiste en poner la cuota de escándalo y de contradicción a las normas sociales que operan para el común de las gentes<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> Catalina de Alcántara, al igual que Rosaura García, es un personaje que se constituye en precedente de la Genoveva Alcocer de *La tejedora de coronas*. Si la Genoveva anciana posee rasgos de Rosaura García, la Genoveva joven es una especie de reflejo criollo de la española Catalina de Alcántara. Según se verá en el siguiente capítulo, al igual que Catalina la Genoveva joven es de una belleza ideal, su figura ha sido pintada por un artista europeo de cierto reconocimiento histórico, ambas son liberales en sus costumbres, son objeto de deseo y cada una representa una visión contrastante del mundo en un universo cultural al cual no pertenecen

Como lo destacué al referir las subtramas de esta novela, en torno de Catalina se agrupa una serie de episodios que comprenden una parte significativa de la extensión del relato pero que no constituyen una línea de acción definida. Más bien, las actuaciones dispersas de Catalina encuentran coherencia en el hecho de que como bastarda del rey impone su arbitrio desafiando constantemente al régimen social y cultural de la Colonia.

Por ser un personaje provocador, una de las estrategias del relato para realzar la petulancia de Catalina es la acumulación de extravagancias, con lo cual su carácter es magnificado y deformado —como otras cosas en la novela— por la habladuría popular: “Historias múltiples y diversas tejía la villa en torno a la enigmática personalidad de Catalina de Alcántara. Aunque a vista de todos aparecía como viuda, los menos discretos aseguraban que nunca fue casada y que su viudez era sólo una impostura con la cual pretendía tender un lienzo sobre su vida desorbitada y orgiástica” [25].

Entre sus extravagancias se cuenta la protección al alquimista Mardoqueo Crisoberilo, quien en pleno auge de Mañozga acomete públicamente nada menos que la empresa de cortar una uña a Dios. Igualmente, Catalina se da el lujo de contar entre sus haberes un dibujo inspirado en su cuerpo hecho por Jacobo Jordaens y de haber sido amante de Rubens. Asimismo, tras tenderle una trampa para llevarlo a su casa, Catalina se desnuda en la ejecución de una danza erótica ante el casto Pedro Claver, quien intercede ante ella a favor de Spinoza. Sin embargo, a pesar de su conducta liberal y disoluta, Catalina delata ante la Inquisición a Lorenzo Spinoza por éste ser judío, intelectual y portugués: “Spinoza es enemigo del rey de España y practica una filosofía herética en todo reñida con nuestra religión” [149].

Todo lo anterior descubre en Catalina una figura contradictoria: es liberal en algunos aspectos y en otros se aferra a la tradición. Visto de otra forma, el personaje representa en la sociedad colonial el espíritu del poder real, que se

---

originariamente: Catalina, la española, en la ciudad colonial y Genoveva, la criolla, en la Europa del siglo XVIII.

permite cuanto quiere, protege sus intereses y actúa al vaivén del dictado de su capricho. Además, el personaje es evidencia del destino que era asignado por la Corona a las personas que en algún momento eran consideradas indeseables y la monarquía no se atrevía a eliminarlas definitivamente. Este hecho aclara el misterio del origen de Catalina: hija bastarda de Felipe IV, fue exiliada a América para evitar sus escándalos en la corte sevillana. Su condición, entonces, hace comprensible la complacencia que la Iglesia y la Inquisición han mostrado hacia ella. Sólo Pérez de Lazarraga, el renovador, se atreve a ignorarla.

Después de los personajes que he comentado, hay otros con unos rasgos y unas funciones más puntuales. Se trata, a mi juicio, de funciones cuya importancia se localiza no tanto en la mecánica que mueve la trama narrativa sino en el valor que su presencia aporta al sentido global de la obra. En este orden de ideas, el personaje histórico Luis Andrea es una figura de gran importancia. Según los documentos históricos, Luis Andrea era un mulato que actuaba como mohán del culto a Buziraco, motivo por el cual fue acusado de brujería, reconciliado —integrado al catolicismo— y sentenciado a prisión perpetua y a galeras en el primer auto de fe ejecutado en Cartagena en 1614<sup>172</sup>. El personaje de ficción, en cambio, es perseguido, torturado y pasado por el fuego de la Inquisición: “Aún te veo, meado y cagado en las bragas, avanzar entre una doble hilera de arcabuceros, hacia la pira crepitante que, por primera vez en estas tierras de Belcebú, habíamos avivado en el centro de la plaza” [18], dice Mañozga.

---

<sup>172</sup> Según la Relación del auto de fe dirigida por los inquisidores Salcedo y Mañozca al director general de la Inquisición y al rey en España, recogida por Splendiani [1997, vol. 2: 35-37], se dice lo siguiente: “LUIS ANDREA, mestizo, hijo de india y de un hombre extranjero, natural de esta ciudad de Cartagena y vecino de Granada, pueblo de indios la tierra adentro en esta provincia, de edad de treinta y ocho años. Por espacio de diez y seis años, poco más o menos, tuvo pacto expreso con el demonio y creyó en él y le adoró con creencia y apostasía, haciendo oficio de Mohán (que es ser maestro de idolatrías), en que los que tienen este nombre, que son muchos entre los indios, se ejercitan en este tiempo usando de su magisterio, hizo seis años continuas dos juntas en cada uno. La una [la] noche de San Juan, y la segunda la de Navidades. Para las cuales priméramente según que el demonio se lo había dicho, a quien él llamaba Buciraco, se preparaba ayunando un mes”. Al final del aparte dedicado a Luis Andrea, en la relación se dice que él “Salió en auto público de fe, fue reconciliado en forma, con confiscación de bienes y condenado a hábito, cárcel perpetua por todos los días de su vida en esta ciudad, y que en los ocho años primeros sirva en las galeras de España a Vuestra Majestad a remo y sin sueldo, y después vuelva a cumplir su carcelería”.

En la novela, además, supuestamente el diablo, las brujas y los brujos desatan sobre la ciudad una fuerte sequía como venganza por la tortura y la muerte de Luis Andrea. De ello se hacen voces varios personajes: “Toda la región —dijo por fin el fraile— padece una sequía que es obra de los brujos”, dice fray Antolín [43]; y también Rosaura García: “Mañozga acicateó esta proliferación increíble de brujos y condenó a perpetua sequía la región. [...] La venganza de Luis Andrea agrietaba la tierra polvorienta y enrojecía de bochorno las tardes acezantes del encomendero” [136].

Luis Andrea no interviene directamente en las acciones del relato; su historia y sus hechos se representan cuando es evocado una y otra vez por Mañozga y por Rosaura. Sin embargo, Luis Andrea es una presencia desplegada en todo el ámbito de la narración, ya que es el símbolo del ser profano que contradice lo sagrado en el orden de la tensión religiosa recreada en LCD, y también de la afirmación de lo autóctono y de la libertad en el contexto del sometimiento a otra cultura y de la esclavitud como sistema económico característicos del periodo colonial: “Luis Andrea [...] invocabas a tu demonio, que se manifestaba [y] decía ser el dios de la libertad y el principal enemigo del rey de España” [60].

Otro personaje histórico digno de mención es el jesuita de origen catalán Pedro Claver<sup>173</sup>. Claver es recordado porque en Cartagena se dedicó a ayudar a los esclavos, hecho que condujo a su canonización en el siglo XIX. Por esto, este personaje es conocido también como *San Pedro Claver* o *El apóstol de los negros*. Justamente, la novela aprovecha esas cualidades atribuidas al ser histórico: se refieren sus bautizos de africanos, su enseñanza de la doctrina

---

<sup>173</sup> “Pedro Claver. Jesuita canonizado por la Iglesia. Protector de los esclavos, a quienes recibía en el momento en que éstos arribaban al puerto negrero de Cartagena. Tenía en el colegio de los jesuitas una escuela para cristianizarlos y enseñarles el idioma castellano. Suministraba intérpretes a la Inquisición para los negros bozales. Él mismo ejercía este oficio y la Inquisición le tenía gran confianza, porque lograba extraer la verdad de la acusación a los esclavos. Los asistía durante el proceso y lograba hacerles rebajar la pena y evitar pagar la condena en las cárceles del Santo Oficio, conmutándolas por servicios en los hospitales o en el mismo colegio de los Jesuitas”. Se sabe además que Pedro Claver fue acusado en 1652, a los 72 años, ante la Inquisición [Splendiani, 1997, vol. 4: 68].

cristiana, sus mediaciones como intérprete y defensor de los negros ante la Inquisición y la asistencia que Claver prestaba a enfermos y moribundos cuando los barcos negreros arribaban cargados al puerto. En LCD, además, Claver es descrito como un hombre austero y con una energía inagotable. De todos estos rasgos, pues, se sirve LCD para crear la representación de un personaje ejemplar, entregado a su causa. En la ficción Pedro Claver es símbolo de prudencia, justicia y comprensión del otro:

A la entrada de la bodega, [Claver] apartó casi de un empujón al guardia provisto de rebenque, cuyo legalismo hubiese quedado satisfecho con sólo un miserable salvoconducto. No lo detuvo la hediondez, que a otros hubiera puesto a regurgitar. No lo detuvo la visión macabra de los negros hacinados en purulentos enjambres como racimos de frutas podridas, pegados unos a otros en oración empavorecida, revueltos en un amasijo de sangre y sudor comunes. No lo detuvo el miedo del contagio [112].

Sin duda, Claver es el contrapunto de los demás personajes españoles de LCD. La novela resalta que en Claver predominan unos valores distintos de los que mueven a los también religiosos Mañozga y Pérez de Lazarraga, y a la realista Catalina de Alcántara. No obstante, la intervención de Claver en la trama es bastante limitada, se circunscribe a interceder por la libertad de Lorenzo Spinoza ante Pérez de Lazarraga y Catalina, a atender a un esclavo moribundo en un barco negrero y a rescatar al obispo del derrumbe de los pasadizos. Aunque Claver puede ser valorado como un revolucionario de su época —rasgo con el que se le recuerda históricamente— por defender la libertad de los esclavos y, por lo mismo, en la ficción encuentra identidad con Luis Andrea, la novela no explota esta lectura del personaje.

Otro tanto cabe decir del personaje ficticio Lorenzo Spinoza. Como Claver, esta figura resalta por sus valores positivos en el contexto de la novela, aunque en Spinoza el aspecto subrayado es su vocación intelectual<sup>174</sup>. Esta figura es una

---

<sup>174</sup> Este personaje es un precedente del joven Federico de *La tejedora de coronas*. Lorenzo Spinoza es el espíritu de la razón y la ciencia en la Cartagena colonial; a él, al igual que a Federico, lo rodean libros e instrumentos ópticos.

recreación ficcional del filósofo Baruch Spinoza, de cuya biografía y pensamiento toma algunos datos<sup>175</sup>. Como el filósofo, Lorenzo Spinoza es de ascendencia española, lleva apellido sefardí, ha sido repudiado en Holanda por los judíos, es fabricante de lentes y, sobre todo, es autor y defensor de un sistema filosófico que postula una sustancia infinita, causa de sí misma, la cual se identifica con Dios y la naturaleza; es decir, Spinoza sostiene una visión panteísta de Dios —que Baruch elaboró en su *Ética*—: “El reo se limitó a decir que era de ascendencia española, que su familia procedía de Villarcayo y había huido de Burgos casi cincuenta años atrás [...], que tuvieron que huir finalmente de Holanda [...] y que, aunque su apellido fuera sefardita, el lema de su casa no era religioso sino filosófico: *Deus sive natura*” [56].

Por sus argumentos, del mismo modo que el filósofo, el personaje de ficción es tildado de marrano y a ello Mañozga añade los cargos de conspirador y hereje. Con cierta arrogancia intelectual, Spinoza defiende que su postura es filosófica: “A mí —instó ya el réprobo, a punto de perder otra vez el sentido bajo el redoblamiento de las flagelaciones— no me seduce lo apasionado sino lo razonable. Soy un filósofo y no un religioso” [66].

Hay que recordar de nuevo que a Spinoza lo delata ante la Inquisición Catalina de Alcántara, quien en realidad lo acusa por motivos políticos. Caprichosamente, después de haber protegido a un alquimista, para ella el hecho de que Spinoza sea de ascendencia portuguesa es sinónimo de que defiende la causa de la independencia de Portugal, por lo cual es enemigo de la Corona: “Spinoza es enemigo del rey de España y practica una filosofía herética en todo

---

<sup>175</sup> En una biografía del filósofo se recogen los siguientes datos: “Baruch de Spinoza (Ámsterdam 1632- La Haya 1677). Hijo de judíos españoles emigrados a los Países Bajos, estudió hebreo y la doctrina del Talmud. Cursó estudios de teología y comercio; por la fuerte influencia que ejercieron sobre él los escritos de Descartes y Hobbes, se alejó del judaísmo ortodoxo. Su crítica racionalista de la Biblia provocó que fuese por último excomulgado por los rabinos en 1656. Se retiró a las afueras de Ámsterdam como pulidor de lentes. [...] Renunció a una cátedra en Heidelberg (1673) para mantener su independencia intelectual. En 1675 terminó su obra más importante, la *Ética demostrada según el orden geométrico*, iniciada catorce años antes y que no se publicaría hasta su muerte en 1677 [...]. Su filosofía parte de la identificación de Dios con la naturaleza (*Deus sive natura*), y representa el mayor exponente moderno del panteísmo”. [Diccionario de biografías, 2001: 907].



reñida con nuestra religión” [149]. En general, Lorenzo Spinoza representa en LCD la razón como un valor positivo. Él es el racionalismo, precursor de la Ilustración, perseguido por el oscurantismo de la Contrarreforma encarnada en Mañozga y por el interés económico y político de la Corona española personificada por Catalina. En este planteamiento, Lorenzo Spinoza simboliza la noción moderna de la filosofía como saber racional, esclarecedor de lo oscuro, en litigio con los dogmas religiosos y monárquicos.

De la figura histórica de Pedro de Heredia se puede decir que pertenece al grupo de personajes que en la novela forman parte de la memoria colectiva. A mi modo de ver, la importancia de Pedro de Heredia en LCD se sustenta, primero, en su evidente valor de símbolo del pasado de Cartagena, pues él fue su fundador: “El desnarigado perdió muchos hombres antes de reducir, con arcabuces, escopetas, yeguas y caballos, a las flechas de los nativos. El desnarigado se vio en calzas prietas para devastar el imperio de los caciques de Codega, Bohaire, Mazaguapo, Turipana, Cospique, Tocana, Cocón y Maparapa” [58].

Y en segundo lugar, su relevancia se constata en el tratamiento del personaje. Aunque la novela mantiene los datos esenciales de la biografía de la figura histórica, la ficción aprovecha la existencia entre picaresca y crapulosa de Pedro de Heredia para subrayar esos rasgos de su vida<sup>176</sup>. En LCD se aprovechan

---

<sup>176</sup> Estos son algunos datos biográficos de Pedro de Heredia: “Conquistador español. De familia noble, en su juventud Pedro de Heredia se trabó en lucha con seis contendientes, de donde salió mal herido en la nariz, ésta le fue arreglada por un médico famoso de la Corte, pero Heredia, en venganza, mató a tres de sus atacantes y tuvo que huir a las Indias para evadir la justicia que lo reclamaba. [...] pasó a Santa Marta como teniente del gobernador Pedro Badillo, donde se enriqueció por el intercambio con los indios de baratijas (cascabeles, espejos, gorros colorados) por oro. Llevó a España sus riquezas y capituló en la Corte la conquista y población de la costa de Tierra Firme, desde las bocas del Magdalena hasta el río Atrato. [De regreso] Heredia desembarcó en la bahía de Cartagena el 14 de enero de 1533. El 1 de junio fundó la ciudad de Cartagena y se lanzó a una nueva expedición, con muchos esclavos negros, en la que descubrió los sepulcros de los sinúes. [...] Heredia saqueó las sepulturas y extrajo enormes cantidades de oro por muchos años [...]. El obispo de Cartagena, fray Tomás del Toro, lo acusó ante la Corte, que envió a Juan de Badillo a residenciarlo. Este era socio de Heredia y estaba descontento con él, así que lo encarceló con don Alonso, su hermano, pero los Heredia pagaron una fianza con el oro que habían traído de Antioquia. Pedro de Heredia viajó a España, donde lo absolvieron, y regresó con el título de Adelantado. [...] El doctor Juan de Maldonado, nombrado fiscal de la Real Audiencia, fue enviado desde España a tomarle residencia a Pedro de Heredia, gobernador de Cartagena, debido a las muchas acusaciones que pesaban sobre él, por los abusos cometidos durante su gobierno.

las anécdotas sobre el carácter pintoresco del personaje —como sus tropelías y arbitrariedades, el lance en el que perdió la nariz o el despilfarro de la hacienda pública— para recrearlas con una dosis de ironía.

Por último, hay algunos personajes históricos que con mayor o menor frecuencia son mencionados como seres que tienen que ver con los sucesos desarrollados en la trama<sup>177</sup>. Entre estos sobresale el fraile agustino Alonso de la Cruz Paredes, quien protagonizó varios hechos que son incorporados a LCD con consecuencias importantes en el contexto del relato. Según la crónica histórica, en su convento situado en el centro del país fray Alonso vio la virgen y ella le ordenó desplazarse a Cartagena para construir una iglesia y un convento en el cerro más alto de la ciudad. Ese cerro, conocido hoy como el de La Popa, era el lugar donde los cimarrones se reunían a celebrar sus rituales de adoración a Buziraco<sup>178</sup>. Esos hechos, a caballo entre lo histórico y lo legendario, trasladados a la ficción son los que mueven a Mañozga a procesar a los brujos y a castigar a Luis Andrea. Sin embargo, aunque LCD incorpora la leyenda de la visión mariana, a través de Mañozga el relato trata el presunto milagro como un embuste de fray Alonso, “la mentirosa aparición de la *mater benedicta* que le había ordenado, en su celda santafereña, la erección de un templo en la cima de La Galera” [60].

---

Maldonado le levantó 289 capítulos por diferentes cargos, entre los que se cuentan contravenciones a las leyes, apropiación de fondos que entraban a la Caja Real por las penas de Cámara, envío fuera del país de oro sin quintar, nepotismo en el otorgamiento de cargos y encomiendas, entorpecimiento en las deliberaciones del cabildo, y maltrato a indios y caciques por haberlos «aperreado y quemado vivos». Sobre este último cargo, se le acusó, además, de «ásperos tratamientos de indios y encomiendas de pueblos de Vuestra Alteza» y «grandes excesos de muertes y cortamientos de labios y orejas y tetas». El proceso se extendió de 1553 a 1555, cuando se le encontró culpable, privándosele, por lo tanto, de la gobernación. Heredia apeló y se fugó, pero tratando de llegar clandestinamente a España, se ahogó en la travesía”. Biografía tomada de la *Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores* en su versión electrónica [Cfr. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/herepedr.htm>]. Por otro lado, es pertinente agregar que el tratamiento que la ficción le da a este personaje histórico también es un claro referente de la manera en que se presenta el personaje histórico Diego de los Ríos en *La tejedora de coronas*. Al igual que con Heredia, con De los Ríos la ficción hace énfasis en la vida disipada y en la corrupción administrativa del funcionario colonial.

<sup>177</sup> En la ficción apenas si repercute Luis Ronquillo de Córdova, quien fue obispo de Cartagena entre 1630 y 1639. Igualmente, según se mencionó en la nota 166, apenas se menciona a la figura histórica Adam Edon, el luterano ejecutado en la hoguera en el auto de fe de 1622.

<sup>178</sup> Cfr. [http://cvc.cervantes.es/actcult/ciudades/cartagena\\_indias/paseo/convento.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/ciudades/cartagena_indias/paseo/convento.htm)

#### 4.7. La mediación narrativa

Uno de los aspectos que permiten atribuir cierto grado de experimentación formal a LCD es su juego con la mediación narrativa. El relato lo organiza la voz de un narrador externo (extraheterodieético), que a través de una focalización interna variable introduce varias perspectivas, aunque da prevalencia a la conciencia de Mañozga.

Para describir el narrador de la novela, creo pertinente observar un detalle sobre uno de los paratextos de la obra: el segundo de los fragmentos que sirve de epígrafe al texto novelesco. Ese epígrafe, cuyo autor no se identifica, incluye algunos personajes protagonistas de romances medievales<sup>179</sup>. El fragmento, además, hace mención del “romancerista”, cuyo vaso ha de aclarar la “sed del ciego”, lo cual es una clara alusión al romance de ciego, un género popular. Ese fragmento encuentra resonancia explícita en la última intervención del narrador cuando sobre el final del relato, antes de las últimas palabras de Mañozga, dice: “Y lo asegura el romancerista: aún se oye en las noches cartageneras el último grito de Mañozga al perderse entre las nubes” [163].

Se puede postular entonces que el narrador de la novela pretende asemejarse a un cantor popular, una especie de rapsoda que compone su canto con sucesos del pasado —próximo y lejano. Tal caracterización del narrador sería consecuente con la segunda frase que completa el título de la novela: *Balada de tiempos de brujas*. La obra, en efecto, querría presentarse como una canción surgida del pueblo.

Este narrador vendría a ser coherente con algunas estrategias narrativas: la introducción en la prosa de algunos recursos característicos de la poesía —como los señalaré luego—, la recreación de anécdotas sobre el pasado de la ciudad —

---

<sup>179</sup> El fragmento es el siguiente: “A la vera de los de Lara o los de Salas, de don Gaiteros, de Renart de Nouvel o de Renart le Contrafoit, y sus hermanos el Zorro y el Lobo Isengrin, a la vera del Rey don Pedro y del Conde Fernán González; a la de Ruy Díaz, pongo a los hombres que vinieron a mi tierra y a los que en ella moraban y a los que fueron traídos a disgusto suyo. /Y el romancerista alza su canto bronco, en una noche de alas desplegadas donde se bebe «oro fundido en sólida plata». /Que un vaso de ese oro calme la sed del ciego” [9].

recuperadas con la memoria de Rosaura—, la explotación de la habladería como recurso narrativo y cierto grado de oralidad en el tono de algunos segmentos del relato. Parte de la narración, en efecto, transcurre con un dejo que hace evocar determinado tipo de charla callejera, con lo cual consigue transmitir la sensación de que fuese un discurso surgido de una voz común y anónima, una voz que recoge otras voces arraigadas en el imaginario colectivo. Así, por ejemplo, dice el *incipit* de la novela: “*¡No hay en el campo sino pedruscos!*”, ruge la jácara cándida y, desde el mirador del Santo Oficio, el anciano Juan de Mañozga oía aletear las parejas de brujas” [11]. La “jácara cándida” del narrador se nutriría del decir popular: las habladerías sobre Catalina y su relación con Ronquillo de Córdoba, sobre las pugnas en el seno de la Iglesia y sobre el temor de Mañozga a los brujos serían parte de una voz popular que el narrador recoge e incorpora a su discurso. Así, además, este narrador introduciría el punto de vista del pueblo como una perspectiva de su relato.

En este sentido, la focalización del relato tiene en Rosaura García un medio eficaz pues, como prestando su voz a la historia contada por la tradición oral, a través de su conciencia se recupera el pasado más distante de Cartagena: “Muy bien lo recordaba Rosaura García. Pedro de Heredia intentaría más tarde una expedición al Mar del Sur y descubriría la alucinante región de Cenúfaga” [70].

Ahora bien, pese a ser coherente con algunas estrategias narrativas y algunos rasgos temáticos de la novela, la pretensión del narrador de asimilarse a un cantor popular motiva un par de observaciones. Primero —como veremos—, su lenguaje culto y elaborado contrasta con una auténtica voz popular; y segundo, a pesar de valerse de recursos de la poesía, la novela no es un romance ni una balada. Teniendo en cuenta estos hechos, cabe precisar mejor que la novela propone un juego figurativo con su narrador, mas éste no se constituye en un auténtico romancerista ni su relato en un canto popular.

Por otra parte, debe tenerse en cuenta la delegación de la función narratorial en Mañozga. En efecto, cuando el narrador cita directamente los monólogos del inquisidor las palabras de Mañozga no son sólo un discurrir de su conciencia, en

el cual el inquisidor examina y valora su vida, sino también origen parcial del relato:

Aún te veo, Luis Andrea; aún te oigo lanzar aquellos alaridos que parecían salir de la propia jeta de Satanás, jeque cobarde, mientras yo, plantado en mitad de la plaza, revestido de todos mis atuendos, leía el veredicto del santo oficio y tomaba la jura a aquella plebe mugrienta y greñuda. Aún recuerdo cómo la muchedumbre alzó la mano sin rechistar, balbuceó un juramento hipócrita y siguió con lela atención la lectura de la epístola a los Gálatas [18].

Entonces el agustino subió un amanecer a La Galera, muy bien defendido por un destacamento de arcabuceros proporcionado por el obispo Juan de Ladrada, y abriéndose paso por entre los matorrales encontró el bohío donde tú y tus seguidores, los cimarrones sediciosos y enamorados de la libertad, del *Nom Serviam* luciferino, celebrabais vuestros hechizos y maleficios, y aguaitó por una rendija y vio cómo en el centro del recinto había una moya grande llena de agua y hojas de tabaco [60].

Con esta estrategia, la novela alterna entre un anónimo narrador externo y otro inscrito en la ficción. Estos cambios se reiteran a lo largo del relato y su rasgo más particular es que el paso de uno a otro narrador se realiza sin elementos que anuncien la transición:

Mañozga pensó que iba a reventar. Supuso a Fernández de Amaya, ya en el despacho contiguo, madrugador y fresco como una begonia, frotándose las manos de codicia y riéndose con su agudo ji-ji-ji. El no había podido dormir, coño de tu madre. Pero recordó que hacía un año —¿dos?, ¿tres?, ¿cuatro?, ¿cinco?—, los calabozos estaban vacíos y parecía haber en la villa una conjura para cercar por hambre al Santo Oficio. Diablo de calor. ¿Cómo no las oís? ¿Cómo no oís a las brujas balando afuera, en gran trulla? ¡Y pensar que con esas bocas, con esas mismas bocas que tú, Fernández de Amaya, besaste en las mazmorras, ellas han osculado el salvohonor del cabrón negro! [21].

Cerraron la celda y Mañozga oyó claramente cómo una bruja luchaba con la rejilla del tragaluz, bregando por entrar al palacio. Ah, cuánto amargáis mi vejez. Y pensar que todas desfilasteis por la polla de Fernández de Amaya, que no por la mía, como lo aseguran las malas lenguas [102].

En relación con el narrador está también la cuestión del tiempo de la enunciación del relato. Está claro que, a pesar de que el personaje Mañozga ejerce una función narrativa, el narrador de la novela es un agente externo. Empero, la pregunta por el momento en el cual se produce el relato en LCD no encuentra una respuesta precisa.

Sin embargo, de acuerdo con lo dicho sobre la novela histórica posmoderna, el examen de este aspecto del discurso revela una cualidad de LCD que, en los niveles diegético y semántico, permite señalar en esta obra un rasgo transgresor del modelo tradicional del subgénero: sus anacronismos históricos. Aunque apenas referidos y enseguida enmendados, sin formar parte de la trama, en LCD hay mención explícita de personajes, sucesos y fenómenos históricos posteriores al marco temporal de los principales acontecimientos históricos que constituyen el relato, situación que obviamente autoriza a decir que el narrador emite su narración desde la contemporaneidad. Estos anacronismos tienen que ver con las menciones de Isaac Newton (1643-1727), Benjamin Franklin (1706-1790), de algunos inventos del siglo XIX y de conceptos como “imperialismo” o “propiedad intelectual”. Ahora bien, cuando asevero que los anacronismos son enmendados enseguida, quiero decir que después de su mención se niega la efectividad —en el plano ficcional— de lo afirmado al sostener luego que lo dicho “eran payasadas”:

Nadie, sin embargo, dudó jamás de la predestinación de Luis Andrea. Era un niño hirsuto y retraído que, a los pocos años, fabricaba con elementos rudimentarios unas diabólicas máquinas y artilugios de fantasía con los cuales conseguía sembrar el miedo en los contornos. Entre sus invenciones estuvo la del pararrayos, que más de un siglo después detentaría Benjamín Franklin con un criterio imperialista de la propiedad intelectual. Los numerosos parientes de Rosaura le atribuyeron también el descubrimiento del sistema cuádruplex, el indicador de cotizaciones, el sistema de la corriente alterna y el kinetoscopio, pero Rosaura sabía muy bien que *eran payasadas* [135, subrayado mío].

Otro anacronismo histórico es la alusión premonitoria de un hecho que ocurriría un siete de agosto, el cual —lo sabe el lector colombiano— corresponde

a la fecha histórica que selló la independencia de Colombia con respecto de España en la batalla de Boyacá, ocurrida el 7 de agosto de 1819:

El desastre ocurrió sin que nadie lo previera. Fue la noche del 7 de agosto, hará pronto cuarenta años de ello. Noche tranquila, sin huracanes ni terremoto. La nave mayor y una lateral se desplomaron. Entonces el Cabildo entabló querrela contra Simón González por juzgarlo, como constructor de la Catedral, responsable del desastre. [...] Estaría pequeñín, pero muy bien recuerdo los decires que corrieron por la villa después del derrumbe. [...] decían que el desastre era premonición de otro que acaecería a las Españas, en igual fecha, muchos años adelante [41-42].

La narración de los LCD, por otra parte, está dirigida a un narratario externo, no identificado en la narración y correspondiente en relación recíproca con el narrador.

#### **4.8. Las formas y el lenguaje**

Uno de los rasgos más marcados de LCD es su barroquismo, apreciable en la incorporación de distintas modalidades y convenciones literarias<sup>180</sup> y en su variedad de registros lingüísticos. Por una parte, la novela utiliza recursos de la poesía, del grotesco y de la sátira. Y, por otra, diversifica su lenguaje mediante el regodeo fonético, la derivación de nuevos términos a partir de la forma de las palabras, el esfuerzo por crear diálogos con un aire anacrónico y la confluencia de voces americanas y de vocablos con raíces en diversas lenguas, todo puesto en el fondo de la textura del idioma español<sup>181</sup>. Estas características del lenguaje, como

---

<sup>180</sup> En el sentido que da Guillén al concepto [1985: 165], cuando distingue entre los géneros, las modalidades, “cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra”, y las formas o procedimientos.

<sup>181</sup> Fernando Ainsa señala como característicos de LCD “el regodeo de la exploración y la recuperación de viejos vocablos castellanos en desuso, americanismos y localismos varios que se integran en un estilo hiperbólico y desmesurado” [2003: 181].

anota Clemencia Ardila<sup>182</sup>, hacen parte también del énfasis que la novela pone en el sincretismo cultural vivido en América<sup>183</sup>.

El lenguaje de la novela integra procedimientos estilísticos, retóricos y gráficos característicos de la poesía, como son la ruptura del orden habitual de la lectura en prosa, la variación del formato tipográfico, la construcción de enumeraciones en columnas y la alteración de la puntuación. Estas estrategias, además, se conjugan con la primacía en múltiples pasajes de la forma sobre la lógica y el significado —de la estructura fonética sobre la sintáctica y la semántica— y de la utilización de, entre otras, figuras retóricas como la enumeración, la aliteración, la amplificación y la asonancia. He aquí un ejemplo en el que coinciden estos recursos retóricos con la ruptura del texto lineal:

Trismegisto tenía las tres partes de la filosofía del mundo, cuyo espejo es la piedra filosofal: quien la posee es tan sabio como Aristóteles. La piedra hace bueno lo malo y despoja al hombre de gloria vana, temor o esperanza. Es la salamandra ardiente. Se consigue mediante

la purga,  
la sublimación,  
la exuberación,  
la fijación,  
la solución,  
la separación,  
la conjunción,  
la multiplicación  
y la fermentación en el elixir.

Azores y atanores, alambiques simples y acoplados, son los medios físicos. El único medio espiritual, *la llama interior que todo lo abrasa* [30].

---

<sup>182</sup> Clemencia Ardila observa acertadamente la convergencia de distintos registros lingüísticos en la novela: “[la] simbiosis cultural también opera en la obra a nivel del lenguaje en la medida en que, por ejemplo, los términos usados por Mañozga en su invocación a Buziraco provienen de diferentes culturas lingüísticas, a saber, del español, urraca, arrejaco; del portugués, macaco; del turco, sanjaco, y de la cultura americana, guateque, voz caribeña. Enunciados como estos proliferan en el texto y cabe anotar que en este sentido la obra de Espinosa se constituye en todo un juego de sincretismo lingüístico” [1998: 98].

<sup>183</sup> El propio autor subrayó desde la publicación de la novela esta cualidad de su lenguaje. En una entrevista de 1970 decía: “Ese barroquismo verbal que tú imputas a un desenfrenado entusiasmo por Valle-Inclán, y que debo igualmente a León de Greiff, mi maestro y amigo, se imponía para el caso de *Los cortejos...*: es que yo me propuse la recreación de un ambiente verdaderamente dionisiaco. La época, por demás, es la del barroco español” [Espinosa, 2000: 9].



En la cita siguiente son frecuentes los epítetos —desusados o inventados— puestos, sobre todo, en función del efecto sonoro de los términos. En el fragmento también es evidente la mezcla de acepciones castizas y de voces que designan especies americanas:

Ah, ¡y ahora voláis sobre mi greña, jorguinas, sorguinas, brujas; brujas granujas, blandengues, blandujas, merengues, merujas, con dengues y agujas, perrengues, magrujas, papujas, mamujas, gandujas, sangujas, feas y papandujas! ¿Qué se hicieron

la matricaria,  
la chuva,  
las ollas de mono,  
el guásimo cimarrón,  
los chagualitos,  
los chaguaramos,  
la belladama,  
la palma de sebo o corozo colorado,  
el palmiche sará,  
la maraja,  
la caña de víbora,  
el chirrinchao,  
la grosella,  
el mamón,  
las cabezonas carrasposas,  
el chupahuevos,  
el chagualo,  
el trupillo

y el palo de vaca? Ahora tan sólo el aroma opresivo de los palos de bálsamo, que han perdido sus virtudes contra el catarro, maldito calor tropical, inunda los aires apestados de olor de sobaco de diablo y crica de mojana [91].

Otros rasgos frecuentes del lenguaje son la incorporación de términos eruditos y enciclopédicos, la construcción con ellos de enumeraciones en columna y la amplificación del discurso. Ejemplos significativos de estos procedimientos son un pasaje con una extensión mayor de una página, en la que se da cuenta de múltiples maneras de nombrar el demonio, y otro que constituye un inventario erudito de sectas y corrientes del cristianismo:

Un hedor de azufre cargaba el aire y tu carcajada retumbaba con la risa bronca del trueno. Demonio hesiódico y homérico, daimón socrático, diablo de Heráclito, Demócrito y Empedócles, demonomante de demonistas babilónicos, demonche de pianche y demonólogos y demonómanos. Gran Buziraco, concreción indiana de los demonios bíblicos,

Satán,  
Lucifer el Emperador,  
Belial, ídolo de sidonitas y sodomitas,  
Belzebuth del Nuevo Testamento, dios de las moscas de Ekrón,  
Lilita de las leyendas paradisiacas,  
Asmodeo que dio muerte a los siete maridos de Sara,  
Abaddón de las sagradas Escrituras,  
Mammón, príncipe de la concupiscencia y la riqueza,  
monstruos Leviatán y Behemoth,  
Astaroth, el de la Venus siria, gran duque de lo profundo;  
de los demonios extranjeros,  
Set, dios egipcio de la aridez y la sequía,  
Angramainyú de Zarathustra, imbécil lleno de muerte,  
Mrtyu y Mara, tentadores de Buda,  
[...]

Thamuz, que nos honra con su embajada en España; concreción de todos los demonios, gran Buziraco, más poderoso que Agaliarept.  
Bajo todas las formas concebibles trataste de entrar al templo de Dios [104-105].

Lorenzo Spinoza se defendió diciendo que mal podía llamársele hereje ni apóstata, ni cismático, cuando nunca perteneció a religión alguna, porque su familia buscaba la verdad en la filosofía y no en el dogma, razón por la cual los propios hebreos la habían perseguido; cuando jamás fue ebionita

ni gnóstico  
ni adopcionista  
ni montanista  
ni donatista  
ni maniqueo  
ni arriano  
ni nestoriano  
ni monofisita  
ni pelagiano  
ni iconoclasta  
ni valdense  
ni albigeste  
ni luterano  
ni calvinista  
ni anglicano [56].

Una estrategia más es la formación y la acumulación de nuevos vocablos, prácticamente de jitanjáforas, a partir de la variación de algunas partículas de

ciertas palabras. En este recurso, un malabarismo fonético orienta la prosa o la enumeración. En el siguiente ejemplo el sonido del tambor constituye el motivo de la recreación de las palabras, del juego con los acentos:

¡Broma pesada, tártago! ¡Tarasca, tarasquea, suena la taramba, tarambana, dale a la tarantela, a la taranta, tarantulado, atarantado, en tarantismo, picado de tarántula! El negro parecía picado de tarántula, tal era el frenesí con que se contoneaba haciendo del bongo un bongó, del tambor un tambo, una merienda de negros rítmica, eurítmica, casi nunca logarítmica, mientras los otros, los negros bozales, bajaban por la pasarela, en fila, ante el brazo en alto con el rebenque y la vista encendida del tratante. ¡Broma pesada, tártago!

¡Broma pesada, tártago! ¡Los rumbos rumban rumbosamente en rumbantela, rumban rumberos y rumbáticos, zurumbáticos zumban por las zanjas en las zancas los zancudos! [111].

En otros casos la enumeración, mediante la acumulación de epítetos, y el juego acústico se integran a la prosa:

Para ver que, por los hechizos malos de ese pianche, héteme baldado y carraco, hostigado por la porquería de Buziraco y el olor de su sobaco, de su sobaco de macaco caco y su caca de bellaco y su aliento de bellaco, su alma de monicaco, de arrejaco, de demoníaco arrumaco de genetliaco, de simoníaco, su guateque de sanjaco y su vocinglería de urraca [103].

hija de Arqueloo, ninfa esa extensión pulida y vítrea, lustrosa y mareante, fluida y zigzagueante, casi demoníaca o buziráquica [...] Esa voz: dulzura, ternura, locura. Inquietud, congoja, angustia, desasosiego, ansiedad, zozobra, naufragio [115].

Estos recursos estilísticos operan mediante la alternación en el uso de la palabra entre el narrador y algunos personajes. Cuando Mañozga, Pérez de Lazarraga o Rosaura García se dirigen a otro personaje o se sumen en divagaciones la narración se inserta en la subjetividad de ellos y, por momentos, el discurso adopta una forma poética. Así, por ejemplo, la versión en discurso indirecto que el narrador ofrece de la intervención final de Rosaura García, palabras que constituyen una especie de elegía telúrica:

Habló de pueblos patriarcales y santos que poblaron las Indias en tiempos remotos;  
 evocó los antiquísimos volcanes del Nuevo Mundo y los altísimos nudos de las cordilleras  
 y las punas verdecidas  
 y las selvas y pampas y llanos y contrafuertes batidos por los duros vientos,  
 y los vastos océanos cálidos y los claros archipiélagos erizados de vegetación mágica,  
 y los ríos majestuosos y lentos, capaces de arrastrar árboles centenarios [...] y el huecocho de bronco mugido,  
 y los fantasmagóricos monos platirrinos,  
 y las alpacas y tortugas y cascabeles y verrugosas y mapanás y boas y pumas y jaguares,  
 y la quena de tibia humana,  
 y las lenguas misteriosas del záparo, el mocoa y el huitoto,  
 y las cantigas y cactus y manglares verde-loro-loco [155]

La subjetivización del discurso encuentra en la utilización del retruécano otro instrumento retórico introducido felizmente en el texto. En este caso, el delirio febril de Mañozga es aprovechado varias veces para alterar la lógica habitual del lenguaje mediante la inversión sintáctica:

Aunque no cabe, bueno es decirlo, sevicia mayor que la por ti empleada conmigo, no cabe, porque fray Alonso de la Cruz Paredes ha tiempo duerme el sueño de los justos, mientras yo, echado en este catre, llagado de costras, postrado de llagas, postillas y granos, aquejado de males de un patricio digno de Roma, debo acudir noche tras noche a la cita con tu cohorte, con tu séquito de brujas que se multiplican y crecen como orugas en los palos de bálsamo, y a cuyos sortilegios soy inmune, pero cuya risa se me clava en lo hondo del alma como la púa de un escorpión.

[...]

Escorpión un de púa la como alma del hondo lo en clava se me risa cuya pero, inmune soy sortilegios cuyos a y, bálsamo de palos los en orugas como crecen y multiplican se que brujas de séquito tu con, cohorte tu con cita la a noche tras noche acudir debo, Roma de patricio un de dignos males de aquejado, granos y postillas, llagas de postrado, costras de llagado, catre este en echado, yo mientras, justos los de sueño el duerme tiempos ha Paredes Cruz la de Alfonso fray porque, cabe no, conmigo empleada ti por la que mayor sevicia, decirlo es bueno, cabe no aunque...

¡Dios mío, estoy recorriendo los pasos! [106].

En cuanto a los diálogos, es frecuente el uso de expresiones que —como se advierte en las cursivas agregadas— procuran recrear algunos rasgos del habla de

la época histórica o reflejar el origen español de los personajes: “Como estáis oyéndolo, *Vuestras Señorías*” [22], “¿de quién *hostias* partió una idea tan peregrina?” [41], “No olvidéis [...] que el Santo Oficio en *las Españas* no es, en rigor, una dependencia eclesiástica y que su cometido, más que perseguir brujos, es el de exterminar a *los asesinos de Cristo*” [49], “Recordad que soy el Gobernador, *quedaréis vos vistiendo holandilla* [...]. A meteros con otros, *que los hay por celemines, a mí dejarme* que si fundé la ciudad fue por tener dónde hacer lo que me saliera de los...” [73].

Por otra parte, congruente con el barroquismo lingüístico en la novela hay rasgos de algunas modalidades literarias y convenciones de distintos géneros<sup>184</sup>. Por un lado, como hemos visto, está el juego de la novela con recursos retóricos de la poesía. Pero, por otro, en un nivel parcial y temático [Guillén, 1985: 165] está la introducción de modalidades como el grotesco y de fórmulas de otros géneros. Por ejemplo, la secuencia configurada con la exploración de Pérez de Lazarraga a través de los pasadizos subterráneos utiliza uno de los tópicos de las novelas góticas del siglo XVIII: la subtrama se sirve de la incógnita y transcurre en la oscuridad, entre bóvedas de piedra habitadas por murciélagos, y conduce al hallazgo de osamentas y de un cuerpo emparedado.

Una muestra más del uso de distintas convenciones literarias en el relato la constituyen la teatralidad y el juego con la farsa explícito sobre el final. En efecto, la teatralidad es ingrediente temático que la ficción toma de la época histórica<sup>185</sup>. LCD hace énfasis en que el andamiaje teatral era inherente a la Inquisición, realiza los autos de fe públicos, su escenografía, y el carácter actoral de muchos denunciadores, que delataban o se delataban a sí mismos a cambio de la ganancia

---

<sup>184</sup> En una lectura de la novela, incluso se ha llegado a afirmar, de modo general, que “*Los cortejos del diablo* está narrada desde una visión cómica y satírica, amoldando los discursos de la comedia, los sainetes y entremeses del Siglo de Oro para presentar una historia colonial teatralizada” [González, 1992: 118].

<sup>185</sup> Recordemos que, según Aguiar e Silva, el teatro es una forma típica de expresión del periodo histórico barroco: “construcción de un mundo imaginario donde la apariencia se afirma como realidad, donde la máscara y los efectos escénicos instauran la ilusión [...] el espectáculo teatral barroco se alimenta de la exuberancia sensorial y de la magia, de la profunda riqueza alegórica, de la máscara y del disfraz” [1972: 290].

material o espiritual que derivarían de su acto. La novela presenta la Inquisición como un proveedor de espectáculo en su época, comparado con los toros y el teatro: “mis autos de fe eran algarada y novelería —los toros de Mañozga, como los llamaban—” [18]. La ficción, además, se sirve de la teatralidad imputada al Santo Oficio para incluir el juego de una representación teatral con la bufonada que protagoniza el barbero Orestes Cariñena. Al final, a punto de ser azotado para castigar la acusación de hereje que recae en él por afirmar que ha sido César, Alejandro, el rey de España y hasta su mismo abuelo, el personaje dice “Esperen. Paremos esta comedia”, y confiesa entre risas que “Fui hace tiempos actor de teatro y representé todos aquellos papeles”. Cuando se rompe la ilusión el teatro queda al desnudo, pero Mañozga no se había enterado de que asistía a una representación. La risa pone en ridículo los prejuicios religiosos y la autoridad del inquisidor se desploma. A Cariñena no se le ha mirado como lo que es, un actor: “Los hombros de Mañozga se contrajeron en un espasmo, como si de repente el mundo entero se le hubiese venido encima. La multitud estalló en una gruesa y humillante carcajada” [154].

E inmediatamente después del espectáculo bufo del barbero, Rosaura García entra a la plaza con un séquito de negros montados en una carreta. En ese momento el espectáculo alcanza su máximo punto:

la carreta de Rosaura García, con sus innumerables parientes, hizo irrupción con chirrido de melodrama, con grosero aticismo de farsa megariana, con contoneo burlesco de final de entremés clásico, y el juez eclesiástico comprendió que era aquel el funeral carnavalesco de su vida pública, de sus años de cruel magisterio, y soltó una vibrante carcajada [...] y se apoltronó en su vieja silla inquisitorial de peluche para gozar por primera vez el privilegio de ser un espectador y no la eterna marioneta de sí mismo” [154].

Como ocurre con el tratamiento del lenguaje, desde el punto de vista del uso en la novela de recursos tomados de varias formas literarias se puede decir que LCD acierta cuando se sirve de algunas convenciones características del periodo histórico evocado —la Colonia, que se corresponde con el barroco— o próximos

a él. Estos rasgos de LCD ponen en evidencia tanto la conciencia del escritor cuando eligió sus estrategias como la complejidad lingüística y formal de la novela, que es un elaborado cóctel de lenguajes y de convenciones literarias.

#### 4.9. Los intertextos de Baruch Spinoza

En LCD se constata la referencia a Baruch Spinoza no sólo a través del personaje Lorenzo Spinoza, sino también en la inclusión de dos fragmentos significativos de dos obras del filósofo holandés. Como es de suponer, en la ficción los textos del filósofo se atribuyen al pensamiento del judío portugués perseguido por la Inquisición. En efecto, las citas de Baruch se introducen a título de fragmentos de las memorias de Lorenzo Spinoza, cuyas palabras se definen como “gemelas” de otras que serían escritas después:

Spinoza apuró varias copas de vino tónico, se enjugó varias veces el sudor antes de sentarse al escritorio y consignar aquellas palabras, que poco después tendrían sus gemelas y coincidentes en el tiempo y el espacio:

*“En el espíritu no existe voluntad alguna absoluta o libre, sino que el espíritu es determinado a querer esto o lo otro por una causa que a su vez es determinada por otra y esta por otra y así indefinidamente...”<sup>186</sup> Me he aplicado cuidadosamente a no reírme, ni a llorar, ni a indignarme por las acciones humanas, sino a comprenderlas; y con éste fin he considerado las pasiones, no como vicios de la naturaleza humana, sino como a propiedades que le pertenecen, lo mismo que a la naturaleza de la atmósfera pertenecen el calor, el frío, la tempestad, el trueno...”<sup>187</sup> [152].*

Como se explica en la nota al pie, esta doble cita de Baruch Spinoza combina materiales de la *Ética* y del *Tratado Político*. El hecho es que la relación

---

<sup>186</sup> Esta primera parte de la cita de Spinoza corresponde a la “Proposición XLVIII” de la segunda parte de la *Ética*, titulada “De la naturaleza y origen del alma”. De manera muy sucinta, se puede decir que esta proposición quiere demostrar que la voluntad está determinada por una causa externa [Cfr. Spinoza, 1677: 176].

<sup>187</sup> El segundo fragmento de la cita pertenece al §4 del Capítulo I del *Tratado Político*. Allí el filósofo apunta que los seres humanos están sometidos a sus pasiones [Cfr. Spinoza, 1670: 80].

intertextual de LCD con las obras del filósofo no es gratuita, dado el contexto de la variedad cultural y de posturas características del periodo colonial, de su sincretismo étnico y de la diversidad de visiones de mundo. El racionalismo y el panteísmo spinoziano —aunque contemporáneos de la Inquisición, más que exóticos en la Cartagena de 1640—, su debate sobre el libre albedrío y el determinismo y el reconocimiento del rol de las pasiones en la condición humana contrastan con el dogmatismo de la Contrarreforma y del Santo Oficio. Con el recurso del intertexto la novela quiere redondear el significado del personaje Lorenzo Spinoza dentro del contexto histórico evocado, una figura que mira las relaciones entre los humanos y lo sagrado desde otra perspectiva y que por ello es perseguida.

#### **4.10. La visión de la historia**

En lo que respecta a LCD, creo que se pueden responder en dos direcciones básicas preguntas como qué función cumple la historia en la novela, qué tratamiento da la ficción a la historia o cómo se representa la historia en la ficción. De entrada, considero que LCD expone una relación crítica con la que se puede llamar la *historia oficial*. Por otro lado —y este podría ser el mensaje didáctico e ideológico que la obra quiere transmitir al lector de hoy—, la novela sugiere que en la peculiaridad de la historia de Latinoamérica, en la coincidencia en su pasado de diversas visiones de mundo y en el reconocimiento en el presente de la absorción de esa diversidad en el ser latinoamericano, se fincan sus posibilidades de identidad cultural y, quizás, de autonomía política. Dicho de otro modo —según lo expondré en los siguientes apartados—, en LCD se puede reconocer una mirada crítica cuando el relato subraya la figura grotesca del inquisidor y destaca algunas facetas negativas del orden colonial, y simultáneamente se puede apreciar un punto de vista *romántico* cuando exalta el carácter mestizo de Latinoamérica y mezcla la historia con el mito. Ahora bien, LCD plantea estas cuestiones



abordando sus contenidos a través de una serie de estrategias discursivas y artísticas que, a mi modo de ver, son las que dan valor literario y estético a la novela.

Si entendemos por historia oficial aquella conservada en monumentos, celebraciones y conmemoraciones, la defendida, en fin, por instituciones como la Iglesia o los Estados, en LCD se construye una visión crítica de la imagen tradicionalmente aceptada de esa historia. Desde esta perspectiva, la novela de Espinosa no realiza una incorporación pasiva del material histórico. La obra comunica al lector una representación propia del periodo colonial, y la construcción de esa imagen se acompaña con la expresión explícita de un enjuiciamiento de la historia pronunciado sobre el final del relato por la bruja Rosaura García.

LCD elabora esta lectura de la historia mediante la distribución de sus materiales en un esquema dualista, que descansa sobre una serie de contrastes y de cierto grado de maniqueísmo. Las dualidades se configuran en parejas dialécticas como sagrado-profano; Iglesia católica-otras formas de religiosidad; abstinencia-libertinaje; prohibición-transgresión; dogma-racionalismo/tolerancia; solemnidad-rirotada; sometimiento-liberación; cultura occidental-otras culturas.

Tales oposiciones definen los enfrentamientos que en la trama producen la tensión en las relaciones de orden social, religioso o personal. Ya se dijo que en la reconstrucción de la ciudad colonial el lugar central lo ocupa el conflicto entre tradiciones religiosas. Pues bien, esta contradicción se aprecia en parejas como Inquisición-brujería, Dios-Buziraco, Mañozga-Luis Andrea/Rosaura, Catalina de Alcántara-Ronquillo de Córdova/Pedro Claver, Mañozga-Lorenzo Spinoza. Esta estructura dualista es acorde, además, con las estrategias literarias más visibles en la novela: el barroquismo<sup>188</sup> y la acentuación de lo grotesco.

---

<sup>188</sup> Tengamos en cuenta que, siguiendo a Dámaso Alonso, Aguiar e Silva define el barroco como un “arte de oposiciones dualistas, de antítesis violentas y exaltadas” [283], una poesía con “una estética de lo feo y de lo grotesco, de lo horrible y de lo macabro” [284].

En efecto, una estrategia literaria de LCD es la recreación grotesca de Mañozga y de algunas situaciones. Aquí pueden ser útiles algunas reflexiones aportadas por Bajtin acerca de la “carnavalización literaria”. Bajo tal concepto, Bajtin entiende “la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura” y, entre otras características, del carnaval destaca que “la *vida carnavalesca*” “es una vida desviada de su curso *normal*, es, en cierta medida, la «vida al revés», el «mundo al revés»” [1979: 172 y 173]. En este orden de ideas, la inclusión en LCD de recursos propios de la carnavalización se puede apreciar en la deformación de la imagen solemne y en la inversión de algunos valores.

En este punto es preciso resaltar que, dado que la subtrama desarrollada en torno a Mañozga es la que posee mayor relevancia, la presencia más visible de este personaje, con su figura deforme y sus conductas irregulares, es el hecho que más destaca en la novela algunos ingredientes grotescos<sup>189</sup> y satíricos, como lo son el declive de su poder, su enfermedad, la suciedad de su cuerpo y la burla a la que lo somete el barbero-actor Cariñena. Aunque, como indicaré, los rasgos grotescos no son exclusivos del inquisidor.

Según se dijo más atrás, con Mañozga la novela incorpora elementos del tópico carnavalesco del destronamiento del rey. En efecto, cuando describe la degradación del inquisidor LCD construye una imagen que contrasta el presente del personaje con su pasado, una caracterización en la cual el énfasis se pone en el debilitamiento del inquisidor, en sus rasgos ridículos y abyectos. La representación historiográfica de Juan de *Mañozca* es la de un sujeto enérgico, atrabiliario y corrupto que ejerció e impuso su poder en la ciudad colonial. En LCD, por supuesto, no se desmiente que éstas hayan sido cualidades del personaje. La novela, por el contrario, aprovecha esa representación del ser histórico para presentar una imagen opuesta: la del ser caído en desgracia, vencido por los años, por el desengaño y por sus prejuicios, al cual se observa, la mayoría del tiempo, desde una óptica que subraya lo grotesco de su estado.

---

<sup>189</sup> Según Bajtin, la “exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*” [1965: 273].

El inquisidor es el retrato desfigurado de lo que fue. LCD procede entonces a sustituir la grandeza por la bajeza: “Sus expelibles, que apenas le daban alivio, resonaban por todo el edificio” [17]; la prepotencia por la impotencia: “hacía muchos años que Mañozga era impotente” [160]; la arrogancia por la humillación causada por otros y por sí mismo: “Se sabía un escombros, una sucia piltrafa a punto de ser barrida por el viento” [17]. Juan de Mañozga y la Inquisición que él personifica son presentados como esperpentos: “Su traza rojiza aparejada era ya simbólica y, si bien pasado el tiempo no parecía sino una broza de lo que fue, su decadencia tenía cierto viso de altanera locura que acentuaba ese simbolismo como si, en abstracto, el Santo Oficio se hubiera vuelto loco” [57].

La caída de Mañozga se identifica con su descomposición literal. Su degradación física es simultánea con su deterioro interior y con el declive del Santo Oficio: “yo impedido, yo carraco, escocido por la próstata”. Su figura es objeto de clara inversión de imágenes: el poder venido a menos, su apariencia travestida en la de otro. Mañozga no sólo es un cuerpo envilecido, sino también un ser con el aspecto de sus grandes enemigos, de hereje y de diablo: “Desnudo de la cintura para arriba, el Inquisidor dejaba al descubierto una senilidad grotesca y adiposa. Bolsas flácidas colgaban de su vientre y la espalda despellejada hacía pensar en las bubas de los réprobos. El rostro, transfigurado por la fiebre, era el de un Mañozga endiablado que el recadero tomó por un diablo enmañozgado” [13].

Mañozga es un rey de burlas: no conmueve, por el contrario, quiere mover a la risa: “Y, ahora que tanto pienso en Buziraco, el culo me pica, ¿estará volviéndome bujarrón al cabo de la vejez?, el culo me pica y quién se lo rasca delante de una beata” [21]; “Mañozga, con unos calzones angostos que le cubrían desde la cintura hasta el arranque de las piernas (cuyas costuras daban la impresión de estar haciéndole llagas) y un jubón echado sobre los hombros, iba desvariando de un lado al otro del edificio [...] estorbando donde quiera que algo importante se hacía” [54]. El final del relato pone en evidencia que el inquisidor ha tocado fondo. Es decir, ha perdido su poder y así lo reconoce. Sus últimos días han sido prácticamente un infierno y lo que sigue, literalmente, es ponerse a

disposición del demonio. Y eso es lo que sucede. Pero su declive, como se dijo más atrás, no tiende a la tragedia. De hecho —otra vez la inversión— el final es un ascenso: Mañozga se reconcilia con el demonio y sale volando llevado por las brujas para ir a adorar a Buziraco:

Es hora de que Juan de Mañozga se reconcilie con algún Dios.  
Y las brujas bajaron y alzaron el cuerpo monumental del Inquisidor por los aires impregnados de azufre, para conducirlo a Tolú, tierra del bálsamo, donde por toda la eternidad habría de besar a Buziraco —el espíritu de Luis Andrea— su salvohonor negro y hediondo [163].

Si bien principalmente en Mañozga, no sólo en él se aprecian elementos grotescos. La novela también pone énfasis en los desórdenes del carácter de otros personajes y en el uso de la hipérbole para realzar algunas situaciones. Desde este punto de vista, la figura histórica de Pedro de Heredia también es desacralizada. Según se dijo, este personaje es un icono histórico descendido del pedestal de la historia para recrear aquellos episodios de su vida ignorados en las placas que suelen acompañar los bustos de bronce o que dan nombre a sitios públicos. LCD hace hincapié en la naturaleza de pillo, mujeriego y camorrista del fundador de Cartagena: “Pedro de Heredia de todo tenía fama menos de hombre pacífico. [...] La verdad era que Heredia en sus años mozos, harto anduvo a estocadas por los Madriles y más de un pusilánime se santiguaba si lo veía venir” [69].

En la novela interesa esencialmente destacar la faceta disoluta y risible del personaje. La imagen de la historia que consagra a los próceres como héroes, como hombres adustos y gloriosos, contrasta con la de un inmigrante aventurero, despilfarrador y juerguista: “Pedro de Heredia era hombre de juergas y buenos vinos” [69], “para entonces estaba podrido de peculoso dinero y volvió a los Madriles y sobornó a sus jueces y dilapidó la fortuna en noventa y dos noches de juerga consecutivas y violó a la hija de un zapatero y a la de un escribano y hasta a la de un comendador” [70]. Con él, otra vez el cuerpo vuelve a ser motivo de

deformación: “Una noche se lió con seis tipos y, en un estoqueo de puño, su nariz voló a cinco metros y la cara le quedó como cuba sin botana” [69].

También hay una cuota de extravagancia en varios rasgos atribuidos a los brujos Luis Andrea y Rosaura García. Por supuesto, su condición los sitúa del lado de la magia y desde este ámbito la novela se permite introducir estrategias como la parodia y la hipérbole, con las cuales, desde el principio, el relato crea sus propias leyes y discurre sin contradicciones lógicas con su propio mundo ficcional, donde resultan coherentes lo sobrenatural e inverosímil<sup>190</sup>. Así, por ejemplo, se explica el carácter casi de inmortal de la bruja —atribuir 106 años a una nativa americana del siglo XVII es una hipérbole—, su testimonio directo de episodios remotos y su facultad para flotar: “Rosaura García festejaba su centésimo sexto cumpleaños. Hacía, además, exactamente setecientos setenta y siete días que se abstenía de probar alimento [...] al año y medio de estar

---

<sup>190</sup> En su balance sobre la novela latinoamericana entre 1920 y 1982, cuando Ángel Rama dedicó un aparte a la literatura caribeña situó dentro de ese espacio geográfico lo real maravilloso acuñado por Carpentier y el realismo mágico en la variante garciamarquiana. Al dedicarle unas pocas líneas a Espinosa, Rama definía entonces LCD como la obra de un joven escritor que seguía la estela de García Márquez: “Quizá todavía podría agregarse, en una promoción reciente, obras que continúan este ciclo, aunque ya desintegrándolo. Es el caso de la novela *Los cortejos del diablo* del colombiano Germán Espinosa” [1982: 199]. Poco después Ricardo Cano Gaviria [1988: 360] seguía la misma línea al incluir a Espinosa y a LCD, entre otros nombres, “como muestra de ambivalencia edípica, explicable tal vez sólo por la fuerte, traumática impresión que el deslumbrante éxito de *Cien años de soledad* [...] produjo en varios de los jóvenes novelistas”. En mi concepto, la presencia en la novela de Espinosa de elementos de la cultura popular caribeña permiten establecer ciertos niveles de relación con parte de la obra de García Márquez y de otros escritores del Caribe. Sin embargo, la inclusión en LCD de la brujería como tema y recurso, más la presencia de elementos provenientes de la investigación histórica y de ingredientes grotescos son factores que, por lo menos desde una perspectiva actual —que además tiene en cuenta la evolución de la producción del autor—, permiten afirmar que la obra de Espinosa trasciende la categoría del realismo mágico. En LCD la magia, los hechizos y la creencia en el demonio son inherentes a la época histórica reconstruida, ellos no son recursos convocados en un ámbito literario inconexo con el contexto histórico —extraliterario— del cual son tomados. Mérito de la obra de Espinosa es aprovechar literariamente un rasgo del material histórico que constituye la base de la novela: “las personas tenidas en aquellos tiempos por más ilustradas estaban perfectamente persuadidas del poder de los tales brujos. El obispo de Panamá creía a pie juntillas que hablaban, y aún que tenían ayuntamientos carnales con el demonio; el inquisidor, [...] que gozaban de poder para que sus enemigos cayesen como heridos por el rayo y hasta para matarlos con sola su voluntad; que en juntas y congregaciones acordaban los males que habían de ejecutar, fuera de la herejía y apostasía, que eran enormes, como ser, además de lo dicho, tullir y mancar a los hombres y mujeres ya crecidos, y ahogar a las criaturas, talar y destruir los frutos de la tierra e impedir la saca del oro” [Medina, 1889: 179].

observando como una «gentil cigarra» la dieta de abstención absoluta, su cuerpo olvidó el contacto con la tierra y empezó a flotar” [69].

Con los hechizos inverosímiles y prodigiosos que obra Rosaura, sus facultades brujeriles agregan humor a la novela. En efecto, cuando el Fundador intentó violarla la hechicera se desembarazó de él con una solución humorística: “La mujer invocó a Buziraco y la polla de Pedro de Heredia quedó convertida de pronto en polla de verdad, que cloqueaba a más no poder y realizaba esfuerzos desesperados por zafársele del entronque y le picoteaba las turmas” [71]. Por si fuera poco, “Delante de las mujeres, el animalito se crecía indefectiblemente e iniciaba un impúdico e impúber cacareo de gallina joven” [71].

Igualmente, la brujería es instrumento para parodiar ciertos milagros bíblicos y dar de ellos una lectura irónica al compararlos con la mercadotecnia capitalista. Así ocurre cuando el Adelantado Luis de Lugo

le ordenó convertir en leche de vaca toda el agua legamosa de la Ciénaga del Ahorcado. Para Rosaura aquello era juego de niños, así que, sin poder rehusar la petición [...] decidió realizar un prodigio que asombrara más al solicitante y contraviniera los dictados de la naturaleza [...]. Fue así como la Ciénaga del Ahorcado amaneció transformada un buen día en un considerable charco de semen [...] se trataba de un legítimo truco publicitario absolutamente de vanguardia en aquellos tiempos [127].

El ingrediente hiperbólico también está presente en la caracterización de la infancia de Luis Andrea, el otro brujo, de quien se propone una imagen infantil pantagruélica:

A los cinco meses, Luis Andrea realizó su primer prodigio: demostró públicamente saber expresarse, a la perfección, en calamarí, español, sánscrito, hitita [...una enumeración de 41 lenguas] y otros tres mil doscientos cuarenta y cinco dialectos. A los ocho meses Luis Andrea realizó su primer milagro: sobrevoló la ciudad en una noche de luna llena y desató, a su capricho, una gran tempestad [133-134].

#### 4.11. Lo escatológico

La inversión entre lo superior y lo inferior, lo limpio y lo sucio, lo digno y lo indigno también es una estrategia explotada en la novela mediante un énfasis en elementos escatológicos<sup>191</sup>. Para el caso, lo orgánico y lo sucio conforman una atmósfera escatológica extendida por gran parte del mundo ficcional. Brujos, inquisidores y curas acumulan tras de sí materias y palabras abyectas.

Ya uno de los temas sobre el cual va y vuelve la narración —los rituales de los brujos— tiene como punto culminante un comportamiento asociado a la escatología: “la cita con el gran dios Buziraco, con el cabrón negro cuyo apestoso culo, cuyo ano hediendo y oscuro sería el anillo de alianza, el talismán constelado” [136]. Hacia allá apunta el final de la novela, pues Mañozga “por toda la eternidad habría de besar a Buziraco —el espíritu de Luis Andrea— su salvohonor negro y hediendo” [163]. Igual, cuando el inquisidor recuerda al brujo, lo hace diciendo “Luis Andrea, justo en momentos en que tú, húmeda y maloliente la braga, avanzabas a empellones” [19].

En este sentido, la idea de una iglesia limpia, de una institución preocupada por la salud y la salvación de las almas, que históricamente ha despreciado el cuerpo, encuentra en esta atmósfera un contraste que por medio de la exageración recuerda el aspecto terrenal, la naturaleza misma sin la cual no hay espíritu que se interogue. El ideal católico de una iglesia sin mancha contrasta con la suciedad del salvaguarda del credo: “Un lóbrego pasadizo conducía a las habitaciones del Inquisidor: dos celdas húmedas y cochambrosas” [16].

A Mañozga lo rodean los malos olores y los excrementos: “Aquel ambiente de mazmorra, donde se creyera estar siempre rodeado de excrementos humanos, le oprimía el pecho y se le pegaba a las fosas nasales. Era la mierda de Buziraco que lo perseguía” [16]. El inquisidor ni siquiera controla su cuerpo: “Mañozga, te

---

<sup>191</sup> Bajtin recuerda que “lo grotesco se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*, todo lo que busca escapar de él. Es así como las *excrecencias y ramificaciones* adquieren un valor particular” [1965: 285].

has ensuciado en las bragas”, le dice el alcaide, y él responde: “A esta edad uno comprende que no debe confiar nunca en el pedo” [160]. El olor asociado con Mañozga es el de la mierda. Con esto, además, en el personaje se opera otra inversión, un signo más de su caída. En efecto, si pensamos en el contexto histórico y cultural de la Colonia, Mañozga posee un atributo que era distintivo de sus enemigos, ya que entonces el imaginario cristiano consideraba ese olor como el natural de los negros y el diablo: “al negro se le identificaba con el color y el olor de las heces” [Borja, 1998: 113].

La escatología, además, se manifiesta en el lenguaje utilizado por algunos personajes adscritos a la Iglesia. Desde luego, el primero de ellos también es Mañozga. Y lo sigue Pérez de Lazarraga. Inquisidor y obispo, ya sea en su comunicación con otros personajes o en sus monólogos, se sirven de expresiones que desdicen de sus dignidades de licenciados y prelados. En ellos, aunque más en Mañozga, son frecuentes los insultos, las referencias explícitas a los genitales y a los excrementos. Pregunta Mañozga: “¿qué hacen aquí todavía estos follones? Marchaos, hideputas” [16]. Y también: “En mi cabeza, viejo bergante, y en la de tu polla. ¿Olvidas cuántas brujas han desfilado por la punta de tu polla” [15]. Y le responde Fernández de Amaya: “Come, que se te pone ese condumio como esperma de diablo” [16]. Y de este modo Mañozga trata a la beata denunciante: “¿Vos, vieja pectorra...?” [58], “pedo ambulante” [110]. Por su parte, así dice el obispo: “Cojones. Un viaje tan largo y penoso, para encontrar en el otro extremo del mundo a un diácono indiano que se permite comentarios sobre la forma de vida del Obispo. [...] ¡Calor de mierda!” [46].

En la escatología de LCD, incluso, se puede leer una inversión. El relato es pródigo en referir que los campos se han secado, que una sequía atroz ha esterilizado la tierra. En este caso el efecto de inversión se detecta en que la causa de esta esterilidad es paradójicamente la abundancia de una sustancia generadora de vida: semen. Según dice la novela, sobre los campos vuelan “Cortejos de brujos y brujas [...] disseminando el helado semen del diablo” [13] en retaliación por la muerte de Luis Andrea, así que la “comarca era ahora una vasta llanura



estéril, surcada en las horas de maleficio por las ávidas parejas de chivatos que regaban por la extensión la leche disecante de Buziraco y la aridecían para la explotación del español” [135]. Paradójicamente, la persecución y la prohibición decretadas por el Santo Oficio contra los rituales del culto a Buziraco generan un incremento de la sexualidad, los brujos se reproducen por montones, y con ellos viene una lluvia exuberante de semen que deseca la tierra.

#### **4.12. La historia y el mito**

En mi opinión, LCD también sostiene un punto de vista que exalta el carácter mestizo de Latinoamérica y al hacerlo mezcla lo histórico con lo mítico. Se trata, en mi criterio, de una mezcla de niveles en la cual lo histórico es relegado, se aproxima al límite de la disolución, cuando la novela asigna a algunos personajes atributos más acordes con lo sagrado y cuando el enfrentamiento entre esas figuras se aupa a la categoría de acontecimiento fundador de un orden.

Si de suyo en el modo como en LCD se plantean las circunstancias históricas ya se detecta la presencia del mito —con la colisión entre el Bien y el Mal, el Altísimo y el Bajísimo, la dualidad apolíneo-dionisiaco—, la novela pone una cuota más de mitología con la exaltación de la magia y de los brujos. A través de sus poderes, de hecho, se transita de lo histórico a lo mítico en LCD.

En el dualismo estructural del relato, ciertos rasgos propios de los brujos son atribuidos también Mañozga. En efecto, parece que para poner a Mañozga al nivel de los brujos el inquisidor es presentado —de forma un poco abrupta, disonante con la depauperación del personaje— en algunos momentos por otro personaje como un ser superior. Así, Mañozga es arrancado de la historia y mediante la atribución de cualidades extraordinarias es trasladado a la órbita del mito: “Fernández de Amaya comprendió en aquel instante que el poder de Mañozga, como el de ciertos dioses paganos, no era un acontecimiento inserto en las dimensiones temporales conocidas ni mensurable con ellas, sino una inmanencia

que fluía del Gran Tiempo. [...] El hombre, a medida que más envejecía, más apariencia de inmortalidad iba adquiriendo” [110].

A Rosaura, como se indicó, sus habilidades le permiten desplazarse por el tiempo y el espacio, superando literalmente por arte de magia las barreras que separan pasado, presente y futuro, y un continente de otro. Estas facultades, precisamente, elevan al personaje, oriundo de América, a su calidad de símbolo mítico, pues desde sus alturas, desde su omnisapiencia, Rosaura se convierte en testigo, juez y profeta de la historia. A través de la mirada de la bruja el narrador discute una versión de la historia:

la dimensión hechizada que a un tranquilo poblado de indios caribes imprimió la llegada de esta punta de españoles ambiciosos de oro, cuyas barbas doradas arrebatában el corazón de las nativas, al punto de hacerles tragar la leyenda no tan dorada de la Fundación y el Descubrimiento: no tan dorada, pues los nativos hacía siglos que habían descubierto estas tierras e incluso a sí mismos y, en cuanto a la Fundación, Rosaura no ignoraba que la ciudad existía siglos atrás con otro nombre y que los propios hombres de Heredia, al desembarcar, tuvieron que usar por mucho tiempo, para abrigarse, las chozas de los indígenas [128].

Rosaura, entonces, aparece con un pie en el tiempo histórico y otro en el mítico: en ella se expresa “el espíritu de los tiempos” [79], posee un “don futurible, la desnudez total de su mente abierta a los vericuetos del porvenir pero nutrida de pasado como de un sedimento suave y musgoso sobre el cual corriesen las aguas cristalinas del tiempo” [126]; ella es una figura “nimbada” por una “luz seráfica, atravesada de divina iluminación” [137], lo cual la empuja a cumplir su designio, que consiste en “abrir los ojos del populacho” [126]. Rosaura es caracterizada como un ser superior, casi como una diosa. Sus lebrillos funcionan como una especie de *Aleph*, en la pantalla de agua la bruja lo ve todo: mira hacia delante y hacia atrás en el tiempo. Por eso reconstruye el pasado, conoce distintos presentes y predice el futuro. Aunque inserta en la historia, Rosaura supera lo histórico, pertenece esencialmente a otro orden temporal: el del mito, orden en el que “corren las aguas cristalinas del tiempo”. Ella no sólo tiene poderes

excepcionales, sino también una misión fuera de lo común consistente en guiar al pueblo hacia la libertad.

Pero, sobre todo, con Luis Andrea opera en la novela la inversión del mito principal de la religión cristiana. Luis Andrea lidera un culto pagano perfilado con un evidente talante dionisiaco, en el que la danza, la música, el licor y la orgía son medios de comunión y de libertad: “él vislumbró en la magia el principio elemental de la dinámica humana, el más activo motor de multitudes y, por tanto, el medio más perfecto de afirmar la libertad individual y gregaria: el *Non Serviam* buziráquico” [133]. Como líder, en la ficción Luis Andrea es el elegido de Buziraco para propagar su culto entre los negros y mestizos. De ahí la inversión entre el bien y el mal, entre lo sagrado y lo profano.

Histórica es la situación representada: esclavos, cimarrones, zambos y mestizos encontraron en rituales e invocaciones al demonio un medio de defensa y, en consecuencia, de autoafirmación colectiva contra la agresión y el sometimiento provenientes de los blancos. Cuando los españoles asociaron la religiosidad del negro con la adoración del diablo cristiano, proporcionaron a los esclavos un mecanismo de protección<sup>192</sup>. Y esa lucha, se ha insistido, se refleja en LCD.

Y mítica es la caracterización de Luis Andrea, quien, según el relato, es el Mesías mestizo. Él personifica el mito del elegido. En cuanto tal, en los términos que lo describe la novela Luis Andrea es imagen refleja de Jesucristo, es el hijo de la deidad africana que desciende al mundo de los hombres para sacrificarse por

---

<sup>192</sup> El historiador Borja Gómez señala cómo las dos mitologías se fundieron: “Los esclavos enseñaron a los blancos a temerles y más aún cuando se apoderaron del demonio: los españoles tenían miedo de los poderes sobrenaturales de los negros, tal como lo demostró prolíficamente el siglo XVII a través de los procesos de la Inquisición y de la justicia civil [...]. Desde su punto de vista, el español vinculaba las actitudes negras como resultado del pacto con el demonio, pues no en vano provenía de una cultura popular con una larga tradición que relacionaba lo demoníaco y la magia” [1998: 131]. Y también: “[Para los negros] Sus símbolos, creencias y costumbres terminaron reacomodadas, o escondidas, detrás de los símbolos, creencias y costumbres cristianas. Esto fue lo que sucedió con la idea del demonio cristiano. La ausencia de un dualismo cosmológico que separaba el bien del mal, confrontada con una cristianización básica, permitió que el negro se apoderara de él a la manera de un mecanismo de resistencia, de hostilidad contra las instituciones dominantes” [133].

ellos y retornar a sus dominios míticos: “Había nacido el Cristo de las Indias, que moriría en la hoguera treinta y tres años más tarde sin redimir a nadie con su sacrificio” [133].

Luis Andrea profundiza la presencia del mito. Desde su herencia doctrinal, el espíritu del jeque negro se multiplica en los demás brujos y se prolonga en el tiempo. Así Luis Andrea deviene símbolo del culto y de la doctrina del *Non serviam* reprimidos por la Inquisición, especie de esencia por encima de la historia que en el orden histórico encarnó como el hijo de la divinidad adorada por los negros, fue sacrificada a manos de los blancos y se mantiene presente en su legado. En este hecho consiste la —quizás principal— inversión que realiza la novela entre los mitos y los valores de dos tradiciones: la cristiana y la pagana: “Habría que alzar la voz contra quienes en forma vil asesinaron al inquieto y greñado muchacho que a los ocho meses de edad sobrevoló la ciudad y abrió las compuertas del rayo. Porque eran los mismos asesinos de Cristo. Los asesinos del Cristo de las Indias” [136]. LCD lee el sometimiento histórico de indígenas y negros a manos del Imperio español en clave de mitología cristiana. Luis Andrea, pues, es el mártir del mestizaje.

En tal manera de definir a Luis Andrea hay parodia, claro, pero también hay mitología. Con él la novela entrega una visión del pasado latinoamericano —y por extensión del presente, pues es heredero de aquél— en la cual se construye una imagen de la historia anclada en el mito. Lo histórico de este personaje prácticamente se diluye. Luis Andrea, después de todo, es un icono colectivo, alegoría de un espíritu reprimido que clama por la emancipación. Como Cristo, que en la tradición cristiana es el Mesías que habría de llegar para anunciar el comienzo de un pueblo nuevo, para señalar el camino de la liberación, Luis Andrea con sus llamados de tambores y sus rituales orgiásticos es presentado como apóstol de la liberación: “su discípulo había decidido hacerse cimarrón y emprender, desde los manglares que formaban cingulo en torno a la villa, la lucha por la libertad de los esclavos, lucha que, librada a partir de la brujería, perseguiría más un ideal de libertad espiritual que el de un vulgar libertinaje

físico” [135]. Evidentemente, con esta visión del brujo mestizo como un rebelde, un propagador del espíritu de la libertad, LCD introduce una interpretación —con cierto carácter didáctico— de la situación histórica evocada.

Mañozga, Rosaura y Luis Andrea además de estar insertos en el tiempo histórico tienen, según esta caracterización, conexión con otra dimensión temporal, con el “Gran Tiempo”. Ahí, reitero, LCD trasciende de la historia al mito. La dialéctica entre Mañozga y los brujos se plantea entonces como entre los representantes de dos potencias trascendentes. De acuerdo con Mircea Eliade, “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia” [1963: 16]. Así, la homologación de Luis Andrea con el Mesías y su adscripción no al orden cristiano sino al pagano, más la persecución que desata contra él Mañozga, el defensor de la fe aceptada y cuyo poder fluye del Gran Tiempo, desbordan el plano histórico. Ya no se trata de la representación de hombres enfrentados en circunstancias históricas, sino de figuras movidas por fuerzas superiores y trascendentes.

Y es, a mi juicio, en la derrota de una de esas fuerzas a manos de la otra donde LCD fija un origen, un origen instaurado en la ruptura de un orden, en la violación de un estado de cosas idealizado: por eso la venganza de los brujos se describe como la conversión de la tierra en un desierto, la naturaleza ya no es lo que era. Pero también se desborda el nivel histórico porque como Mesías, la muerte de Luis Andrea a manos del opresor es anuncio de un regreso de su espíritu para restablecer el orden destruido. Luis Andrea, hijo del dios pagano sacrificado por el sacerdote extranjero, promete mantenerse, su espíritu se multiplica en todos aquellos que buscan la libertad.

Dice Mircea Eliade que “el mito se refiere siempre a una «creación», cuenta cómo algo ha llegado a la existencia” [27]. En mi opinión, en tal sentido LCD quiere contar a sus lectores cómo empieza, dónde comienza la historia de América Latina y, por extensión, en cuál dirección debe moverse, *avanzar*. Ahí, pues, se

configura una típica filosofía de la historia escatológica e idealista. Ese deseo se especifica precisamente en el sermón final de Rosaura, un instante en el cual los rasgos proféticos del personaje se subrayan: “se alzó sobre su misma estatura e inició, frente al legendario Juan de Mañozga, un discurso que a todos dio la impresión de estarle siendo dictado por una voz perdida en la bruma temporal, por la memoria de un ancestro enrollado como culebra del Edén” [155]. En ese pasaje, el narrador mezcla su lenguaje con el del personaje a través del discurso indirecto y la intervención de la bruja exterioriza con claridad la intencionalidad didáctica de la novela y su posición ideológica frente a la historia. El discurso, que parece provenir de “una voz perdida en la bruma temporal”, se constituye en una diatriba contra el papel representado por España y la Iglesia en la Conquista y la Colonia de América, y por la herencia que ese papel histórico significa en el presente del subcontinente hispanoamericano:

Rosaura dio un viraje a su discurso y habló del asta de unicornio, neutralizadora de venenos, que reposaba siempre sobre la mesa de la celda del Inquisidor Torquemada. Y dijo que Torquemada, como Mañozga aquí presente, había sido más brujo que los mismos brujos, pero éste era quizá su lado respetable. [...] Acusó a los reyes católicos de debilidad ante el clero y dijo que los procesados por el solo Inquisidor Torquemada, que actualmente se debatía desesperado en los altos hornos de Buziraco, pasaron de cien mil. Tildó al Papa de Roma de tirano por omisión y aseguró que, al morir, sería traído a las Indias en alas de diablos y expuesto a los goleros en Tolú para escarmiento de los siglos. [...] Lloró al enumerar el largo prontuario de las depredaciones cometidas en las Indias por los conquistadores españoles y maldijo los nombres de Pizarro el Viracocha, Hernán Cortés, Sebastián de Belalcázar y Gonzalo Jiménez de Quesada, entre otros. [...] Se refirió a las gestas libertadoras y las juzgó casi inútiles mientras la fiebre del oro, contagiada de España, no fuese extirpada y no se espantara de una vez para siempre a los extranjeros rapaces que veían en estas tierras una alacena con la cual abastecer sus apestosas cocinas y sazonar sus guisos de sangre humana [156].

En esta reunión de historia y mito, además, la figura del mestizo se concibe de un modo muy singular. Según se ha mostrado, Luis Andrea es símbolo de mestizaje, de hibridación: nacido en América, es hijo de zamba, de padre desconocido aunque presumiblemente europeo, y líder de un culto de origen

africano [133]. El personaje ilustra una opinión de Germán Arciniegas: “En el siglo XVIII se funden los elementos que van a formar al hombre americano. El blanco, el negro y el cobrizo entran a vivir por primera vez debajo de una misma fronda” [1945: 330]. Hasta ahí, el mestizo es fruto de una situación histórica: del mestizaje.

Sin embargo, con Luis Andrea se introduce una insólita valoración del ser mestizo. A este personaje, que murió en la hoguera por llamar a la libertad, dice el narrador que Rosaura lo “evocaba en su greñudo talante de cimarrón, en su imponente aspecto de superhombre, supermulato” [133]. Y la misión, el destino de este “supermulato”, está fijada desde su origen: el origen del ser Latinoamericano se funda en el mestizo, un ser reprimido en el pasado, cuya reconquista de la libertad se establece como la meta a lograr, como el restablecimiento de un orden quebrado. En este punto, LCD coincide con la tendencia presente en parte de la literatura hispanoamericana que cuando aborda la historia continental se remonta a una visión mítica, paradójicamente conectada con una perspectiva importada por los primeros conquistadores, según la cual el llamado Nuevo Mundo correspondía al paraíso, al país de Utopía, un paraíso que precisamente destruyó la llegada del europeo. Recordando a Bartolomé de las Casas y a Vasco de Quiroga, cuando analiza esta imagen del continente Carlos Fuentes señala cómo la percepción idealizada de América y la crítica a los conquistadores estuvo presente en la Conquista y ha perdurado desde entonces:

*Cruels* conquistadores: los humanistas los acusaron de pisotear las tierras de Utopía y devolverlas a la edad de hierro. Los religiosos, que eran humanistas, los denunciaron también. El valiente mundo nuevo y su buen salvaje estaban siendo esclavizados, herrados y asesinados por los hombres armados del viejo mundo que descubrieron y proclamaron que esta era la tierra de Utopía, la tierra de la Edad de Oro [Fuentes, 1990: 65].

El discurso que en LCD se construye alrededor de la lucha por la libertad, el encomio de Rosaura a la naturaleza del Nuevo Mundo y su diatriba contra una España que sólo trasladó “vejeces” a esas tierras y las convirtió en su despensa,

siguen la línea de pensamiento que destaca Carlos Fuentes. Y la novela continúa esa dirección cuando señala que un orden idealizado se destruyó, pero es menester continuar pensando en la posibilidad de su restablecimiento: “El buen salvaje fue esclavizado en la mina, la encomienda y el latifundio. La edad de oro se convirtió en la edad de fierro. La utopía murió. Y sin embargo el problema de la utopía persiste” [Fuentes, 1990: 65]. Es decir, el destino del mestizo es una utopía, la reconquista de un paraíso perdido. Y ese destino está fijado en el origen del mestizo, que es el mismo comienzo de la historia del continente. ¿Por qué? Fuentes también se hace esta pregunta y su respuesta se orienta hacia el mito: “la función del mito es proclamar que el tiempo existe y que debe ser dominado si queremos recuperar el tiempo original. Pero, ¿por qué hemos de querer desear esta reconquista del tiempo original? Porque la memoria nos dice que, entonces, éramos felices: vivíamos en la edad de oro” [66]. Por lo mismo he calificado como romántica esta visión de la historia en LCD, porque su mirada hacia atrás fija en el origen la meta de reconquistar un estado ideal, roto durante la génesis del estado actual.

Llegados a este lugar, no se puede pasar por alto que el mestizo de LCD se concibe también a la sombra de una categoría nietzscheana. El personaje de ficción símbolo de la condición étnica y cultural quizá más característica de los latinoamericanos es homologado no sólo con Cristo, sino también con los términos de una filosofía que pertenece al seno de la tradición occidental y es crítica de ésta y de toda su metafísica. Rosaura evoca a Luis Andrea en “su imponente aspecto de superhombre, supermulato” [133]. Así las cosas, en el ámbito de la ficción el mestizo Luis Andrea es Cristo y superhombre.

Dada la complejidad de la categoría nietzscheana, es pertinente formular dos observaciones. Por una parte, no se puede desconocer que la doctrina del superhombre es susceptible de ser interpretada como un mesianismo. Como lo ha expuesto Heidegger, entre otros, el superhombre es un concepto moralista, atado a un nihilismo positivo. Más que una negación absoluta de todos los valores, esta noción contiene el deseo de sustituir un orden por otro. Es una postura



desbordante de ambición y de optimismo, como también lo es, para el caso, esta visión del mestizo. No obstante, por otra parte, por más que LCD introduzca guiños a ideas filosóficas, tal concepción del mestizo, por calificarla de algún modo, es un híbrido extraño —posible en la ficción, uno de los anacronismos de la novela, aunque, me parece, hace un uso ligero del concepto nietzscheano: en Nietzsche cristianismo y nihilismo se repelen. La noción de superhombre, tan problemática y debatida, arrastra una carga ineludible. La valoración del mestizo como superhombre, al menos en mi criterio, está fuera de lugar, recarga la novela.

#### **4.13. Conclusiones**

La pérdida de poder de Mañozga, su transformación en “diablo enmañozgado” y la salvación del racionalista Lorenzo Spinoza subrayan finalmente la derrota del dogmatismo inquisitorial. El transcurso y el desenlace de la principal subtrama de la novela resaltan la incapacidad de la Inquisición para enfrentar una circunstancia histórica nueva —el Nuevo Mundo— caracterizada por la multiplicidad étnica y cultural y, a la vez, destacan el proceso de hibridación cultural animado durante la Conquista y la Colonia<sup>193</sup>.

LCD hace hincapié en esa amalgama cultural del siglo XVII en América al reunir en el mundo ficcional la presencia del nativo, el negro, el europeo y el mestizo en el contexto de las contradicciones religiosas e ideológicas y de la caída

---

<sup>193</sup> En este sentido, LCD apunta, desde el ámbito de la novela, hacia donde varias décadas atrás dirigía su atención el historiador Germán Arciniegas: “Todos [el blanco, el negro y el cobrizo] han perdido algo de lo que fue su mundo de siempre y todos se someten a un reajuste social henchido de sorpresas. De hecho nace entonces un nuevo tipo humano, y esto constituye lo extraordinario que América ofrece al hombre de estudio. El nuevo tipo humano aparece porque en el crisol de América el español que llega deja de ser español y se convierte en el «indiano» de que hablarán luego las crónicas. El antiguo habitante de este lado del Atlántico también deja de ser lo que era —digamos azteca, chibcha o quechua— para convertirse en el indio de la colonia, que se diferencia de sus progenitores como un blanco o un negro. Y en cuanto al esclavo traído del África, su conducta y su personalidad cambian tanto con el paso del Océano que los padres que vivieron libres en el corazón del continente negro no hubieran reconocido a su descendencia en América” [1945: 330].

de la que, quizás, es la etapa histórica más intolerante de la Iglesia. En su lugar, en cambio, se muestra el advenimiento de una institución en cierta medida más abierta y renovadora, manifiesta en la ficción con la intervención de Pérez de Lazarraga para salvar al judío filósofo Spinoza. Como dice Fernando Aínsa sobre esta novela, “Espinosa no elige, sin embargo, el periodo de apogeo del fundamentalismo inquisitorial, sino que prefiere abordar el momento en que el intransigente dogmatismo español de la contrarreforma no puede detener las fisuras progresivas que se abren en el sistema colonial” [2003: 178].

Como sellando la inversión de los opuestos religiosos que impulsan el desarrollo del relato, el propio Mañozga al final no sólo reconoce el poder del dios que entonces parecía prevalecer en América, “Dios es impotente ante esta proliferación de demonios” [17], sino que se reconcilia con él: “Es hora de que Juan de Mañozga se reconcilie con algún dios” [163]. Al final Mañozga termina en el otro bando: “A través del monólogo del inquisidor con que empieza y termina *Los cortejos del diablo*, la novela puede leerse como un testamento oral sobre el fracaso de la Contrarreforma que España pretendió aplicar en América para neutralizar los efectos de la Reforma protestante que recorría el resto de Europa” [Aínsa, 2003: 176].

No obstante, a mi modo de ver, la puesta de revés al final —el predominio de los brujos y Buziraco sobre Mañozga— comunica cierta ambigüedad. Por un lado, está aquello que puede ser enmarcado dentro de categorías como el bien y el mal o lo sagrado y lo profano, y que en LCD pueden ser vistas como extremos productores de una síntesis. Esa síntesis sería el mestizaje cultural y étnico, la hibridación que resulta del encuentro durante la colonia de las tradiciones occidental, indígena y africana. Así, como apunta Amparo Álvarez, “En la novela, la historia oficial y la pequeña historia forman un pequeño tejido narrativo que pone en evidencia las fuerzas culturales propias de una sociedad étnica culturalmente híbrida” [2000: 580]. Aunque, para ser más precisos, habría que agregar que la novela pone el énfasis en la polarización del factor religioso: la Iglesia y la Inquisición, de un bando, y el culto a la deidad de los negros, de otro.

Empero, por otro lado, el final sugiere otro sentido: parece que más que una síntesis aconteciese la subsunción de un término por otro: la impotencia de la Inquisición y de la Contrarreforma para erradicar el culto a Buziraco es el triunfo postrero del espíritu de Luis Andrea sobre Mañozga. Por esto, en mi opinión, hay cierta ambigüedad: en un marco dialéctico, el desenlace se plantea en términos de triunfo y derrota cuando el mestizaje arrojó como resultado un ser nuevo, si atendemos a lo que indica Germán Arciniegas.

Desde el universo de las creencias religiosas el espíritu brujo del mestizo se extiende a través del tiempo y vence el dogmatismo católico. Por esa vía, según he dicho, la novela disuelve lo histórico en lo mítico. En ese tránsito de una esfera a la otra el mestizo deja de ser un concepto étnico y cultural para transformarse en una instancia mítica. Esta idea está presente en el insólito epíteto de “supermulato” aplicado a Luis Andrea. En este caso, el “supermulato” encarnaría una presunta superioridad del afroamericano y el mestizo sobre el español — superioridad postulada en el ámbito mitológico, extensiva a un plano ontológico, más no realizada en el histórico—. Aquí el punto de interés no es tanto de qué es fruto o resultado el mestizo, sino cómo es valorado, en cuál posición es ubicado en relación con el otro: el mestizo es presentado como un ser superior con respecto al espíritu colonizador de la Corona española y de la Iglesia católica: “Andrea apeló al rito primario de la vida [...] para convocar a su alrededor una fuerza de llama mística, de llama-de-amor-viva, enderezada contra el imperio de España, contra la jactancia ibérica y la venenosa rancidez de una nación que sólo nos había traído vejece” [135].

La novela, pues, enaltece al mestizo y participa así de una línea de pensamiento marcada en América Latina. Como sostiene Fernando Aínsa, el “«mestizo» se añade así a una lista que muchos consideran, más allá de su significación étnica, como característica esencial de la cultura americana” [1986: 93]. Según el propio Aínsa, en la narrativa Hispanoamérica que ha abordado la cuestión de la identidad a través del mestizaje se aprecia “que ha ido evolucionando desde una *idealización* arcádica de los orígenes a una visión más

compleja de la realidad en lo que tiene de conflicto ineludible” [*Ibid*]. En mi opinión, cuando en LCD se subraya el poder de los brujos y su superioridad sobre el dogma católico, cuando Luis Andrea es calificado como “supermulato”, la novela se inclina hacia la tendencia que idealiza el mestizaje y que recurre al mito, como si narrar una parte de la historia del continente condujera, casi siempre, a narrar *la historia*, a inventar una génesis que implica la pérdida de un estado mejor.

Esa idealización, a mi juicio, también se trasluce cuando se asigna una misión al espíritu del mulato, pues en la novela la victoria final de los brujos es simbólica, ya que con ella los esclavos y los mulatos no consiguen la libertad en el plano histórico sino una libertad religiosa, en el plano trascendente. De ahí que ese triunfo se revele para el lector como utopía, como promesa de un espíritu que declara que la libertad trascendente del mestizo anuncia la posibilidad de la libertad histórica. Por lo mismo, la novela traza un proyecto —moderno e ilustrado: que la bruja Rosaura se descubra como una iluminada, cuyo último cometido es arrojar luz sobre los ojos del populacho, señala el camino a seguir por los mestizos herederos del espíritu de Luis Andrea. Es como si LCD hiciera un llamado al lector de hoy a reconocer en el mestizaje la carta de identidad y con ella la clave de lo que habría que reconquistar para acceder a la libertad frente a otros imperios contemporáneos.

Por todo lo comentado, creo que se pone de manifiesto el valor de LCD en la historia de la literatura colombiana. La novela, recordemos, fue escrita entre 1967 y 1968 por un autor joven —Espinosa tenía 30 años—, cuando la narrativa hispanoamericana vivía una situación inédita debido al fenómeno literario y comercial del *boom*<sup>194</sup>. Vista desde la perspectiva actual, se puede decir que con

---

<sup>194</sup> Espinosa reconoce que entre las razones que, después de sus primeros intentos, lo impulsaron a continuar en Bogotá el proyecto de la novela iniciado en Cartagena fue el ambiente literario que se respiraba en el continente: “En la América Latina, se afianzaba una generación de escritores que obtenían audiencia en el mundo entero. Un año antes, en 1966, la Editorial Suramericana, de Buenos Aires, había lanzado al mercado el libro *Los nuestros*, de Luis Harss, que contenía entrevistas con diez grandes narradores latinoamericanos, desde Alejo Carpentier hasta Mario Vargas Llosa [...]. La aparición, en 1967, de *Cien años de soledad* colocaba a Colombia en la

sus estrategias y recursos LCD marca un punto significativo en la trayectoria de la novela histórica latinoamericana. La novela, de hecho, es temporalmente próxima a dos referencias ineludibles de la novela histórica posmoderna de Hispanoamérica, como son *El mundo alucinante* (1969), de Reynaldo Arenas, y sobre todo *Terra nostra* (1974), de Carlos Fuentes.

En el ámbito local, la novela encuentra valor en el hecho de haber revelado como posible para la literatura colombiana su indagación en la historia alejada en el tiempo y en haber tomado como protagonista a un personaje histórico —si bien no un personaje con la resonancia de un prócer nacional, sí representativo de una etapa de la historia de Colombia y sobre todo de Cartagena—. LCD es prácticamente la primera novela colombiana contemporánea que se concentró exclusivamente en un periodo histórico distante siglos atrás. Otra parte de su mérito se encuentra en que mostró como viable literariamente el universo de la historia nacional, precisamente porque armonizó erudición histórica con una variada recursividad literaria y estética. Por lo demostrado, en la novela destacan la diversidad de estrategias y convenciones literarias, el tratamiento del lenguaje y el enfoque que resta solemnidad a la historia.

En este último aspecto, estimo preciso resaltar los rasgos grotescos e hiperbólicos introducidos en la lectura de un periodo histórico y de una institución histórica —la Colonia y la Inquisición— tradicionalmente vistos con un matiz siniestro. Es oportuno volver aquí sobre los conceptos de Hayden White, quien ha mostrado que el discurso sobre la historia puede ser construido en el esquema de cuatro formas literarias básicas. La representación grave de la Colonia y del Santo Oficio<sup>195</sup>, la novela la aligera cuando construye una imagen de la institución y del

---

vanguardia de un movimiento que prometía renovar las letras castellanas. Borges había adquirido fama en Europa y Estados Unidos [...]. Creo que fueron todas aquellas expectativas, combinadas, las que me impulsaron a asumir con entusiasmo extraordinario la escritura de la novela que venía rondándome desde Cartagena" [2003: 209-210].

<sup>195</sup> Este cambio de enfoque, o de trama para usar los términos de Hayden White, se aprecia en la misma producción literaria de Germán Espinosa. En efecto, mientras LCD adopta una perspectiva que incluye la sátira y el grotesco, la biografía de Tomás de Torquemada escrita por Espinosa posee una perspectiva seria, trágica.

periodo colonial marcada por signos grotescos y satíricos. Signos que, claro está, conviven también con el tono serio e idealizante presente en parte del relato, y con el tono acusatorio patente en el discurso final de la bruja Rosaura.

Por algunas estrategias discursivas y por la adopción de un punto de vista histórico inexplorado hasta entonces, además, considero que la obra aparece en la tradición nacional e incluso latinoamericana como pionera del tipo de novela histórica cultivada con profundidad en el último tercio del siglo XX. Sin llegar a calificar como posmoderna a LCD, según lo analizado es evidente que la novela tiene más que en ciernes algunos rasgos extremados por novelas históricas contemporáneas publicadas con posterioridad.

Como se indicó al caracterizar la novela histórica posmoderna, y sobre todo su práctica en Latinoamérica según Seymour Menton, en ella son frecuentes la desacralización de la historia, el protagonismo de una figura histórica, el uso de anacronismos, cierta tendencia a la totalización, la inclusión de planteamientos filosóficos y la visión desde perspectivas tradicionalmente ignoradas. Estos rasgos, como se ha visto, están presentes en determinados grados en LCD. En la novela de Espinosa el protagonista es un personaje histórico, la historia se desacraliza a través del aspecto grotesco del inquisidor y de los elementos hiperbólicos asociados a otros personajes, se hace referencia a acontecimientos dispersos por más de un siglo y dos continentes, es manifiesta la incorporación de algunas ideas filosóficas a través de las citas y la alusión a Spinoza, se adopta la perspectiva del afrocaribeño y el mestizo para configurar una versión de la Colonia y, además, la referencia a personajes, sucesos y objetos de tiempos posteriores al evocado son anacronismos que desbordan los límites temporales del relato. Incluso, un hecho existente sólo en la ficción llega a parecer como si fuera histórico: en la novela Luis Andrea muere en la hoguera, cuando el personaje histórico sufrió otra condena. Igualmente en la Cartagena ficcional en 1640 está presente Mañozga, cuando la figura histórica permaneció en la ciudad hasta 1623. A lo anterior cabría agregar un lenguaje bastante elaborado y la mezcla de

modalidades literarias, que hacen de la novela un híbrido de convenciones formales y la acercan a una línea seguida por las ficciones posmodernas.

Sin embargo, pese a estas cualidades, la novela no posee rasgos nucleares de la novela histórica posmoderna como la metaficción, la crítica directa a la historia como una forma del discurso, la presentación de una versión contra fáctica de la historia o la variación directa de un documento o texto historiográfico. LCD propone además —por lo menos en mi lectura— una dialéctica de raíz moderna, traza un proyecto —típico ideal ilustrado— y su didactismo trasluce una clara inclinación hacia el esquema más tradicional del subgénero. En efecto, la orientación didáctica de la novela es palmaria en los discursos de Rosaura y es completada con la mezcla de historia y mito, cuando sustituye un mito por otro: el lugar de Dios lo ocupa el mestizo.

De ahí que con todo y sus rasgos de modernidad literaria y próximos al postmodernismo estético la obra se comporte en cierta medida como las novelas históricas del siglo XIX: ella quiere fijar un momento de inicio, de fundación de la historia. Así como la novela histórica romántica pretendía servir de medio para establecer vínculos nacionales a partir de una visión del pasado, LDC tienen interés en mostrar el mestizaje como instancia fundadora, constitutiva, del pueblo latinoamericano. Y en la consecución de ese propósito la novela transforma un momento de la historia en mito.

En LCD sigue prevaleciendo un maniqueísmo moral de buenos y malos y de respeto por la versión histórica existente sobre los personajes más visibles. En la ficción, Mañozga, Heredia y Claver no controvierten, en lo esencial, la visión de ellos sostenida por la historia. Resta solemnidad a las figuras, sí, pero no discute o modifica su imagen. La novela, opino, se comporta como si pusiera una lupa sobre esa imagen y de ésta ampliara y torciera algunos aspectos. Los mayores distanciamientos se descubren en la investigación alrededor de Luis Andrea, quien en los documentos históricos es recordado por haber sido el primer brujo sentenciado a prisión y no a la hoguera por el Santo Oficio. Pero la novela no ironiza con este cambio de la ficción en relación con la historiografía, por el

contrario, mantiene oculto que en realidad Luis Andrea no fue quemado. En LCD hay, además, una refutación clara de una versión legendaria, pero más que de un hecho histórico se trata de uno sobrenatural e improbable, de un supuesto milagro: la novela niega que a fray Alonso de la Cruz se la haya aparecido la virgen. La variación más notoria está, pues, en el énfasis puesto en los rasgos grotescos de Mañozga y de otras figuras y en la perspectiva mestiza y afroamericana con la cual se mira la historia. Es por ahí por donde se revela la crítica de la novela.

Aunque pueda parecer que utilizo una minucia como argumento, creo que ese respeto por los documentos —o deseo de no hacer historiografía novelada, según el concepto del subgénero expuesto por el autor— se vislumbra en el sutil cambio de la letra *c* por la *g* del apellido del principal personaje. A pesar de que ambas figuras son perfectamente identificables, parece que para que fuera posible que *Mañozca* enviara a la hoguera a Luis Andrea y envejeciera en una ficción localizada en la Cartagena de 1640 él tenía que convertirse en Mañozga. Diferencia sutil, claro que sí, y difícil de percibir en una lectura corriente. No obstante, al seguir las trazas de la historia y la ficción ese cambio no deja de sugerir que obedece a alguna razón.

Hay que mencionar en esta síntesis, también, algunas inconsistencias estructurales inocultables. Como se dijo al comienzo, en LCD se pueden discernir hasta cuatro subtramas, aunque fundamentalmente dos de ellas —la de Mañozga y la de Pérez de Lazarraga— sostienen el relato. Las otras dos, con unas líneas de acción poco definidas, son funcionales para la recreación del pasado pero en buena parte las integran episodios un poco desconectados del transcurso de la narración. Desde luego, cuando Rosaura evoca las aventuras de los conquistadores o cuando a la sombra de Catalina se inserta la historia del alquimista esos sucesos encuentran eco en el clima de superstición que se respira en la novela, pero esos hechos parecen piezas sueltas de cara al desenlace del relato.

Finalmente, no constituye un reparo sostener que LCD tiene algunos rasgos desarrollados por la novela histórica posmoderna pero que es difícil argumentar que se encuadra totalmente en esta categoría. Creo que no tendría sentido criticar



esto de la novela. Esta apreciación se añade para situar la obra dentro de un contexto literario y con las categorías teóricas que hoy tenemos a mano, inexistentes, por demás, cuando la obra fue escrita. Por el contrario, en lugar de dirigirle reproches por tal razón hay que decir que, a mi juicio —con todo y su polémica exaltación del mestizo—, con sus cualidades LCD actualiza el modelo tradicional de novela histórica, y por algunos de sus rasgos puede ser valorada como una obra que anunciaba los rumbos más renovadores que habría de seguir el subgénero en el último tercio del siglo XX.



5

*La tejedora de coronas (1982)*



Cuando en 1982 apareció en el panorama editorial colombiano la novela *La tejedora de coronas* (LTC), el escritor Germán Espinosa lograba así culminar un esfuerzo artístico e intelectual que en los últimos doce años de su vida le había costado no pocos intentos fallidos y versiones desechadas. Con todo, tras la aparición de la novela las cosas no resultaron para el autor como él hubiese deseado. Al punto que Espinosa llegó a escribir lo siguiente: “Una vez publicada *La tejedora de coronas*, pude apreciar cómo durante sus primeros cinco años de vida pública, se la juzgó como simple resultado de la terquedad, de una pertinacia casi risible” [2003: 324]. Pero con el tiempo el empeño del autor se vio compensado, ya que al cabo de los años la novela consiguió consolidarse como una de las obras más representativas de las letras colombianas en la segunda mitad del siglo XX, incluso hasta trascender el marco de la literatura nacional.

Como el autor lo recordó, antes de alcanzar el reconocimiento que recibió a la postre la obra debió sobreponerse a dificultades casi inverosímiles. Inverosímiles, sí, porque, a pesar de que la novela fue bien comentada, la primera edición tuvo tal pobreza de diseño y acabado que no más puesta en circulación fue

retirada del mercado. Según el propio Espinosa, “la edición adolecía de defectos imperdonables y pronto cayó en el vacío” [2003: 338]. El libro, entonces, desapareció de los escaparates en respuesta a las reclamaciones presentadas por los lectores en las librerías. Espinosa recordaba que el “mayor de esos defectos consistía en el tipo de letra en que fueron levantados los textos y en la falta de respiración entre renglones. Ocurre que *La tejedora de coronas* fue el primer libro que, en Colombia, fue compuesto en un computador. [...] El segundo de los defectos radicaba en el pésimo pegamento empleado, lo cual hacía que las páginas, a la primera lectura, comenzaran a desprenderse como pétalos mustios” [*Ibid.*]. Todo el tiraje, pues, fue devuelto al impresor y condenado a convertirse en material reciclable.

Ese hecho, como lo afirmó el mismo autor, paradójicamente contribuyó a que la novela se convirtiera en un texto con cierto aura de culto, pues, aunque el libro no estaba disponible en el comercio, las personas que habían tenido la suerte y la paciencia de leer uno de aquellos ejemplares valoraron bien el texto y despertaron el interés en otros lectores. En esta labor difusora, escribió Espinosa en sus memorias, jugó un papel decisivo el entusiasmo que la novela causó en un profesor, quien tras varios intentos consiguió que los ejemplares fueran exhumados y puestos a disposición de lectores universitarios, y en un periodista y la propietaria de una librería que, seducidos por la obra, consiguieron desenterrarla del depósito de la editorial<sup>196</sup>. De esa manera, al decir de Espinosa, resurgió su novela más reconocida.

---

<sup>196</sup> Así lo relató Espinosa en sus *Memorias*: “el crítico y profesor César Valencia Solanilla se propuso difundir mi obra —pero sobre todo *La tejedora de coronas*, de la cual le había obsequiado un ejemplar— en la cátedra que regentaba [...]. En un principio, ello no fue posible, pues el libro se hallaba ausente en las librerías, confinado en un depósito de la Editorial Pluma por el señor Brugés. Valencia Solanilla se personó en la editorial, tratando de que le fueran vendidos unos sesenta ejemplares. Brugés se negó, alegando que el libro era un «ladrillo» y que perjudicaba el prestigio de la empresa. Un tiempo después, el profesor regentó asimismo una cátedra en la Universidad Surcolombiana [...]. Volvió a hablar con Brugés y, por último, lo convenció de venderle los ejemplares que deseaba”. Y más adelante: “mi amigo el escritor José Chalarca, a quien mucho había gustado mi ficción [...] se agenció no sé cómo otro ejemplar de la segunda edición y lo obsequió a Olga Acevedo, representante en Colombia de Alianza Editorial de Madrid. [...] Tanto le agradó [a ella el libro] que prestó su ejemplar a cierta *signora* Martignon, italiana,

Sobre todo desde que se difundió y empezó a ser comentada esta obra, la producción de Germán Espinosa ha sido identificada por su aproximación al pasado. El valor de la novela, además, no radicó sólo en mirar hacia el pasado — cosa que, hemos visto, el mismo Espinosa ya había hecho en *Los cortejos del diablo*—, sino en que fijaba su atención en una historia que trasciende los límites del pasado nacional y en que además de hechos y personajes históricos abarca ideas y transformaciones históricas en campos diversos como la filosofía y las ciencias. Por su temática, su perspectiva y su factura moderna, esta obra venía a escribir uno de los capítulos más significativos de la literatura colombiana. La novela, sin duda, es la obra más estudiada de Espinosa.

Espinosa concibió la idea germinal de LTC casi como extensión de *Los cortejos del diablo* —lo que ayuda a entender la conexión evidente entre las dos novelas. Su propósito, decía el autor, surgió de la comunión de dos motivos: de la lectura de crónicas sobre Cartagena de Indias y del alunizaje en 1969 de los astronautas norteamericanos<sup>197</sup>. De este último hecho, contaba Espinosa, derivó su idea de que la luna tuviera una presencia constante en la novela y que en la Cartagena de finales del siglo XVII se planteara el descubrimiento de un planeta. Sin embargo, entre estas ideas y la concreción de la obra hubo de transcurrir

---

propietaria entonces de Oma Libros [...]. Esta *signora* opinó que se trataba de una de las mejores obras de la literatura colombiana y no dudó de presentarse a las oficinas de Pluma, en procura de ejemplares. Brugés opuso idénticos argumentos que ante Valencia Solanilla, pero ella, resuelta a vender aquel libro como diera lugar, ofreció adquirir la totalidad de la edición. [...] Allí empezó el milagro. Sabedores de que ahora la novela podía comprarse en Oma Libros, varios profesores universitarios la pidieron a sus alumnos. También operó ese fenómeno de labio a oído, único que, en verdad, vende literatura” [Espinosa, 2003: 351 y 354].

<sup>197</sup> Escribió Espinosa: “La transmisión por televisión hizo que todos viviéramos aquel instante soberbio en que Neil Armstrong holló por primera vez la superficie del satélite natural. Para entonces, hacía como diez meses había puesto punto final a *Los cortejos del diablo* y me devanaba la imaginación tratando de urdir otra trama en la que Cartagena siguiera siendo protagonista principal. Entonces, al calor de la hazaña de los astronautas, de un golpe de mente concebí la idea de un jovencito que, en esa ciudad y en tiempos coloniales, hubiese descubierto un nuevo planeta en el firmamento. Pronto, decidí que ese astro sería bautizado con el nombre de la novia de su descubridor y que todo tomaría comienzo en las vísperas del asedio de la flota de Luis XIV. Sobre aquel episodio había leído varios relatos en mi niñez y me repetía que sería el fondo histórico ideal para una novela. Así surgió la primera imagen de lo que llegaría a ser *La tejedora de coronas*” [2003: 218].

mucho trabajo para el autor, entre el cual se cuenta la escritura de *Los doce infiernos*, su segundo libro de cuentos, y de *El magnicidio*, su segunda novela.

LTC apareció en un periodo bastante definido de la historia de la literatura latinoamericana. Su publicación se hizo durante el apogeo de la llamada por Seymour Menton «nueva novela histórica latinoamericana». Es un momento en el que en distintos países empezó a ser publicada una serie de novelas cuyo rasgo común era la exploración literaria de la historia del continente, en el que, cerrada la fase del *boom* y cierta preocupación por la inmediatez social como tema de la ficción, muchos novelistas convergían en dirigir la vista hacia el pasado y en volver a escribir la historia continental. Lo cierto del caso es que, como sabemos, Espinosa ya había empezado esa tarea desde finales de la década de 1960. Su segunda novela histórica, pues, se encuadraba dentro del auge del subgénero en el continente.

### **5.1. La trama y el tiempo histórico**

LTC configura una trama en la que se relatan de forma paralela las acciones correspondientes a tres secuencias narrativas. El nexo entre ellas lo asegura Genoveva Alcocer, la protagonista de la novela, que con su presencia y su voz da coherencia y unidad a una extensa serie de episodios.

La primera secuencia narrativa incluye las vivencias de la protagonista en Cartagena de Indias durante el asalto —ocurrido efectivamente— a la ciudad por las tropas de Luis XIV, entre abril y agosto de 1697. Esta secuencia es decisiva en la novela, pues en ella se rompe el orden de la vida colonial, se produce la transformación de la protagonista y se desencadena una parte de las acciones que sirven de columna vertebral a la narración. En efecto, mateniendo a Genoveva como hilo conductor, a través de su relación afectiva con el joven Federico Goltar, al que obsesiona el deseo de divulgar en Francia su presunto descubrimiento de un planeta verde, el relato la convierte en víctima de los piratas y de la intriga de



corrupción del gobernador de Cartagena, quien entrega la ciudad para proteger un cargamento de oro y salva su responsabilidad acusando de traición a Federico por ayudar a los invasores.

La segunda secuencia narrativa comprende la partida de la protagonista catorce años después del asalto. Tras la muerte de su familia durante la toma de la ciudad y de asumir la herencia científica e intelectual de Federico, convertida en una interlocutora válida para los geógrafos europeos Aldrovandi y De Bignon y ansiosa de saber Genoveva se va de Cartagena con ellos. Entonces, mezclando algunos nombres y acontecimientos históricos, la secuencia relata sus peripecias por Ecuador, Francia, Prusia, Laponia, España, Italia, Estados Unidos, las Antillas y su regreso a Cartagena.

Finalmente, en la tercera secuencia, a su vuelta a Cartagena Genoveva es detenida por el Santo Oficio y condenada a la hoguera por brujería. Durante su prisión, Genoveva describe su tortura y recuerda su vida, es decir, las dos secuencias anteriores.

En XIX capítulos (véase el apéndice 2.1) el marco temporal de la historia (universo diegético) cubre cerca de noventa años, que es la edad aproximada de Genoveva. Sin embargo, LTC se concentra en el final del siglo XVII y recorre más de la mitad del XVIII, prácticamente hasta los albores de la Revolución Francesa (véase el apéndice 2.2). Según la cronología interna de la novela Genoveva Alcocer nace en 1680, y aunque las acciones que desencadenan la narración se registran en 1697 en el relato se aluden hechos ubicados en un lapso anterior, o sea entre esta fecha y la infancia de la protagonista, como sucede con la muerte de su madre, la participación de su padre en una batalla en el Caribe y los antecedentes de la guerra entre Francia y España. Y el final de la historia se registra en 1769, año en que Genoveva es condenada a la hoguera.

El orden del relato está configurado mediante retrospectivas (analepsis), anticipaciones (prolepsis) y en menor medida iteraciones que alternan la narración de los acontecimientos registrados en Cartagena en 1697 y durante el viaje por Europa y el regreso de la protagonista a América. Este orden genera uno de los

efectos estéticos más relevantes de la novela, ya que la alternancia sistemática de anticipaciones y retrospectivas conforma una estructura que desarticula la linealidad temporal (véase el apéndice 2.3). En consecuencia, el relato se hace fragmentario, alternando la narración de sucesos de varios pasados —1697, 1712, 1722, 1758, etc.—, un presente y hasta cierto futuro, correspondiente a la ejecución de la bruja de San Antero y de la protagonista. Sin embargo, en una lectura cuidadosa se aprecia que la línea narrativa del asalto a Cartagena, aunque fragmentada, avanza casi en su totalidad progresivamente, construyendo una secuencia que en principio transcurre día a día (toda la Semana Santa en abril y algunos días más) y que luego continúa mes a mes.

La desarticulación de la linealidad temporal produce distintos efectos en la percepción del tiempo. La narración consigue transmitir una sensación pendular del tiempo en el movimiento de ida y regreso por las acciones localizadas en Cartagena y en Europa. Igualmente, el tiempo es proyectado como un conjunto de fragmentos retenidos por la memoria, ya que el relato fracciona varios de los hechos en distintos segmentos, como sucede con el episodio en que Genoveva y Aldrovandi cruzan la frontera entre España y Francia (1727), con el desembarco de ella en Marsella (1712) o con lo acontecido el Jueves Santo (1697). Entonces, a medida que la narración transcurre el lector accede a una configuración subjetiva de la temporalidad, pues el avance no acontece estrictamente en línea recta sino en una oscilación de la memoria de la narradora que recuerda y asocia instantes.

Los efectos de oscilación y de reiteración, conseguidos con el retorno sistemático de la narración a hechos y lugares, los refuerza una serie de elementos significantes en la ficción. Por ejemplo, el ritual del baño de Genoveva —con el cual se inicia la novela y se extiende por casi todo el relato—; su contemplación en el espejo, con lo cual el reflejo y la mirada del personaje se convierten en símbolo de recuperación del pasado; la alusión reiterada al planeta verde descubierto por Federico; la repetición de la luna de abril como situación astrológica que enmarca acontecimientos decisivos en la existencia de Genoveva. Estos elementos aparecen y reaparecen en distintos momentos. Entonces, aunque

la historia progresa, por la reiteración frecuente de esos elementos el avance es percibido como una vuelta de lo mismo, un retorno cíclico de los hechos, un tiempo que avanza en forma circular.

Tanto el sentido fragmentario del tiempo como su imagen oscilante quedan insertos en un marco circular: por una parte, la historia comienza y termina en Cartagena y, por otra, Genoveva inicia su relato con el recuerdo de cuando siendo joven se contemplaba frente al espejo y sobre el final de la narración evoca una situación análoga cuando retorna a la ciudad y se contempla envejecida y mustia. La evocación de la protagonista y su periplo vital describen, pues, un círculo, un viaje de ida y regreso que encierra toda la historia de Genoveva.

La oscilación y la circularidad, las retrospectivas y las anticipaciones, sirven como medio para la combinación de niveles temporales de la historia y la variación de los tiempos verbales en el discurso:

a.) Predominan las formas del pasado, que generan en el lector la sensación de acceder a información acerca de la situación ambiente de la época, sobre hechos cumplidos o sobre acciones frecuentes de personajes, aunque en muchos casos para estas últimas no se precisa un momento explícito. Ejemplos:

ya que el medio propuesto era no sólo peligroso sino disparatado y, acaso, existiera algún otro que cubriese mejor las apariencias legales, que se le dejara pensar, faltaban seis días para el arribo del «Oriflama» y, de aquí allá, las nubes podían haber cambiado de aspecto, y nadie era capaz de vislumbrar, en aquellos momentos, hasta qué punto en realidad las nubes iban a cambiar de aspecto, así que Morales pidió permiso para retirarse, el gobernador propinó un fuerte golpe al marco de la ventana y volvió a mirar hacia la plaza [58]<sup>198</sup>.

Marie era muy voluble y uno jamás podía saber de qué talante se encontraba, o si al minuto iba a adoptar una actitud radicalmente opuesta, o si se retraería durante días volviendo a sus canciones occitanas, o si cantaría en otras lenguas, pues, por ejemplo, el español me lo aprendió en cuestión de semanas [256].

---

<sup>198</sup> Todas las citas corresponden a la edición de hecha por Alfaguara en Bogotá en el año 2002, con motivo del vigésimo aniversario de la primera edición de *La tejedora de coronas*.

b.) El presente, utilizado en menor proporción durante la narración, por su inclusión dosificada genera en el lector un efecto de inquietud por saber dónde se encuentra Genoveva Alcocer. Asimismo, el presente produce una sensación de inmediatez y simultaneidad entre la enunciación y el enunciado, ya que este tiempo verbal corresponde a los pasajes en los cuales la narradora descubre poco a poco su situación última, desde la cual emite su relato:

y creo que nadie podría reprocharme una sola deslealtad, pues por amor a mis principios estoy ahora donde estoy, que no es propiamente en el seno de Abraham [145].

Ahora que estoy siendo procesada, bajo acusación de brujería, por el Tribunal de Inquisición de Cartagena de Indias, ahora que padezco el segundo de los dos largos cautiverios observados en mi horóscopo por el ha tiempos difunto Henri de Boullainvilliers, ahora que, a pesar de haber confesado cuanto a los verdugos se les viene en mientes, sigo siendo sometida a tormentos [277].

y ya no cantes más, Bernabé, porque aquí todo acaba, porque es ancho e indiscernible el oleaje de sombras que se avecina, cállate ya y no sigas allá afuera, en la calzada donde todos se mofan de tu llanto [501].

c.) El futuro aparece en la narración en menor medida, sólo se encuentra en las últimas páginas del libro, cuando se expone un final de la historia que habrá de venir y que no ocurre, de manera efectiva, en los hechos narrados:

rió, sí, con harto buen humor, ella que mañana, cuando el sol se apague en el crepúsculo y brille lejano y pérfido el planeta Genoveva, vestirá un sambenito donde se represente un busto sobre ascuas [...] y de la capilla de este palacio inquisitorial saldrá con ella la procesión de la Cruz Verde, a cuya cabeza marcharán, de dos en dos [501].

En resumen, la conexión de dos líneas narrativas extensas, el desarrollo de una historia que abarca cerca de noventa años, el desplazamiento por diversos espacios en tiempos históricos diferentes, la concurrencia de un número elevado de personajes, la suma de una cantidad considerable de peripecias y la fractura de

la linealidad temporal son elementos que configuran un relato ambicioso y complejo, en el que la disposición de los materiales narrativos es uno de los recursos literarios de mayor eficacia.

## **5.2. La autobiografía de una viajera**

El recordar es la estrategia que da forma y justifica el relato en LTC. Geneveva evoca sus vivencias y su inmersión en su memoria se convierte en el origen de la narración: por ello la novela puede leerse como una extensa confesión o como la reconstrucción —autobiográfica— de su pasado. Así, cuando la memoria se inserta en el relato la recuperación de los recuerdos determina la configuración del tiempo y el espacio novelescos. La memoria como fuente discursiva crea el efecto de un tiempo y un espacio discontinuos, de un tránsito por esas dimensiones vinculado a la dispersión y la divagación características del acto de entregarse a recordar, de librarse a una corriente de pensamiento que caprichosamente recobra el tiempo vivido. En resumen, en la novela el recordar genera el efecto estético de recuperar los momentos más memorables de una vida y de crear un orden espacio-temporal subjetivo.

Ahora bien, la evocación autobiográfica de Geneveva se configura combinando los motivos de la guerra, el viaje y la aventura para dar forma al relato de sus vivencias del asalto a Cartagena en 1697, de su recorrido por América y Europa en el siglo XVIII y de su retorno a América. La evocación de Geneveva, sin embargo, no se limita a experiencias personales. En efecto, el análisis permite observar que en los recuerdos recuperados el personaje combina los planos privado y público, es decir, recuerda su vida y la de su época.

El asalto a la plaza colonial se narra en clave de guerra: arriban a la ciudad más de veinte navíos de combate, Lupercio Goltar corre a avisar a las autoridades, las pocas defensas de Cartagena se arman, toman posición y se defienden, pero los piratas arremeten, se apoderan de la plaza y la saquean. Durante la invasión,

Genoveva debe luchar para mantenerse viva: sobrevivir al ataque, a la muerte de su padre y su hermano, a la persecución fanática de María Rosa —que con la ciudad cañoneada tiene cabeza para acusarla de fornicaria y encerrarla en una habitación—, y asimilar su violación y el fusilamiento de su amigo Federico. En este trance, la existencia de Genoveva se ve alterada profunda e irreversiblemente por la guerra.

La estancia de Genoveva en Europa, su paso por Estados Unidos y las Antillas es una gran aventura de casi medio siglo, en la cual el personaje vive una compleja sucesión de peripecias, entra en contacto con figuras históricas y participa en cambios históricos como el reconocimiento del sistema copernicano por la Iglesia romana y la movilización de Washington a favor de la independencia norteamericana.

En el complejo marco histórico del siglo XVIII, la aventura y la vida itinerante de Genoveva se convierten en motivos estructurantes del relato. La dimensión espacial en la novela, entonces, responde sobre todo a un criterio funcional: en el relato importa relacionar a través de los viajes de la protagonista un máximo de hechos y personajes históricos dispersos por ciudades y países distintos; así, el espacio de la novela está definido en función de ellos.

De allí que aunque el relato se enmarca dentro de la evocación personal, en los recuerdos recuperados prevalece la faceta exterior de Genoveva como personaje y de los hechos vividos por ella o por otros. El tiempo biológico de la protagonista está subordinado al tiempo histórico, el deterioro ocasionado por el paso de los años en Genoveva no es un factor trascendente. El interés de la ficción se concentra en el enlace del personaje con la historia: los desplazamientos y las peripecias de Genoveva son puntos de conexión de una amplia red de procesos y cambios iniciados o realizados en el siglo de las luces.

La trashumancia de Genoveva se convierte en aprendizaje —y su testimonio en fuente didáctica— porque el personaje vive experiencias con significación histórica y acumula conocimientos durante sus andanzas. En realidad, los viajes y las pruebas que Genoveva debe afrontar son el esqueleto que sostiene su

inmersión en la historia y en un acervo del saber enciclopédico acuñado en el siglo de la Ilustración. Cuando Genoveva retorna a Cartagena sabe muchísimo más de lo que sabía cuando había salido de allí casi medio siglo antes. Su viaje comprende no sólo un recorrido físico por diversos lugares, sino sobre todo una travesía por un vasto universo intelectual.

Se puede concluir, por lo tanto, que en LTC el esquema de la novela de aventuras y de viajes además de dar dinamismo al relato opera al servicio de una dimensión intelectual, como una aventura por la historia y un viaje de aprendizaje<sup>199</sup>. Aquí, reitero, más que un aprendizaje moral o un crecimiento psicológico, la protagonista —y a través de ella el lector— obtiene del viaje la experiencia de recorrer parte de América y Europa durante los últimos años del siglo XVII y casi todo el XVIII. En su periplo, el personaje de ficción descubre y refleja todo el universo científico, cultural e ideológico de esa época.

Por lo visto, a pesar de que la memoria es el origen de la narración en LTC prevalece la dimensión exterior del tiempo, de los personajes y los hechos. Que el relato se sirva del recurso de los recuerdos recobrados tiene un rendimiento eficaz, como vimos, en la dislocación temporal y en la creación de un efecto de oscilación y circularidad en el movimiento de la protagonista por la historia.

### **5.3. Los personajes**

En LTC interviene un amplio número de personajes históricos y ficticios que, como se muestra en el esquema de la página siguiente, confluyen en torno de Genoveva Alcocer. Ya que la ficción privilegia la esfera histórica e intelectual sobre la dimensión psicológica de sus figuras, en ellas poco o nada importan los efectos que el paso del tiempo les podría acarrear, sus experiencias interiores o si viven cambios en sus puntos de vista.

---

<sup>199</sup> Luz Mary Giraldo define esta novela como “una aventura del conocimiento” [1995a: 199].

PERSONAJES

Cartagena de Indias (1697)

Viaje América-Europa-América (1711-1767)

Cristina Goltar (madre de Federico)

*George Washington*

Lupercio Goltar (padre de Federico)

*R. Eidgenossen*

Cipriano Alcocer (hermano de Genoveva)

*Gianangelo Braschi*

Emilio Alcocer (padre de Genoveva)

*Benedicto XIV*

Bruja de San Antero (compañera de prisión)

*Diego de Torres Villarroel*

Bernabé (esclavo)

Marie Trencavel

María Rosa Goltar (hermana de Federico) Federico Goltar **Genoveva Alcocer**

*Voltaire*

*Diego de los Ríos* (Gobernador de Cartagena)

Guido Aldrovandi

fray Miguel Echarri (Secretario Santo Oficio)

Pascal de Bignon

Diego de Morales (Guarda mayor Aduanas)

*H. Rigaud*

Juan de la Peña (acreedor de De los Ríos)

*Luis XIV*

Miguel de Iriarte (acreedor de De los Ríos)

*H. de Boulainvilliers*

Fray Tomás de la Anunciación (monje terciario)

*A. M. Ramsay*

*Sancho Jimeno de Orozco* (castellano)

Lucien Leclerq (pirata de La Tortuga)

*Jean Bernard Desjeans, barón de Pointis* (comandante flota francesa)

*Jean Baptiste Ducasse* (miembro de las fuerzas francesas)

Personaje protagonista: **en negrita**

Personaje ficticio: en redonda

Personaje histórico: *en cursiva*



Con todo y la dualidad de Genoveva que se mueve entre la magia y el racionalismo —lo que habla más de su simbolización del mestizaje que de un carácter individual—, la novela la habitan personajes esquemáticos y carentes de contradicciones caracterológicas, casi todos actúan como representantes de ideas o arquetipos vinculados a algunos valores de la época en los cuales hace énfasis la ficción.

Sin duda, la ficticia Genoveva Alcocer es la gran figura de LTC y el personaje con más fuerza de los creados por Espinosa. Genoveva sobresale porque conecta la multiplicidad de hechos narrados, de figuras reunidas por la ficción y de datos históricos y enciclopédicos diseminados en la novela; su voz sostiene el peso de la narración, ya que ella desempeña la función de narradora y su discurso se instituye en testimonio y en reconstrucción del pasado, es decir, en una visión de la historia; y, por último, las circunstancias históricas en las que la implica la ficción, su extenso aprendizaje en Europa, su afirmación de la idiosincrasia americana y su lucha por la libertad la convierten en defensora de ideales universales y en símbolo del mestizaje.

Como a lo largo del capítulo me detendré en esos aspectos, por ahora señalaré sólo ciertos puntos. Al igual que otras figuras de la narrativa de Espinosa, a Genoveva le va bien un concepto de Aguiar e Silva: los “personajes románticos [...] se sienten atraídos por un anhelo indefinible, persiguen con ardor desesperado un ideal recóndito y distante, buscan angustiosamente la verdad” [1972: 333]. A Genoveva la impulsan las ansias de saber y de libertad. La mayor expresión de su romanticismo está en el heroísmo de la misión y la lucha que afronta en su viaje por Europa y cuando retorna a Cartagena y ofrenda su vida como precio por introducir las ideas de la Ilustración en el Nuevo Mundo.

En su primera juventud Genoveva vive en un estado casi idílico, de espaldas a la historia. Es una bella e inteligente cartagenera hija de un matrimonio español, cuyos furtivos encuentros con su amigo Federico la hacen soñar mientras sus días transcurren en el marco anquilosado de la Colonia: un ordenamiento social rígido, que diferencia entre españoles, criollos y esclavos, y que se caracteriza por el peso

de los prejuicios sostenidos por una mentalidad supersticiosa y dogmática establecida y defendida por la Iglesia. Durante parte de su vida, de joven y de vieja, Genoveva está inscrita en un contexto histórico próximo a la Edad Media, pues el régimen colonial del siglo XVII estaba determinado por la Contrarreforma y los excesos a que ésta dio lugar bajo el Imperio Español. Esta situación histórica se constata desde el primer capítulo, cuando el secretario del Santo Oficio, fray Miguel Echarri, después de solazarse con una cena donde Lupercio Goltar no vacila en transmitir al anfitrión con tono amenazante: “que si alguien había descubierto un planeta por esos contornos, se lo guardara muy bien [...] pues no deseaba escuchar ni esos gruñidos ni esas murmuraciones” [35]. Así, pues, en ese entorno las únicas tentativas de la joven Genoveva por alterar el orden se manifiestan en cierta admiración intelectual por el joven Federico Goltar mezclada con una pasión adolescente que jamás es vivida a plenitud.

Sin embargo, la normalidad de la existencia de Genoveva la rompe el asalto de las tropas francesas a Cartagena, en un hecho que altera totalmente y define desde entonces la condición y la visión de mundo de la protagonista. En efecto, el estatismo de la vida colonial y la aceptación pasiva del orden social y cultural por parte de Genoveva son de repente desestabilizados por una situación anómala, ya que la guerra entre Francia y España irrumpe de un día para otro en su entorno. El asalto de los franceses altera radicalmente la cotidianidad de Cartagena —al punto que el contrabando de oro que el gobernador intenta sacar fracasa por la invasión—, y las esferas pública y privada de la vida experimentan un trastorno incontrolable.

En los meses que dura el asedio a la ciudad Genoveva vive experiencias decisivas. Para ella algunos de esos sucesos se convierten en acontecimientos inaugurales y fundacionales de su perspectiva de la época. Entre abril y agosto Genoveva cambia, y de vivir en una situación normal pasa a ser huérfana, sin hermano y sin amigo, violada y encerrada en su caserón. Es tal la intensidad de los hechos vividos por la protagonista en un lapso relativamente corto de su vida —detallado, eso sí, para amplificar el padecimiento de Genoveva y crear efecto de

suspense durante la narración—, que en ese periodo el personaje experimenta su mayor transformación. Así, además de sumar una serie de lances dramáticos e impactantes en el relato, las peripecias que vive Genoveva durante la toma de Cartagena tienen un efecto significativo: estos hechos moldean su carácter, Genoveva quedará desde entonces definida para el resto de su existencia. Después de esos episodios el personaje no vuelve a ver las cosas como antes ni experimenta evoluciones psicológicas. El aprendizaje que Genoveva deriva de los trastornos causados por las tropas de Luis XIV se puede leer, finalmente, como el reconocimiento de la condición inerme en que se halla el individuo frente a la historia. Es como si el conflicto entre Francia y España se hubiese vivido en la intimidad del personaje.

Vista como un hecho simbólico, la violación de Genoveva a manos de un pirata durante el saqueo a la ciudad es como una alegoría de su acceso violento en la corriente histórica. La pérdida de su virginidad en semejantes condiciones le revela un mundo brutal, simboliza la pérdida de una visión idílica de la vida y del ser humano. Ese suceso puede ser visto también como una sacudida que remueve la quietud del ordenamiento colonial y el estatismo en el que había caído el Imperio español. En efecto, la violación del espacio de Cartagena por las fuerzas francesas ocurrida en 1697 anunciaba un cambio en el orden que venía imperando en el mundo: la política expansionista de Luis XIV tenía efectos negativos para España y sus colonias americanas. Asimismo, como si ella asimilara enseguida la mutación violenta que implica la agresión a la ciudad y a su cuerpo, la irrupción de los franceses en su mundo despierta en Genoveva su erotismo desaforado, una apetencia sexual identificada con su sed de conocimiento.

Como si madurara abruptamente, Genoveva se transforma e inicia su apertura hacia el mundo. El primer paso, la consecuencia inmediata, es apropiarse del legado intelectual de Federico. De esta manera, tras la introducción del personaje en el curso de la historia sigue su inmersión en varios procesos y hechos que hacen del siglo XVIII un periodo decisivo en la configuración de la modernidad. Su siguiente paso, entonces, lo da catorce años después, cuando

intima con los geógrafos Aldrovandi y De Bignon y en ellos descubre la puerta que le abre el camino hacia una aventura vital y cognoscitiva por Europa y América. A partir de su contacto con estos extranjeros ilustrados, tan distintos de los bárbaros saqueadores de 1697, Genoveva empieza a hilvanar la serie de episodios y figuras que componen su existencia. Desde ese episodio, la biografía de Genoveva es prácticamente un compendio de lo sucedido en medio de dos siglos.

Después del asalto a Cartagena, repito, la sustancia de Genoveva no variará: la moverá siempre un deseo absoluto de conocer materializado en su acercamiento a las ciencias, las artes y las disciplinas intelectuales del siglo; ella encarnará desde entonces un espíritu insaciable, cuya misión consistirá en diseminar por el mundo y en particular en América la semilla del pensamiento ilustrado. Por esto, antes que un carácter individual, con su evidente acento romántico y su idealismo libertario Genoveva representa el espíritu de una época, un espíritu idealista cuyas metas y valores son los propios del racionalismo del siglo XVIII y de no pocos héroes del Romanticismo: las ansias de saber y de libertad.

El talante de Genoveva como heroína lo corona la ficción con la idealización del personaje: Genoveva posee belleza a raudales, es sabia en cuestiones de sexo, es dueña de una inteligencia superior, una cultura enciclopédica, un gusto refinado, una salud de hierro y una memoria increíble. Y si en su juventud le sobran atributos, en su vejez no le faltan: aunque fea y con aspecto brujesco, “una caricatura de la bruja que vi en el espejo de Quito, una caricatura de mi caricatura” [482], Genoveva es una anciana sabia, curtida en todos los pormenores de la vida, liberal al punto de saciarse sexualmente con un cacique africano.

Genoveva, no sobra decirlo, como persona del siglo XVIII resulta inconcebible. Con ella la ficción relega a un segundo plano la perspectiva realista. Como lo han destacado algunos críticos, Genoveva es sobre todo un símbolo, representación de la libertad. Eso explica que resulte inmiscuida en circunstancias inverosímiles si se piensa en el contexto histórico, el cual adopta la ficción sin

deformaciones. En consecuencia, el anacronismo de su comportamiento posiciona a Genoveva como una figura transgresora de algunos límites históricos. Genoveva es dueña de conductas disolutas, participa de ambientes prácticamente cerrados a una mujer de la época, fornicaba sin escrúpulos y jamás sufre contagio alguno, nunca se la ve cansada o incapacitada para recorrer largas distancias a pesar de sus años. Vista como símbolo, Genoveva violenta la historia en tanto que irrumpe en ambientes y funciones propios de los hombres en el siglo XVIII —como el acceso a las logias masónicas, los viajes que emprende sola por mar y tierra, su sexualidad desaforada y su búsqueda del conocimiento. Desde una perspectiva feminista, Genoveva es una defensora de la inteligencia y la habilidad de la mujer, pues con sus atributos ella sustituye la fecundidad natural por la fecundidad de las ideas. En sí misma, Genoveva es una exaltación de la independencia femenina. Dentro de los mundos posibles a los que nos abre la literatura, el personaje puede ser interpretado como una revelación de las posibilidades truncadas a las mujeres por las sociedades colonial y europea del siglo XVIII.

Por su función de puente entre América y Europa, como introductora de las primeras señales de modernidad en el Nuevo Mundo Genoveva es una alegoría de los americanos precursores de la independencia<sup>200</sup>. El personaje recuerda a figuras históricas como Francisco Miranda —combatiente en Europa, líder en Venezuela, preso en Cádiz— y Antonio Nariño —traductor, impresor y difusor de la Declaración de los derechos del ciudadano—, hombres que trasladaron de Europa a América parte del mensaje de la Revolución Francesa. Como asegura Blanca Inés Gómez, “más que personaje, Genoveva es un ícono emblemático a la manera de la «Libertad guiando al pueblo de Delacroix»” [1992: 63]<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> Jairo Morales Henao destaca la cualidad de Genoveva como precursora: “Como fray Servando de Mier, Nariño, Miranda, Bello, San Martín y Bolívar, Genoveva también va a Europa y repite los momentos esenciales de un itinerario audaz, solitario y trágico, que fue la enseñanza de muchos de los precursores: largos periodos en la cárcel (paga diez años en la Bastilla), huye de gobiernos que inicialmente le habían dado o sólo prometido apoyo, hace antesala en casas y cortes burguesas, difunde escritos propios y de otros, es utilizada por las logias europeas y a su vez las utiliza” [1986:129].

<sup>201</sup> De ahí que cuando, en el capítulo anterior, me detuve en la figura de Rosaura García, estableciera una proximidad entre los dos personajes: ambas tienen la función de llevar la luz al

Después de Genoveva Alcocer, Federico Goltar es el personaje ficticio de mayor trascendencia en LTC. En lo fundamental, esta figura representa el carácter romántico movido por la imaginación que se estrella con los límites del orden vulgar y pragmático. Federico, un “segundo Isaac Newton dispuesto a conmover los basamentos de la sabiduría, a explorar los espacios remotos” [66], sueña con convertirse en astrónomo en un medio absolutamente hostil a su aspiración. La presencia de Federico está definida por sus pretensiones científicas; el personaje es descrito aislado en un mirador, “embebido en lecturas solitarias y casi heroicas en aquella ciudad de mercachifles” [12], donde presuntamente —con instrumentos bastante rudimentarios<sup>202</sup>— descubre un planeta. Federico es el espíritu que pugna por implantar la ciencia en su mundo, es decir, parafraseando a Kant, es el espíritu que busca ser ilustrado, que anhela alcanzar la mayoría de edad de la razón.

En América Federico es un reflejo deformado —también un proyecto trunco— de Newton y de Voltaire<sup>203</sup> porque, a diferencia de ellos, el personaje ficticio no alcanza su autoconciencia, muere sin convertirse en mayor de edad. Sus intentos por conseguir la emancipación espiritual y la satisfacción sensual chocan con los designios de su padre, un comerciante español instalado cómodamente en el orden colonial y que espera prolongar sus artes comerciales en Federico. Además, las pretensiones de Federico son una verdadera impertinencia en el ambiente represivo y oscurantista de la sociedad colonial, encarnado en la institución del Santo Oficio. Los móviles del personaje, por consiguiente, se exteriorizan en sus intentos de transgredir las fronteras de la visión de mundo a la cual está sometido. Con Federico la novela construye una de sus principales

---

pueblo, las dos poseen un conocimiento que deben expandir entre los demás. Y, en cierta medida, las dos comparten el carácter de bruja: a Genoveva la procesa la inquisición acusada de brujería. Sólo que, en el caso de ésta, su saber de bruja es un saber ilustrado.

<sup>202</sup> Pineda Botero también ha observado este detalle: “Sorprende que en el ambiente pacato dominado por la inquisición en la Cartagena de los últimos años del siglo XVII, este joven hubiese podido avanzar en el estudio de los planetas sólo con la ayuda de algunos manuales e instrumentos de navegación” [2001: 267].

<sup>203</sup> Luz Mary Giraldo también ha acotado esta relación entre los dos personajes: “Voltaire, soñador como Federico, pero al revés de él, sin ingenuidades ni puerilidades” [1995a: 205].

ironías y algunos de sus momentos de humor gracias a la ingenuidad pueril del joven astrónomo.

De cierta manera, Federico es el reverso de Genoveva. Mientras ella consigue viajar, ilustrarse, llevar la Ilustración a América y holgar con distintos amantes, él acaba su existencia sin ir más allá de Cartagena, no consigue aprender más que unas cuantas nociones científicas y, tras verse envuelto en peripecias delirantes —como terminar entre los saqueadores disfrazado de pirata—, parece con la frustración de no haber consumado el acto sexual con Genoveva. Mientras Genoveva no deja de ser pragmática y aplicada a los hechos, Federico es cándido y soñador. Esta diferencia se recalca con cierta gracia cuando él descubre a un extraño en la playa y, como éste habla francés, Federico se entusiasma: “*moi, je sympathise avec la France progressive, je suis un jeune astronome [...] quand part pour la France votre bateau?*” [136]. Entonces el pirata Leclerq, que mantiene ocultas sus intenciones, para ganarse la confianza del joven se muestra amigable. Obsesionado con hacer su carrera de astrónomo en Europa y convencido de que el francés, idealizado sólo por su nacionalidad, podrá auxiliarlo para llegar a París, Federico empeña su palabra en que no divulgará aquel encuentro. Más tarde, aun conociendo los desmanes del pirata, Federico lo busca y se somete a las burlas confiando en que Leclerq lo ayudará a salir de Cartagena. Genoveva, que tiene otra percepción de los hechos, no consigue persuadirlo. Irónicamente, la sociedad castiga a Federico no por pretender alterar el orden del universo con un descubrimiento astronómico, sino acusado de alta traición por haberse mezclado, gracias a su ingenuidad y su falta de sentido práctico, con los piratas que saquean Cartagena.

En un nivel de importancia similar al de Federico está Voltaire, quien con el joven astrónomo y Genoveva compone el trío más relevante de LTC. Voltaire es la gran figura histórica en la ficción, se acotan casi todos los momentos significativos de su vida, los éxitos y fracasos de su obra, constituyéndose así en símbolo de la racionalidad y la cultura, de la rebeldía del pensamiento, de la

crítica y la militancia política en el siglo XVIII<sup>204</sup>. Voltaire es introducido en la narración durante el arribo de Genoveva a París y se convierte en el eslabón que une a la protagonista con la Francia progresista e ilustrada. Cuando se conocen, Voltaire actúa como protector de Genoveva y su imagen es asociada a la de Federico, como si el escritor francés fuera la realización material en Europa del espíritu y la juventud que habían sido truncados en Cartagena. Del joven Voltaire, que la salva de un atraco en una callejuela parisiense, Genoveva dice que “se trataba de un muchacho no muy agraciado de rostro, pero sí muy joven, no mayor de dieciocho años, en cuyo semblante algo vivaz y soñador me recordaba a Federico” [84]. En el primer encuentro entre los dos se establece una relación erótica, “nuestro idilio, que tan poco podíamos sospechar tan efímero” [126], que se transforma en admiración intelectual cuando el personaje pasa a ser la gran figura del siglo, “cuando François-Marie dejó de ser François-Marie Arouet y se convirtió en el señor Voltaire” [128].

Desde entonces, en un cambio que sucede bastante rápido, Voltaire es presentado en su dimensión histórica con una existencia distanciada de Genoveva, quien dice que “de modo que debí resignarme a perder a François-Marie, pues algo me decía que él ya no viviría sino para la humanidad” [144]. Por esta conexión, pues, el célebre personaje se constituye en el puente entre Genoveva y algunos de los momentos importantes de la historia del siglo XVIII. Voltaire es uno de los mediadores que facilitan el ingreso de Genoveva a la logia masónica y, a través de “aquella carta de François-Marie que, desde su destierro suizo, volvió a poner

---

<sup>204</sup> François Marie Arouet (París 1694-1778). En la biografía de este personaje, cuyos principales sucesos se mencionan en la novela, se anota lo siguiente: “Procedía de una familia de clase media que le hizo educar por los jesuitas. Empezó a estudiar derecho, pero abandonó antes de terminar para consagrarse a su labor de escritor de todo tipo de géneros [...] Dotado de un agudo sentido del humor y de una inteligencia prodigiosa, practicó el sarcasmo en su crítica contra las instituciones y costumbres del Antiguo Régimen, lo que le costó ser encarcelado dos veces en la prisión de la Bastilla (1717-18 y 1726), ser apaleado por los lacayos de un aristócrata desairado y, más tarde, partir al exilio en Inglaterra (1726-1729). Luego llegó a hacerse rico y a relacionarse con la más alta sociedad, viviendo de 1735 a 1750 bajo la protección de su amante, la marquesa de Châtelet; incluso los monarcas buscaron su compañía en la época del «despotismo ilustrado» (de 1750 a 1753 sirvió a Federico II, el Grande, de Prusia como consejero)” [Cfr. *Protagonistas de la historia*].



patas arriba mi vida y mi destino” [336], le encomienda la misión de entrevistarse con Benedicto XIV y de regresar a América para difundir el pensamiento ilustrado.

Otra figura importante por su relación con la protagonista es Marie, una niña que Genoveva conoce en París y adopta posteriormente. La relevancia de este personaje ficticio radica en el vínculo afectivo que establece con Genoveva y en el misterio sobrenatural que rodea su existencia. Cuando Genoveva la vio por primera vez, Marie “era una niña muy rubia, de unos siete u ocho años, con unos inmensos ojos grises que, sin saber por qué, me turbaron hasta el sobresalto [...] y no sé por qué esa voz y esos ojos me empujaban a una especie de desgarramiento interior, [...] como si suplicaran desde el más allá” [175]. En este personaje es característica la incógnita. En lugar de hablar, Marie sólo se comunica cantando trozos de versos en provenzal; su madre, víctima mortal de un susto que Marie le produce, la describe como una niña que padece agorafobia, “engolfada en sí misma, en sus extraños juegos que no reproducían la realidad sino que inventaban mundos fantasmagóricos” [176].

El enigma del carácter cerrado y perverso de Marie se resuelve mucho después de su muerte y devuelve a Genoveva a su pasado cartagenero y a su frustrado amor con Federico. De esta manera, se crea un nexo entre Marie y el joven astrónomo inmolido en Cartagena. Con Marie la ficción introduce un contraste entre razón y misterio, pues con ella y la supuesta aparición de su espíritu el mundo de los muertos irrumpe y causa extrañamiento en el París racionalista y enciclopedista. En efecto, Marie agrega los ingredientes fantásticos y góticos tan frecuentes en la narrativa de Espinosa. El amor patológico entre Marie y Genoveva se explica porque la niña resulta ser la figura en la cual ha reencarnado el espíritu de Federico: Tabareau “interrogó al espíritu si en verdad respondía al nombre de Federico Goltar, y el ectoplasma, con voz lejana que acabó de helarme, contestó que sí, por la altísima misericordia, sólo que acudía bajo la forma de su última encarnación, que había sido la de Marie Trencavel o Marie Alcocer” [472].

María Rosa Goltar, hermana de Federico, es la antagonista de Genoveva: defiende la tradición, mira la vida desde la cómoda posición de las costumbres y los prejuicios cristianos, la gobierna un carácter rencoroso e inquisidor, “con trémulo dedo nos señalaba acusadoramente, nos llamaba fornicarios, imaginaba que sin duda copulábamos en el palmar, decía que había venido espiándonos hacía meses, que éramos un par de desvergonzados” [138]. La relación entre la ficticia María Rosa y Genoveva trasciende las fronteras de América y sus visiones de mundo se cruzan en Europa. Sus encuentros resultan reveladores porque reiteran la contradicción entre ambas, esto es, el atrincheramiento de María Rosa en la intolerancia y el dogmatismo, y la apertura de Genoveva hacia otras formas de interpretar la vida.

La oposición radical entre los personajes, además, se subraya en sus finales, los cuales reflejan la culpa y el castigo que las dos soportan. En un giro bastante caprichoso del relato, un poco inverosímil dado el fanatismo católico del personaje y la muerte de sus padres como consecuencia del asalto a la ciudad, durante el saqueo a Cartagena María Rosa establece relación amorosa con el comandante francés Jean Baptiste Ducasse y viaja con él a Francia. A diferencia de Genoveva, ansiosa de saber y de descubrir el mundo, María Rosa abandona su tierra seducida por su primer amor. Pero este cambio pronto es castigado, pues en Europa Ducasse la abandona y ella se ve obligada a prostituirse para sobrevivir. Es decir, su destino se convierte en aquello que veía y detestaba en Genoveva. En esas circunstancias se da el primer encuentro entre las dos mujeres en Marsella, donde Genoveva reconoce a María Rosa en 1712 y a donde regresa en 1722 con el propósito de ayudarla, aunque sin mayor éxito, ya que, dice la narradora, “me responsabilizaba de sus desdichas, arguyendo que había sido la desfachatez con que Federico y yo exhibíamos nuestra felicidad de pareja fornicaria lo que la había impulsado, por despecho, a arrojarse en brazos del Pitiguao” [407].

Tiempo después, cuando en Roma Genoveva se hospeda en una casa dedicada a la atención de jóvenes prostitutas, tras esperar varios meses para entrevistarse con la abadesa que regenta el hospicio consigue verla y, otra vez un

poco caprichosamente<sup>205</sup>, después de que Genoveva no sabía de María Rosa hacía décadas ella vuelve a aparecer en su camino. Ahora viejas, María Rosa, segura de haber enmendado su rumbo, de hallar la salvación en la Iglesia y de cumplir una misión terrenal reconduciendo hacia Dios a las prostitutas, “cansada, rencorosa, me preguntó si había venido al fin en busca de la indulgencia plenaria, por mis tantos pecados, y yo le respondí que de ellos daría cuenta cuando se celebrara el juicio final, si es que llegaba a celebrarse” [373]. Genoveva, entonces, prosigue hacia América, donde hallará la muerte a manos del mismo dogmatismo defendido por su antagonista. Con todo, la narradora se detiene a resaltar la hipocresía de la envejecida María Rosa, al decir que la vio en un “recinto que muy poco me recordó, dada su amplitud y el relativo lujo que era posible distinguir en la penumbra [...] las celdas auténticas que ocupaban las demás hermanas o aquella que yo misma había ocupado” [372].

Por su relación con Genoveva y su función de narratario el esclavo Bernabé es otro personaje ficticio con cierto nivel de importancia. Su vínculo con la protagonista se funda en la lealtad y el afecto a toda prueba. Como Voltaire en Europa, Bernabé es el protector de Genoveva en Cartagena. De hecho, quizás Bernabé sea el personaje que manifiesta el amor más digno por Genoveva, ya que a diferencia de Federico, Voltaire o Marie, él nunca exige nada a cambio del afecto que le brinda. Tanto en el asalto a Cartagena como durante el regreso de Genoveva, cuando ya ambos son ancianos, Bernabé la protege y ejecuta cuanto ella le pide y un poco más sólo por el prurito de hacerla sentir bien. Incluso, en Bernabé se pueden leer dos circunstancias como transgresoras del orden histórico. Si bien posible, era infrecuente que los esclavos jóvenes fueran declarados libertos. Y tal hace Genoveva antes de partir hacia Europa. Sin embargo, a Bernabé jamás le reconocen su calidad de liberto y para mantenerse vivo se ve obligado a replegarse como un ermitaño. Igualmente es trasgresor el hecho de que

---

<sup>205</sup> Pineda Botero anota lo siguiente sobre estos vacíos del relato: “Ahora [María Rosa] es priora de un convento de trinitarias, una comunidad que en Roma se dedica a salvar de la prostitución a las *puella periclitantes*. No explica cómo llegó a esta posición” [2001: 268].

Genoveva lo convierta en su amante. En general, por su condición racial y por los años que vive, Bernabé representa el cúmulo de injusticias provocadas por la desigualdad social en el mundo colonial. Justamente con el ánimo de abolir iniquidades de ese tipo Genoveva emprende su tarea de fundar una logia racionalista y libertaria en Cartagena. Por otra parte, como si fuera un tributo a la fidelidad que siempre le expresa Bernabé, Genoveva lo convierte en un destinatario directo de su relato, pues desde los calabozos del Santo Oficio ella evoca su vida mientras él, afuera, la escucha y llora.

Guido Aldrovandi y Pascal de Bignon son dos personajes ficticios que, catorce años después del asalto —como en su momento lo hizo Leclercq—, irrumpen en Cartagena. Geógrafos, los dos se desplazan por América con la misión de medir un grado del meridiano. Sin embargo, su tarea científica es interrumpida en Panamá cuando, detenidos y acusados de ejecutar prácticas demoníacas con un instrumental «diabólico», son puestos en manos del Santo Oficio cartagenero. En ese momento, la función de los personajes se revela como la de mensajeros, ya que al llegar a América en condición de enviados de la ciencia europea Genoveva pronto los contacta y con ellos emprende viaje hacia Quito y luego a Europa. Para la protagonista ellos son el umbral hacia su aventura y su periplo intelectual. Aldrovandi y De Bignon unen a Genoveva con el racionalismo francés y junto con Voltaire, con quien comparten su estatus de miembros de una logia, son su pasaporte para iniciarse en la masonería.

El enlace entre Genoveva y los geógrafos, como se anotó antes, se produce gracias a que ella recoge la herencia intelectual de Federico. En efecto, tras la muerte de Federico y el retorno de la normalidad a Cartagena, Genoveva se dedica a estudiar los pocos libros de astronomía y física de su frustrado amante, de suerte que el instrumental astronómico de su joven amigo y sus nuevos conocimientos la convierten en una interlocutora válida para los dos científicos europeos:

a quienes recibí secretamente en mi vacío caserón de la plaza de los Jagüeyes, como en memoria de Federico hacía con todos los viajeros cultos

que pasaban por la ciudad, para oír de sus labios las últimas noticias de la ciencia europea [...] y ellos se manifestaron altamente sorprendidos de la existencia, en estas latitudes tropicales, no ya de un hombre, sino de una mujer, *mon Dieu*, con tan buen arsenal de conocimientos astronómicos y matemáticos, a punto de pedirme, saboreando con azorada vista mis encantos, que marchara con ellos a Quito [38-39].

La bruja de San Antero es otro personaje ficticio próximo a Genoveva, con un valor simbólico por su condición de adivina y con una función importante en la estructura narrativa. Si Maria Rosa es la antagonista de Genoveva, la bruja de San Antero es un complemento de la protagonista. A diferencia de los demás personajes, incluso de los que tienen las apariciones más fugaces, la bruja de San Antero nunca entra directamente en escena ni sus palabras son referidas de manera directa. Ella es una presencia que surge de pronto en el calabozo del Santo Oficio donde Genoveva es recluida y torturada. Por momentos, la bruja parece ser una especie de alter ego o de ser invisible del que sólo Genoveva tiene conocimiento y de cuya existencia ella misma duda. Sin embargo, la propia protagonista aclara su incertidumbre cuando la describe y cuenta que también es torturada. Así, al coincidir las dos mujeres en el mismo lugar y bajo el mismo flagelo, al ser ambas portadoras de dos formas de conocimiento —la una intelectual y la otra mágico—, el destino final de ellas se revela casi como el mismo. En efecto, durante su ausencia en Cartagena, Genoveva fue acusada de brujería, sus bienes y el vetusto instrumental astronómico de Federico fueron incautados y quemados por la Inquisición. Ese mismo proceso es revivido y ampliado con nuevos cargos cuando Genoveva es detenida tiempo después de su retorno a la ciudad. Por su parte, a la bruja de San Antero la Inquisición le interrumpe la juventud y la vida. En este sentido, la bruja es como una imagen reflejada de la joven Genoveva, ya que sus cerca de treinta años son la misma edad de la protagonista cuando deja Cartagena: “su cuerpo es tirado con violencia, a la vez, en dos opuestas direcciones, con lo cual se dislocan las coyunturas y sufre dolores sin cuento [...] la bruja de San Antero, cuya edad no rebasa los treinta años pero cuya sabiduría sería digna de una anciana centenaria” [479].

La relación entre ambas mujeres es complementaria porque cada una representa una manera de descifrar la experiencia del mundo. La magia, una forma no convencional de concebir y explicar la vida, y el racionalismo, el medio que se consolidaba en el siglo XVIII como el *organon* de todo conocimiento y ordenamiento de la experiencia, son condenados como brujería por la Inquisición a través de la sentencia impuesta a Genoveva y a la bruja de San Antero.

Genoveva, masona e ilustrada, cree en la bruja, con lo cual la ficción resalta del mestizaje hispanoamericano la convivencia de razón y magia. Esta creencia, además, es explotada como estrategia narrativa ya que presuntamente a través de su clarividencia la bruja de San Antero reconstruye una parte del pasado. Ella es el medio a través del cual la narradora accede a parte de la información necesaria para elaborar su versión de los sucesos ocurridos en Cartagena alrededor del gobernador corrupto. Como en una reelaboración del viejo tópico del manuscrito encontrado, la bruja recupera en sus lebrillos las memorias desaparecidas de fray Miguel Echarri para que Genoveva teja con ellas su versión de la historia. Una versión, pues, auxiliada por la magia y la fantasía<sup>206</sup>.

Diego de los Ríos, el personaje histórico que era gobernador de Cartagena en 1697, y fray Miguel Echarri, el ficticio secretario del Santo Oficio, son dos figuras que no tienen contacto directo con Genoveva. Igual sucede con los ficticios Miguel de Iriarte y Juan de la Peña, acreedores del gobernador, Diego de Morales, guarda de Aduanas, y fray Tomás de la Anunciación, un terciario capuchino a quien sólo le preocupa comer. Sin embargo, estos personajes, en mayor medida De los Ríos y Echarri, son importantes porque protagonizan la intriga de corrupción administrativa y líos de faldas que culmina con la entrega de Cartagena a los franceses y con el fusilamiento de Federico.

Las actuaciones de estos personajes, además de servir a la recreación del acontecimiento histórico del asalto a la ciudad, inciden indirectamente en el destino de la protagonista. A través de ellos la historia, entendida en el sentido

---

<sup>206</sup> En este punto se aprecia la conexión entre la hechicera Rosaura García de LCD y la bruja de San Antero. Más adelante volveré sobre esta función de este personaje.

tradicional como los grandes acontecimientos del pasado, se observa ficticiamente como microhistoria, pues en los hechos de Cartagena la ficción —y sobre esto volveré— parte del ámbito de la vida privada teniendo como marco un hito histórico. Así, el polémico gobernador De los Ríos es fabulado como un ser rapaz, cuya negligencia para defender a Cartagena, su felonía al entregar la ciudad y el castigo que le inflige a Federico al acusarlo de traición se revelan como actuaciones de un tercero que trastornan la vida de Genoveva. De los Ríos y sus cómplices son, pues, una fuerza opuesta a la protagonista, y como españoles representan la cara corrupta que la ficción proyecta de la administración colonial.

En un nivel similar al de estos últimos se localiza Lucien Leclerq, el pirata de la Isla de la Tortuga. Si en la ficción el gobernador Diego de los Ríos, actuando como hombre público, afecta la existencia de otros con decisiones que sólo buscan satisfacer sus intereses privados, Leclerq interviene directamente en la vida de la protagonista a través de sus acciones. En mi opinión, Leclerq actúa como la corporización de la infamia de De los Ríos. Leclerq, como se dijo, engaña a Federico y se burla de él, lo induce a entrar en Cartagena como si también fuera un pirata y, antes de abandonar la ciudad, viola a Genoveva. Los comportamientos de esta figura ficticia durante el asalto pueden ser leídos como metáforas de la violencia de la historia: Leclerq es un extranjero que con vileza invade el espacio geográfico cartagenero y también el íntimo de Genoveva. Sin embargo, a diferencia de los burócratas y comerciantes españoles, el pirata francés es redimido décadas más tarde, cuando convertido en un mendigo reconoce a Genoveva en París y le pide perdón.

Por otra parte, la presencia de los demás personajes históricos se concreta en encuentros puntuales con la protagonista o en cortos periodos de vida pasados por Genoveva junto a ellos. De esta manera, en algunos casos la función de estos personajes consiste en contribuir a crear el trasfondo histórico de la trama, aunque en otros casos se advierte una participación más activa vinculada a hechos históricos recreados o simplemente a episodios totalmente ficticios. Por ejemplo, Genoveva comparte con el periodista Rutherford Eidgenossen toda su estadía en

Norteamérica, o sea cerca de ocho años de su vida, el último de los cuales transcurre junto a Washington<sup>207</sup>. La convivencia con ellos se relata, en lo esencial, en dos capítulos. En cambio, su contacto con Benedicto XIV<sup>208</sup> se limita a una entrevista relatada en cerca de ocho páginas, entrevista que recrea un acontecimiento histórico significativo pues la misión de Genoveva es conseguir que la Iglesia acepte la enseñanza del sistema planetario propuesto por Copérnico. Situación similar ocurre con el escritor barroco Diego Torres Villarroel<sup>209</sup>, con quien Genoveva comparte algunos días en Salamanca con el propósito de fundar en España la primera logia ilustrada.

Otro tanto sucede con el astrónomo Henri de Boulainvilliers<sup>210</sup> y con el místico Michel Ramsay<sup>211</sup>, con quienes Genoveva interactúa en situaciones episódicas, aunque los conocimientos que ella obtiene de tales encuentros se convierten en motivos que constantemente se recuperan en la narración. Ramsay, “el indolegable místico que durante tan largo tiempo me había intrigado” [302], antes de que Genoveva lo conozca agita su imaginación haciéndole pensar en una confabulación contra una figura de la política europea. Ella descarta tal sospecha años después, cuando en 1730 consigue entrevistarse con él en Edimburgo para

---

<sup>207</sup> George Washington (1732-1799), ante el endurecimiento del dominio británico en las colonias de Norteamérica encabezó la asamblea de oposición contra los nuevos impuestos que fueron decretados al té y a la imprenta. En 1775 fue elegido comandante en jefe del ejército norteamericano para luchar por la independencia, declarada finalmente en 1776. Estos datos son incorporados a la novela [Cfr. *Protagonistas de la historia*].

<sup>208</sup> Benedicto XIV (Próspero Lorenzo Lambertini, 1675-1758). Este Papa es recordado en especial por su inclinación hacia cuestiones intelectuales y su espíritu humanista. De él se dice en la historiografía, entre otras cosas, que “se distinguió por la mejoría de la economía de los Estados Pontificios, por la protección dispensada a los sabios y eruditos [...] y por sus esmeradas interpretaciones de los textos canónicos [...] Se mostró sumamente humanitario, como en la bula *Inmensa pastorum principis* (1741) sobre los indios del Brasil y del Paraguay. Dictó varias disposiciones para que se mitigaran las normas aplicadas por las congregaciones de la Inquisición y del Índice” [Cfr. *Mil figuras de la historia. Nombres ilustres, vidas famosas. T. II.*].

<sup>209</sup> Diego Torres Villarroel o de Torres Villarroel (1694-1770). Este personaje es recordado como “el Gran piscator de Salamanca”, y por ser autor de una autobiografía picaresca y de varias sátiras. Además de desempeñarse como profesor de matemáticas, es asociado con el estudio de la astrología, la llamada en su época filosofía natural, la magia y su afición por cuestiones esotéricas [Cfr. <http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BIBVillarroel.html>].

<sup>210</sup> Henri de Boulainvilliers (1658-1722). Escritor cuyas tesis acerca de la historia, la política y el gobierno influyeron en el siglo XVIII [Cfr. <http://www.britannica.com/eb/article-9015913>].

<sup>211</sup> André-Michel Ramsay (1686-1743). Místico, autor de varios textos sobre religión.



“exponerle las preocupaciones de mis cofrades parisienses” [303], o sea los principios de libertad, igualdad y fraternidad. Entretanto, Boulainvilliers, reconocido en la época por formular vaticinios sobre personajes importantes, elabora el horóscopo de Genoveva, describe su carácter y anticipa algunos momentos claves de su itinerario por el mundo: “que tratase de no activar, en tierras malditas, el poder maléfico de la bestia negra, cuyas garras me esperaban hacía tiempo” [173].

Casi en igual proporción se da la presencia del pintor de la corte de Luis XIV Hyacinthe Rigaud<sup>212</sup>, quien durante varios años es vecino de Genoveva, pinta un retrato de ella desnuda y otro de Marie, la visita en la Bastilla y cuando él fallece ella integra el cortejo que lleva los restos del artista al cementerio. Por su parte, la figura de Luis XIV<sup>213</sup> aporta una presencia desplegada por casi la totalidad de la novela, dado que su decisión de asaltar a Cartagena, su política expansionista y la extravagancia de su reinado son referencias constantes en la ficción. No obstante, su aparición se limita a la recreación de un episodio pintoresco propio del talante coqueto y ceremonioso del rey. El episodio ocurre en el Observatorio astronómico de París, cuando Luis XIV se presenta sin previo aviso: “y el rey, cuando nos hubimos inclinado [...] al advertir mi presencia, quiero decir una presencia femenina, se vino en derechura a mí, musitó madame, alzó mi mano y depositó en ella todo un campanudo beso” [170].

---

<sup>212</sup> Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Este personaje histórico es recordado como “retratista oficial de la corte, académico en 1700, triunfó plenamente después de acabar el cuadro de coronación de Felipe V. Entonces tuvo tal cantidad de encargos, que se limitó a pintar el rostro y las manos de los personajes, cuyos vestidos eran trazados por varios auxiliares. Ante su caballete posaron todos los personajes de la corte de Luis XIV” [Cfr. *Mil figuras de la historia. Nombres ilustres, vidas famosas. T. II*].

<sup>213</sup> Luis XIV (1638-1715). De este rey se recuerda que “su vida como monarca ofrece dos aspectos muy distintos. De un lado, el gran soberano de Versalles, centro donde convergían todas las miradas y aspiraciones de una corte brillantísima, regulada por un ceremonial y una etiqueta muy rígidos; es el Luis XIV de los amores con Luisa de la Vallière y con la marquesa de Montespan, el mismo que ha dado lugar a tantas crónicas galantes de la pequeña Historia. De otro, es el trabajador infatigable de los consejos, el celoso director de la política internacional y de los problemas económicos y religiosos del Estado” [Cfr. *Mil figuras de la historia. Nombres ilustres, vidas famosas. T. II*].

Así, pues, salvo De los Ríos, alrededor del cual se desarrolla una trama de corrupción, y de Voltaire, quien posee un valor simbólico en la novela, los demás personajes históricos son figuras que tienen intervenciones breves, a veces apenas son mencionados. Su función principal, entonces, es añadir su nombre a la ficción para consolidar el tono de época sobre el cual transcurre el relato y para construir ese gran fresco del siglo XVIII en el que se convierte LTC.

#### **5.4. La mediación narrativa**

Genoveva es una narradora extrahomodiegética que enuncia el discurso desde el final de su vida, tiene conocimiento directo de casi toda la historia, focaliza el relato desde su perspectiva y las de otros, reproduce con su voz las voces de otras figuras, algunas zonas del pasado vacías en su memoria las llena con supuestos, se desplaza libremente por el tiempo y el espacio y comunica el relato a modo de confesión y evocación. Genoveva empieza así la narración de sus recuerdos:

Al entrarse la noche, los relámpagos comenzaron a zigzaguear sobre el mar, las gentes devotas se persignaron ante el rebramido bronco del trueno, una ráfaga de agua salada, levantada por el viento, obligó a cerrar las ventanas que daban hacia occidente, quienes vivían cerca de la playa vieron el negro horizonte desgarrarse en globos de fuego, en culebrinas o en hilos de luz que eran como súbitas y siniestras grietas en una superficie de bruñido azabache, así que, de juro, mar adentro había tormenta y pensé que, para tomar el baño aquella noche, el quinto o sexto del día, sería mejor llevar camisola al meterme en la bañera, pues ir desnuda era un reto al Señor y un rayo podía muy bien partir en dos la casa, pero tendría que volver al cuarto, en el otro extremo del pasillo, para sacarla del ropero, y Dios sabía lo molondra que era, de suerte que me arriesgué y desceñí las vestiduras, un tanto complicadas según la usanza de aquellos años, y quedé desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación [9].

Es la misma voz que se desplaza por los distintos tiempos y espacios de la narración, y la que expone el relato hasta el final:

y la bruja de San Antero será obligada a sentarse, solitaria, en las gradas, y subirá a su tronín el fiscal fray Juan Félix de Villegas, que habrá portado en el cortejo el estandarte de la Santa Inquisición, hecho de damasco carmesí, con el negro escudo de armas de la Orden Dominicana y las armas reales bordadas en oro [...] y a medida que vaya hablando, los esbirros municipales atizarán la gran hoguera, a la cual, no bien concluya el sermón, será lanzada mi buena amiga, mi bruja fatuaria, para que no quede de ella sino el horrible alarido en que hasta el Papa de Roma había de prorrumpir si se le arrojase al fuego, pero que los concurrentes interpretarán como el grito del alma en el instante de ser arrebatada por Satanás, sí, esto ocurrirá mañana, más no sé si es la bruja de San Antero o si seré yo misma la víctima elegida, el cordero elegido, pero creo que será ella, pues para que llegue mi turno deberá brillar en el cielo de Cartagena, en ese cielo que escudriñó Federico Goltar con una pasión y con una esperanza tan ardientes, la luna llena de abril, bajo la cual podré despedirme de mis recuerdos y de mis fantasmas inclementes, para ver cómo se incorporan mi fantasma y mi recuerdo a la espesa sombra de la muerte y de los muertos, y comprender entonces que, así como con todos los rostros que conocí podría ahora componer la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo, así con la semblanza de los hombres habidos y por haber habrá de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios [502-503].

Si bien desde un principio sabemos que la protagonista desempeña la función de narradora, mientras avanza el relato y se van presentando las referencias a los narratarios descubrimos que la narración es emitida desde el presente del personaje, cuando Genoveva se encuentra retenida y torturada por la inquisición en Cartagena. El momento de la enunciación, entonces, es uno de los tiempos de la historia, ya que es claro que el presente de Genoveva corresponde al final de la historia narrada. La enunciación, además, abarca un lapso indeterminado, pues el relato no precisa en qué momento de su reclusión Genoveva inicia sus evocaciones y durante cuánto tiempo las comunica.

Esta estrategia discursiva es uno de los aspectos de mayor rendimiento en la narración, ya que el presente de la enunciación contiene otros tiempos verbales y diversos acontecimientos protagonizados por terceros, con lo cual la narradora combina la anterior posición con otra extraheterodiegética, desde la cual transmite una versión sobre hechos en los cuales no intervino. En este caso, la narración se focaliza desde algún personaje y Genoveva actúa como reproductora de lo dicho y visto por otros, alternando en su relato el discurso directo e indirecto.

Cuando, por ejemplo, como narradora extraheterodiegética Genoveva relata los acontecimientos del asalto a Cartagena, su acceso a la información lo resuelve mediante diversas estrategias, las cuales se convierten en un juego irónico alusivo a algunas de las posibles fuentes documentales de su —del— relato<sup>214</sup>. Muestra de ello son el anónimo “se dice”, las conjeturas sobre la actuación de algunos personajes, el desvelamiento hecho por la bruja de San Antero para Genoveva de las memorias presuntamente escritas por fray Miguel Echarri y el conocimiento obtenido por ella en algunos documentos —con referentes efectivos en la realidad extraliteraria— escritos durante el proceso abierto contra el gobernador:

*se dice que* Diego de los Ríos se hacía rasurar por un barbero cuando comparecieron su tocayo, Diego de Morales, y sus acreedores [46].

en aquel lejano abril en que, inocente todavía de las tribulaciones que aguardaban a la ciudad, fray Miguel Echarri, *según el relato minucioso que se hizo mucho más tarde ante el Consejo de Indias*, cruzó la Plaza de la Mar, taconeó sobre el porche del viejo edificio de Aduanas [75].

en aquel momento, la atmósfera *debió quedar* como estática y un vaho de horno *debió alzarse* de las arenas, allá abajo donde pescadores y carniceros, como bien lo recordaba Echarri al escribir sus memorias, veinte años más tarde, en el convento dominicano de Segovia, *memorias que no pude leer jamás*, pues fueron quemadas apenas unos años después, por disposición del Maestro General de la Orden, *pero que la bruja de San Antero desentrañó en sus lebrillos* poco antes de morir, donde pescadores y carniceros se cobijaban a la sombra de los tenderetes para expender sus últimas mercancías, *debió alzarse un vaho de horno* en el instante en que Echarri, lenta, rabiosamente acusó a Morales [78].

---

<sup>214</sup> La narradora menciona algunas referencias que efectivamente son documentos que recogen versiones sobre la toma de Cartagena, como en el caso de “la relación que el propio de los Ríos hizo a la Real Audiencia de Santafé” [279], de “los relatos de Vallejo de la Canal y de Chancels de Lagranje” [331] y de “Pointis, que un año más tarde publicaría en Amsterdam unas memorias que constituirían una insospechada apología del valor de nuestros soldados” [268]. En efecto, la existencia de estas fuentes se constata en textos historiográficos. En un escrito del siglo XIX se consigna lo siguiente: “El designio «de llevar a cabo una expedición naval ventajosa y honorable», sobre esta fortaleza del nuevo mundo, había sido largo tiempo acariciado, según se lee en la *Relation de la expédition de Carthagène* escrita por el mismo jefe de la operación Jean B. Desjean, Barón de Pointis [...] El Coronel don José Vallejo en la declaración que le tomaron en Madrid sobre los sucesos de Cartagena, dice: que vió sacar al francés 2,800 marcos de oro” [Cfr. *Historia Extensa de Colombia*. V. III, 1966: 244-252].

*dicen que decía* Hortensia García, poco antes de morir en un convento de Popayán, que ella no hubiera podido evitar el mirar con insolencia a fray Miguel Echarri aquella noche [87].

porque ese día Lupericio madrugó, como de costumbre, *supongo* que debió hacer uso de la fuerza de los miembros rollizos para incorporarse en el jergón de paja, [...] *supongo* que se vistió lentamente, [...] *supongo* pues que, cuando todo estuvo concluido, resopló y salió de la cabaña, feliz *seguramente* [138].

propuesta que motivó en Santarén, *según muy claro quedó más tarde en la relación que el propio de los Ríos hizo a la Real Audiencia de Santafé*, una carcajada [279].

don Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de Aranda [personaje histórico], por cuyo conducto fui recibiendo de mes en mes, de año en año, copias certificadas de *los documentos existentes, los del proceso ante el Consejo de Indias, los que produjo la Real Audiencia de Santafé, las indagatorias de testigos ante tribunales civiles cartageneros, la relación del sitio hecha por José Vallejo de la Canal*, todo muy completo [315].

*pude, gracias a ese eslabón [la Logia Matritense] compilar y compulsar los documentos relacionados con el sitio de Cartagena y la toma de la ciudad por el barón de Pointis, documentos que complementé poco después con las relaciones que, sobre los mismos sucesos, hicieron el propio Pointis y el guardiamarina de su escuadra, capitán general Louis Chancels de Lagrange* [316].

En este sentido, como lo destaca Cristo Rafael Figueroa<sup>215</sup>, en tanto que la narradora revela algunas de sus fuentes de información y declara que supone algunas circunstancias del pasado, se puede atribuir al discurso ficcional un propósito de aludir a un procedimiento propio de la escritura de la historia: la historia se construye con documentos del pasado y llenando vacíos con

---

<sup>215</sup> Así lo expresa el profesor Figueroa al referir la que llama “Voluntad historiográfica de Genoveva”: “En su exhaustiva investigación, además de su testimonio directo (las frecuentes anáforas «vi, vi, vi», o «vimos, vimos»), Genoveva ha reunido diferentes fuentes de información que le sirven de apoyo para resolver el enigma del ataque a Cartagena: la lectura de documentos, textos e ideas de otros, apropiación de versiones, deducciones, juicios, apoyos reales, los cuales arma luego en una estructura narrativa que si bien no se acomoda del todo a las categorías del discurso histórico, utiliza con frecuencia «estrategias de persuasión características del mismo» [Figueroa, 1992: 25].

deducciones o presunciones razonables. Y, en tanto que la bruja de San Antero recupera las memorias de Echarri, esa estrategia narrativa se comporta como una autorreferencia a la calidad fantásica de la versión de los hechos construida por la narradora, puesto que el acceso a una de sus fuentes depende de la mediación de un personaje mágico.

Los recursos de la narradora para articular el relato alrededor del sitio de Cartagena, además, le permiten exponer los hechos desde diversas perspectivas. Su papel, entonces, se muestra como una labor de indagación y reconstrucción del pasado, como el trabajo de una cronista histórica que funde sus recuerdos con la memoria colectiva y recrea el contenido de documentos oficiales como los allegados a Genoveva por el personaje histórico Abarca de Bolea<sup>216</sup>. Esta visión individual de la historia basada en la suma de elementos aportados por diversas fuentes reclama su veracidad con cierta ironía cuando la narradora afirma que las cosas fueron tal y como ella las cuenta. Un ejemplo de este juego irónico se localiza cuando Leclerq destripa a una mujer, momento en el cual Genoveva comenta:

la cercenó en rebanadas, la destazó como picando cerdos para hacer chorizos, ni en el más truculento teatro isabelino hubiese sido concebible escena semejante, tanta sangre chisgueteando las paredes, juro que si en vez de contar mi vida estuviese haciendo una novela prescindiría de este episodio macabro, cambiaría las circunstancias para hacer creer que Beltrana, mi pobrecilla Beltrana, murió de la pena moral [440].

Con la yuxtaposición y la alternancia de hechos distantes en el tiempo y el espacio, la trama crea la sensación de que la narradora emite su relato desde temporalidades y lugares distintos, los cuales, sin embargo, confluyen, como he mostrado, en un único instante correspondiente al presente de Genoveva. Es como

---

<sup>216</sup> Conde de Aranda Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximenez de Urrea (1719-1798). Funcionario y político español que ocupó diversos cargos y misiones en el extranjero. También es recordado en la historia porque fue señalado como “enciclopedista y volteriano”. En la novela sólo aparece como un enlace que en España exhumó documentos para remitirlos a Genoveva [Cfr. <http://www.aragonesasi.com/personajes/aranda2.php>].

un efecto de cajas chinas, pues desde la actualidad de la enunciación se narra y se cita lo dicho o vivido en varios momentos del pasado. Seguir este procedimiento permite detectar dos narratarios explícitos extradiegéticos. Uno es el esclavo Bernabé, quien escucha el relato de Genoveva desde el exterior de la prisión en Cartagena: “Tú que conoces, *mi buen Bernabé*, lo que es la pena de amor, porque te la infligí tantas veces, *comprenderás* lo que sentí en aquella mi segunda primavera francesa” [143]. El otro es un grupo de inquisidores que torturan a Genoveva, quienes parecen ser los receptores últimos de su evocación. Aunque no se precisa cuánto habrán escuchado se presume que todo lo dicho por la narradora: “y aquí estoy, *señor fiscal fray Juan Felix de Villegas*, hace dos años me tienen aquí... y *usted aprieta el torno, señor don Julio César Ayala*, gran torturador, y *yo le digo* [498]”, “*ríanse todo lo que quieran*, es la verdad y *no me importa si me creen o no*, a la postre no tengo esperanzas ni deseos de librarme de ustedes, pues sólo espero ya la muerte, y sólo quiero que me dejen a solas con mi amiga” [500].

Cabría pensar, como sostienen algunos comentaristas<sup>217</sup>, que la propia Genoveva Alcocer puede ser considerada como receptora de su relato, por cuanto éste se desarrolla como una especie de monólogo ininterrumpido.

## 5.5. La ficción y la historia

Los acontecimientos históricos integrados a LTC son el asalto a Cartagena, ocurrido efectivamente entre los meses de abril y mayo de 1697, y la posterior rebelión del gobernador de la ciudad, Diego de los Ríos, contra la autoridad del

---

<sup>217</sup> Carolina Torres Posada, por ejemplo, sostiene esa postura: “Durante toda la novela Genoveva habla consigo misma constituyéndose en su propia narrataria, y si bien es cierto que se remite a otros interlocutores cuando interrumpe la enunciación para extender su discurso en otras direcciones, ellos hacen las veces de narratarios subjetivos” [1992: 30].

virrey Cabrera y Dávalos, hecho por el cual el gobernante fue procesado<sup>218</sup>. Y en el viaje de Genoveva por Europa y Estados Unidos el relato incorpora una serie de sucesos del siglo XVIII como, entre otros, la aparición de las obras de Voltaire, la muerte de Luis XIV y la aceptación en la Iglesia romana del sistema copernicano.

Aunque, como lo detallaré, LTC hace una lectura muy singular cuando perfila casi la totalidad de un siglo y mira la historia con una visión crítica apoyada en contrastes conceptuales, esta novela suscribe la historia casi sin modificaciones. Salvo las variaciones relacionadas con la figura de Diego de los Ríos, la ficción se sirve del material histórico sin alterarlo, no controvierte la historia oficial ni propone una lectura alternativa de los personajes y hechos históricos implicados en el relato. Con su trama, la ficción trastorna el orden lineal del tiempo real pero mantiene el respeto por la cronología de los hechos históricos. En lo esencial, los acontecimientos históricos suceden cuando y como lo dice la historia, aunque la ficción se sumerja debajo de los hechos visibles y elabore una red de relaciones ficticias.

El ejemplo más destacado de cómo procede la ficción con el material histórico se encuentra en la figura de Voltaire. Si bien este es el personaje histórico más importante de la novela, de su existencia y milagros se da cuenta a través de Genoveva. Voltaire es una presencia irrigada por casi todo el relato, pero nunca ocupa el primer plano. Esta cualidad sitúa a LTC en el esquema más tradicional de la novela histórica: la información aportada sobre Voltaire es esencialmente la conocida, los aspectos relacionados con su biografía y sus ideas son mantenidos sin alteraciones e integrados a la novela como parte de ese gran escenario que es el siglo XVIII<sup>219</sup>. O sea, el personaje histórico relevante no es el protagonista y la ficción respeta la información conocida sobre el pasado.

---

<sup>218</sup> Cfr. *Enciclopedia de Colombia. V. II.*, pp. 72-78, e *Historia Extensa de Colombia. V. III.*, pp. 244-252.

<sup>219</sup> Como sostiene Pineda Botero, “respecto de Voltaire, es evidente que los hechos de su vida han sido calcados por el autor de las biografías al uso. [...] Es un personaje hecho de citas librescas, que transita por las páginas sin emoción ni dolor” [2001: 268].



Hay que reconocer que para los intereses de LTC este procedimiento funciona bastante bien, ya que la estrategia de acercar a los dos personajes cuando Genoveva llega a París y Voltaire es un muchacho crea un nexo a partir del cual prácticamente se articula el sentido del periplo de la protagonista por Europa. Así, aunque la comparecencia «efectiva» de Voltaire en el relato no es permanente, por el valor de sus ideas y la constante referencia a su vida el personaje histórico se convierte en símbolo del siglo XVIII. Como dice Pineda Botero, “se trata de un homenaje que Espinosa le rinde a uno de los pensadores centrales de la Ilustración francesa” [2001: 268]. Situación similar, pese a que tienen menor despliegue en la ficción, se registra con personajes históricos como Luis XIV, su pintor Hyacinthe Rigaud y George Washington.

No obstante, si bien predomina el respeto de la ficción hacia la historia hay que destacar algunos matices sobre la recreación del asalto a Cartagena. Por un lado, LTC mantiene los datos históricos esenciales del acontecimiento: comenzó en abril, las fuerzas fueron enviadas en cumplimiento de la política internacional de Luis XIV, las naves iban comandadas por oficiales y las tropas las formaban corsarios<sup>220</sup>. Igualmente, el castellano Sancho Jimeno de Orozco<sup>221</sup> es recordado por su papel casi heroico en la defensa de la ciudad y los oficiales franceses Jean

---

<sup>220</sup> Los textos de historia de Colombia que recogen las crónicas y las declaraciones sobre el episodio del asalto a Cartagena a manos de las tropas enviadas por Luis XIV, permiten cotejar los datos históricos incorporados a la novela. Los nombres de Jean Baptiste Ducasse, Jean Bernard Desjeans, Sancho Jimeno y Diego de los Ríos son tomados de la historiografía. Asimismo, el acontecimiento del ataque en el mes de abril, la aparición de las naves extranjeras por las playas de Zamba, el envío de una chalupa por parte del gobernador, cuyo pasaje fue detenido (hecho recreado cuando Federico y fray Tomás caen en manos de los corsarios), la negociación de la entrega de la ciudad, la salida y el posterior regreso y la rebelión del gobernador son acontecimientos registrados por los documentos. [Cfr. *Historia Extensa de Colombia*. V. III. pp. 244-252].

<sup>221</sup> Sancho Jimeno fue gobernador de Cartagena antes que Diego de los Ríos y es recordado por la defensa que hizo de Bocachica: “El francés, antes que entrase ninguno de los suyos, mandó llamar a Jimeno, quien se presentó a la puerta desarmado repitiendo que ni se rendía ni pedía cuartel, porque no era él quien entregaba el castillo sino los infames que no habían tenido valor para morir en su defensa [...] Luego que aquél lo vio desarmado díjole que un hombre como él no debía estar así, y quitándose de su cintura su espada, la presentó a Jimeno, quien la rehusó, pero insistiendo en ello el General, hubo de recibirla por no faltar a la cortesía. Esta espada, dijo Jimeno en su relación a la Audiencia, hizo tanto ruido en Cartagena que se creía valer una ciudad” [Cfr. *Enciclopedia de Colombia*. V. II., p. 74].

Baptiste Ducasse y el barón de Pointis cumplen la función histórica que desempeñaron como comandantes de la escuadra gala.

Pero, por otro lado, en la recreación de la toma de la ciudad y de los personajes implicados en ella hay un tono más humorístico, cierto aire burlesco y más vuelo de la fantasía. Desde luego, este tratamiento se facilita ya que la narración discurre por zonas más oscuras de la historia: personajes de quienes se conoce menos y que poseen menor importancia histórica que Voltaire o Washington. En este sentido, dado que la ficción se permite más libertades con el asalto a Cartagena se debe resaltar un rasgo de la protagonista como narradora: en Genoveva hay un firme propósito de aclarar los hechos y limpiar la memoria de Federico:

poco a poco llegué al convencimiento de que las horas que lograrse desglosar a los quehaceres debería consagrarlas, en alguna forma, a algo que en verdad reivindicase, al menos en parte, la memoria de mi ya tan lejano y aún tan adorado Federico [...] fue entonces cuando escribí a la logia Matritense en procura de ayuda para clarificar, desde el punto de vista instrumental, los acontecimientos ocurridos hacía más de cincuenta y cinco años en Cartagena de Indias, sobre los cuales debían existir testimonios más o menos fidedignos en los archivos públicos [315].

Dentro del contexto que crean las circunstancias reconocidas públicamente por los personajes de la ficción, Federico es inculcado de traición y fusilado por orden del gobernador De los Ríos. De acuerdo con la ficción, esos hechos estarían presuntamente referidos en los documentos oficiales allegados a Genoveva. Se reconoce aquí, pues, un cruce entre ficción y realidad, ya que algunos de esos documentos tienen existencia histórica. Genoveva se propone demostrar con su relato sobre el asedio a Cartagena que los acontecimientos no sucedieron como, según la ficción, lo dijo De los Ríos y como lo reportan los documentos históricos. En efecto, Genoveva quiere aclarar lo sucedido con Federico, pero este personaje, a diferencia de De los Ríos, sólo se tiene como referencia a sí mismo, no tuvo existencia por fuera de la ficción. En los documentos históricos extraliterarios que refieren el asalto a la ciudad el nombre de Federico no aparece, mientras que el

del gobernador sí. Federico sólo pertenece a la ficción, su memoria la mancha De los Ríos y la limpia Genoveva únicamente en el mundo de la ficción. En mi opinión, a la luz de un análisis sobre las versiones extraliteraria y literaria no se crea ambigüedad con la historia. Se cruzan las dos esferas, sí, pero no hay una oposición entre la versión de la una y la otra. La verdad que entorno de Federico narra y reivindica Genoveva está inscrita únicamente al ámbito de la ficción, el único donde Federico fue fusilado por traidor. Se entrelazan, pues, ficción e historia por la alusión a los documentos históricos, pero la verdad defendida por la ficción y relacionada con el papel de Federico no tiene contraparte en la realidad extraliteraria. Lo cual no quiere decir, sin embargo, que en este punto el entramado de ficción e historia carezca de sentido o relevancia.

En efecto, otro significado, en cambio, cobra el mismo caso en la figura del gobernador Diego de los Ríos, quien sí tiene un referente histórico. Hasta donde he podido comparar y comprobar, la mayor variación de la novela en relación con la historiografía se halla en la forma como la ficción perfila el carácter y las actuaciones históricamente polémicas del gobernador. A mi modo de ver, la figura de Diego de los Ríos se construye ficcionalmente combinando su vida privada con su imagen pública y dibujando, por encima de las responsabilidades que le atribuye la historia por su comportamiento como hombre público, sobre todo la dimensión de un individuo juerguista, taimado y corrupto<sup>222</sup>. La acusación contra

---

<sup>222</sup> En los textos historiográficos se entrega una imagen de De los Ríos con más matices que en la ficción: “Aunque era caso común esto de aparecer por uno u otro lado del mar, frente a la plaza, de naves piratas [...] dado el estado de guerra con Francia [...] el gobernador De los Ríos se dedicó de inmediato a la obra de poner en armas a todos los varones en estado de llevarlas y a preparar la defensa. [...] De los Ríos, por su parte, se prodigaba por atender con los pocos soldados de que disponía, y la tropa colecticia, los puntos débiles, aunque según se dijo más tarde en ninguno de ellos hizo acto de presencia personal. [...] De los Ríos, con el informe y el espectáculo del cañoneo de Bocachica y de los fuertes, no las tenía todas consigo y contestó que por el momento no estaba dispuesto a rendirse, pero que más adelante, si se decidía, lo haría saber, con lo que dio una muestra de debilidad [...] El primero de mayo la situación era desesperada y el cabildo eclesiástico rogó al gobernador que tratase de entrar en arreglos con el invasor, para evitar la pérdida de vidas y las mayores desgracias que se ocasionarían de continuar una resistencia a todas luces inútil [...] De los Ríos para salvar su responsabilidad creyó del caso reunir una junta compuesta de las autoridades civiles, eclesiásticas y militares para que se juzgase si convenía pelear hasta el último hombre o entrar en tratados [...] Todos sin excepción estuvieron por una honrosa capitulación”. En cuanto a la rebelión del gobernador, se dice: “La tremenda noticia de la toma de Cartagena llegó a

Federico y la intriga del contrabando de oro son conductas corruptas del gobernador inscritas sólo en la ficción; y las presuntas pruebas de Genoveva también, pues las supuestas memorias de fray Miguel Echarri, que según ella describían los negocios turbios del gobernador, fueron quemadas en el convento dominico de Segovia y son recuperadas para ella literalmente por arte de magia, gracias a la mediación de los lebrillos de la bruja de San Antero.

En realidad, convertida la figura histórica de De los Ríos en personaje de ficción su función es soportar parte de la carga negativa que el autor implícito atribuye al Imperio español. Antes que encarnar un carácter individual, con su comportamiento el gobernador representa el interés del antiguo imperio por expoliar las riquezas de las colonias americanas y algunos vicios que los colonos ibéricos llevaron a América. En la figura histórica de De los Ríos la ficción personifica una parte de la herencia ibérica que Genoveva critica y confronta con su percepción del mundo ilustrado.

Entonces, salvo en lo atinente al gobernador De los Ríos, que más que ser tratado como una figura individual es perfilado bajo un estereotipo, esta novela respeta la documentación histórica, en esencia *mantiene la versión existente sobre los hechos y los personajes históricos* incluidos en su trama y transparente cierta intención didáctica. En LTC la fantasía del escritor se inmiscuye esencialmente en algunas zonas oscuras de las figuras y los acontecimientos históricos para introducir ingredientes que llenan vacíos y recrean la facticidad histórica de los personajes, aunque con la invención no se pone en riesgo la verosimilitud de la versión entregada en la novela si se la contrasta con la historia, ya que la ficción mantiene sustancialmente lo establecido por la historiografía. Esto es, citando a

---

Santafé cuando ya todo había pasado y con ella acusaciones de distinto origen contra el gobernador y sus ayudantes, por traición, connivencia con el enemigo por motivos de contrabando y por cobardía. La Audiencia creyó entonces del caso hacer una averiguación y comisionó para el efecto al oidor don Carlos de Alcedo y Sotomayor [...] el gobernador De los Ríos, que era el mayor responsable, lo hizo arrestar y lo envió preso al castillo del Morro en La Habana [...] La Audiencia en guarda de su autoridad dispuso trasladarse en cuerpo, con el gobernador Cabrera a la cabeza a reducir al alzado gobernador y someterlo a juicio de responsabilidad". [Cfr. *Historia Extensa de Colombia*. V. III., pp. 244-252; *Enciclopedia de Colombia*. V. II., pp. 72-78].

Eco, la novela procede introduciendo hechos y actuaciones que la enciclopedia no registra, pero que tampoco la contradicen.

Sin embargo, en la relación que la ficción mantiene con la historia hay que agregar una precisión más. He subrayado en el párrafo anterior que se respeta la versión histórica en lo atinente a los principales hechos y personajes históricos incluidos en la trama ficcional, porque si atendemos al contexto, a las condiciones sociales y culturales de la época reconstruida prácticamente con fidelidad en LTC, sí se perciben ciertas trasgresiones que, como lo destaque antes, pueden suponer algún grado de inverosimilitud. En efecto, en la novela predomina la recreación realista de la época construida a través de abundantes detalles y datos. Las instituciones, los prejuicios, las creencias, las costumbres, casi todos los rasgos del siglo XVIII operan en la ficción de acuerdo con la lógica que se les reconoce en la historia. Pero aunque la novela acoge esos presupuestos, Genoveva y en menor medida Federico adoptan conductas que desbordan esos principios y, por lo mismo, acusan cierta inverosimilitud en su comportamiento.

Genoveva, ya se dijo, transgrede el orden histórico: se hace astrónoma, ingresa a una logia y funda otras, sobrevive a diez años de prisión y pese a ser nonagenaria sale ilesa de un naufragio y tiene fuerzas suficientes para salvar de las olas un pararrayos y dos pinturas de Rigaud, etc. Y Federico, guiado por un libro de Copérnico y ayudado con un telescopio de marino, descubre un planeta. Son hechos extraordinarios, sin duda. Pero hechos así no se reconocen en la historia del siglo XVIII, esa misma historia que acoge con respeto la ficción y que por eso determina cierto grado de inverosimilitud en las conductas de Genoveva y Federico. Por esta misma presencia de la lógica histórica en LTC esos hechos suceden en la ficción y el lector asiste a ellos, aunque dentro del mismo universo diegético se oscurecen: salvo Genoveva, nadie en el mundo creado por la ficción reconoce que Federico descubrió efectivamente un planeta, el cual se identifica con Urano; y nadie más, salvo ella, puede dar testimonio de que intervino en hechos decisivos del siglo XVIII. Quizás la misma narradora se cura en salud sobre los reparos que a este respecto se puedan dirigir a su relato cuando dice a los

torturadores-narratarios del Santo Oficio: “ríanse todo lo que quieran, es la verdad y no me importa si me creen o no” [500]. Para darle un sentido a este decir y callar en la ficción, recordando a Benjamin cabría pensar que en el lector puede quedar la sensación de que detrás de la historia hay múltiples posibilidades irrealizadas; que la historia, que como la cultura también reposa sobre ruinas, pudo ser otra, en algún momento pudo seguir otra dirección<sup>223</sup>.

## 5.6. Una novela total

LTC se plantea la ambiciosa tarea de compendiar, en los más diversos aspectos, los cambios vividos en el siglo XVIII y que hacen ver ese periodo histórico como la etapa decisiva en la conformación de la modernidad. A LTC le va el concepto de Seymour Menton según el cual muchas NNH comparten “con las novelas claves del *boom* el afán muralístico, totalizante; el erotismo exuberante; y la experimentación estructural y lingüística (aunque menos hermética)” [1993: 30].

Cumpliendo con un rasgo que define en buena medida su carácter de novela histórica moderna, en esta obra es evidente el espíritu de reconstrucción del pasado histórico. LTC está, sin duda, respaldada por una investigación minuciosa y erudita, y crea una imagen descomunal del siglo XVIII en las facetas social, cultural, científica, filosófica y literaria, entre otras. Nombres de monarcas, escritores, esoteristas, científicos, artistas, pensadores, políticos y de muchas más figuras de los más distintos oficios desfilan por sus páginas. Ese interés por abarcarlo todo corrobora la aspiración de LTC a ser una novela total. No me parece exagerado afirmar que la novela compone un verdadero catálogo<sup>224</sup> de

---

<sup>223</sup> En esta manera de ver estos aspectos de la novela me ha hecho caer en cuenta una observación de Cristo Rafael Figueroa: “la historia universal del siglo XVIII, a través de una gama de intertextos inscritos y recontextualizados en el discurso narrativo, entra y sale de La tejedora de coronas provocando nuevas significaciones: la posibilidad de conocer más y mejor nuestro pasado colonial suspendido siempre entre lo que hubiera podido vivir y lo que quisiera lograr” [1992: 33].

<sup>224</sup> Asimismo lo aprecia Pineda Botero: “la novela [...] se constituye en un extenso catálogo. La lista de nombres es inmensa y cubre los campos de la ciencia, viajes, política, inventos, literatura,

figuras, tratados políticos, creaciones científicas, teorías filosóficas y otras tantas expresiones de la época.

Aunque, a mi juicio, en algunos pasajes la profusión de nombres y de datos hace farragoso el texto y se llega a sentir que tal abundancia no siempre significa un aporte al sentido del relato, lo cierto es que la presencia de esta información obedece a un criterio más general: acotar hechos que ratifican el carácter del siglo XVIII como periodo de transformación. Esta caracterización del siglo se concreta resaltando las búsquedas intelectuales, la consolidación de nuevos conocimientos y los cambios sociales y políticos: Federico, descubridor de un nuevo planeta; Newton, autor de una física; Diderot, impulsor de la *Enciclopedia*; Genoveva, introductora de la Ilustración en América. Por esa razón lo más corriente es que los datos históricos referidos en la ficción tengan en común representar un cambio o una novedad dentro del contexto histórico evocado<sup>225</sup>. Por eso la alusión a inventos, a nuevos sistemas filosóficos, a nuevas teorías astronómicas, al vaivén de la política europea.

Si bien en un nivel de lectura el concepto de reconstrucción se puede asociar con el simple uso de la etapa histórica recreada como escenografía, aplicado a esta novela dicho concepto precisa ser ampliado. A mi juicio, LTC reconstruye el siglo XVIII seleccionando —interpretando así la época— un conjunto de hechos históricos concretos con un valor claro desde la perspectiva contemporánea. El mérito de la reconstrucción realizada en LTC se halla, me parece, en su elocuente propósito de, como reza en su *explicit*, “componer la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo”, o sea de repasar a través de muestras significativas la totalidad de fuerzas, creencias, conflictos y cambios que convirtieron el siglo

---

cultura, religión, monarquías; entre los que no he mencionado están: Leeuwenhoek, Pierre Gasendi, Leibniz, Newton, Celsius, Lineo, Cellarius, Nostradamus, Maupertius, Hobbes, Bacon, Pascal, Buonarrotti, Feijoo, Pope, Swedemborg” y muchos más [2001: 269].

<sup>225</sup> Cristo Rafael Figueroa también ha observado este aspecto de la novela: “la variedad de índices de erudición y ciencia que recurre el discurso de Genoveva, permite identificar, en la multitud de pensamientos y doctrinas que rodean al siglo y su misma vida, ese tipo de búsquedas humanas denominadas «paradigmas» en términos de Thomas Kuhn. Son paradigmas en tanto rupturas capaces de echar por tierra un planteamiento y mirar el mismo objeto desde otros ángulos” [1992: 23].

XVIII en un periodo determinante en el curso de la historia y, por lo tanto, de nuestro tiempo. Es decir, la novela se esfuerza por recrear no sólo un hecho o la vida de un personaje histórico particular, sino por trazar con un punto de vista contemporáneo una síntesis de todo el espíritu de una época.

La pretensión de LTC de construir a través del periplo vital de su protagonista una imagen total de su tiempo define, pues, su talante muralista, en el cual más que de la reconstrucción de estampas se trata de la implicación en una trama ficticia de un compendio de símbolos, conceptos, eslabones entre procesos y acontecimientos: la guerra entre Francia y España, la Contrarreforma y el Santo Oficio en América, la explotación y el saqueo de las colonias españolas, los excesos de la monarquía francesa, las sectas masónicas y los cimientos de la Ilustración, el Enciclopedismo, las nuevas ciencias desarrolladas desde el Renacimiento, los cambios en la Iglesia romana, la concepción moderna del Estado, los primeros efectos de la Ilustración en el Nuevo Mundo.

Como se infiere de definir a la protagonista de LTC como hilo conductor del relato, en la novela el entramado entre la ficción y la historia se teje con la actitud y el comportamiento de Genoveva. Gracias a este personaje, el relato consigue el compendio de lo histórico a través de la relación de Genoveva con cada uno de los procesos sociales, corrientes de pensamiento, instituciones o figuras de la época evocada. Sin duda esta es una de las virtudes de la novela y uno de los aspectos sobresalientes de Genoveva como personaje: por medio de su voz, de su perspectiva de la historia y de sus peripecias, el relato encadena un verdadero maremágnum de datos.

De ahí el significado del título de la novela entregado explícitamente en la narración: Genoveva teje coronas en cuanto interviene en muy distintos hechos y se constituye en la articuladora ficticia de diferentes piezas de procesos históricos vividos en dos continentes. El viaje de Genoveva es un viaje por la historia. Por eso sus saltos de un lugar y de un año a otro, pues el cometido de la ficción es relacionar distintos episodios históricos distribuidos a lo largo de un siglo y de los dos lados del Atlántico.



Parte de ese mural histórico la constituye la cantidad de ideas y conceptos que incluye la ficción. Esto convierte a LTC también en una novela de ideas. En efecto, como aprecia Baquero Goyanes, la condición de la novela humanística o de ideas “reside en la inusual carga cultural que la caracteriza, despojada del estatismo propio del ensayo o de la monografía, y movilizada en el calor y las pasiones de los seres novelescos en que aparece encarnada y repartida” [1988: 71]. LTC se ubica perfectamente dentro de esta categoría. De hecho, este es uno de los rasgos por los cuales la obra es puesta en la corriente de la NNH latinoamericana [Menton, 1993: 13, 31 y 45].

Sustentada en las aventuras y el viaje, la estructura narrativa de LTC es también la base de un tejido discursivo que pretende exponer ideas, explicar conceptos y disertar sobre la historia. El movimiento, el suspense y el interés mantenidos entorno de las peripecias de Genoveva y de sus saltos entre uno y otro lugar, son estrategias narrativas por medio de las cuales la narradora, sin incurrir en el tono abiertamente expositivo del ensayo, introduce los contenidos filosóficos y científicos que configuran el universo intelectual del siglo XVIII.

Conforme con un concepto de Amorós, según el cual “la novela intelectual responde a un deseo cognoscitivo” [1974: 135], se puede afirmar que el deseo de LTC es saber qué se agitaba con el racionalismo ilustrado, a dónde alcanzaban sus efectos. De ahí sus ingredientes enciclopédicos como las enumeraciones de nombres, obras, tratados políticos y los comentarios de la narradora sobre estos datos. Los casi cincuenta años de viaje de Genoveva por Europa y Estados Unidos son un recorrido por el mundo intelectual del siglo, “es un *itinerario* de viaje vital y viaje a las ideas y al conocimiento” [Giraldo, 1995: 202].

Precisamente, los vínculos y los juicios de Genoveva, así como los de otros personajes sobre cada uno o algunos de los ingredientes históricos de la trama, hacen que en la novela circulen los conceptos y la discusión intelectual que revisten la obra de una peculiar densidad. Como en otras ficciones de Espinosa — por ejemplo, según veremos, en *El signo del pez*—, en LTC los encuentros entre

distintas figuras son un pretexto para que el relato introduzca datos y aclare cuestiones que no siempre tienen que ver con la cuestión principal:

ideas que no podían caber en la mente despierta y humanitaria de Rutherford, que bajo mi influencia y para despejar las brumas místicas había empezado a conferir cierta importancia, entre las noticias semanales, a los hallazgos de la ciencia racionalista, como aquel de la llamada gota negra, fenómeno observado por primera vez el seis de junio de 1761 en el tránsito del planeta Venus por el disco solar, y que consistía en una especie de puente que parecía tenderse entre los dos cuerpos astrales en el momento del contacto interior, sobre la cual hicimos en nuestra primera página algún despliegue, no sin agregar mi interpretación personal del asunto, que yo atribuía a una mera apariencia motivada por la difracción de la luz, estudiada hacía casi un siglo por el holandés Cristián Huygens, el mismo que descubrió el anillo de Saturno y la luna bautizada Titán, el que observó los casquetes polares de Marte y la preocupante nebulosa de Orión [395].

La ficción, entonces, reseña una gran cantidad de ejemplos del proceso de cambio intelectual. Por eso buena parte de las páginas de la novela recogen, explican o controvierten conceptos y avances de la ciencia y el pensamiento de la época. LTC es novela de ideas porque parte de su contenido constituye un inventario del progreso intelectual del siglo XVIII. Un caso muy concreto es la versión que la narración aporta sobre la publicación de *La enciclopedia*:

el deseo de propiciar la elaboración y publicación de un diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios, en el cual la moral, la religión y el Derecho fuesen considerados de un modo racionalista, esto es, explicándolo todo por causas naturales, por argumentos fundados con exclusividad en la razón humana y en la ciencia empírica, obra cuya dirección se confió, durante mis años en la Bastilla, al talento de dos de los jóvenes más brillantes de Francia, el matemático Jean Le Rond d'Alembert, cuyos trabajos científicos sobre el cálculo integral y la dinámica habían provocado una revolución en la ciencia del movimiento, al punto de llevarlo a los veintitrés años a ocupar un puesto en la Academia de Ciencias, y el proteico Denis Diderot, cuyas novelas filosóficas, cuyos dramas moralizantes, cuyos punzantes ensayos críticos le habían valido ya persecuciones y encarcelamientos [332].

Pero la LTC también puede ser leída como novela de ideas porque, como lo detallaré, su protagonista, tomando partido por el cambio y la modernidad,

moviéndose entre las fuerzas del progreso y del retroceso propone el mestizaje como el resultado del encuentro de distintas tradiciones.

Visto así, el encuentro entre la ficción y la historia es productivo: desde la perspectiva de una narradora más próxima al tiempo de los lectores que del evocado se construye una síntesis del saber, de las corrientes ideológicas y de la organización social del periodo histórico novelado. LTC lee y reconstruye con rigor y respeto la historia —salvo la variación de De los Ríos y las conductas anacrónicas de Genoveva ya anotadas—, y con una visión y con procedimientos literarios modernos elabora un fresco enorme de un periodo de la historia decisivo en la formación de la modernidad.

### **5.7. La cuestión del mestizaje**

La colisión de culturas vivida durante la Conquista, convertida durante la Colonia en hibridación cultural se patenta en Genoveva: ella es símbolo del mestizaje vivido en Hispanoamérica. El personaje es la suma de dos visiones del mundo: oscila entre la raíz amerindia y la herencia europea, entre la sensualidad y el racionalismo, entre la magia y la ciencia. El viaje de Genoveva por Europa tiene un sentido doble: ella acerca al mundo ilustrado francés una imagen próxima, de carne y hueso digamos, de los seres americanos. La fantasía eurocentrista, que asociaba a los nativos del Nuevo Mundo con el mito del buen salvaje o con seres fantásticos, es contrastada con la presencia de Genoveva en espacios de progreso científico —como el Observatorio astronómico de París— y de discusión intelectual —como las logias—. Simultáneamente, Genoveva bebe de lo mejor que le brinda el siglo en Europa y rechaza la forma en que la religión católica se manifiesta en las colonias. De ahí la hibridad del personaje: Genoveva asimila y mezcla distintas formas de dar sentido al mundo.

Genoveva Alcocer se convierte en símbolo de mestizaje porque actúa como mensajera y puente entre mundos, tradiciones o tierras distintas: entre América y

Europa, entre la ciencia y el dogma religioso, entre la Ilustración y su difusión por Norte y Suramérica. Este es el sentido de las misiones que la logia parisiense le encomienda en sus años de vejez, después de que ha hecho un largo proceso de aprendizaje. Así como en *El siglo de las luces* de Carpentier Victor Hughes trae a las Antillas el Decreto de pluvioso del Año II y la guillotina, Genoveva siembra en España las semillas del pensamiento ilustrado en sus nexos con el personaje histórico Torres Villarroel, actúa como embajadora ante el Vaticano y persuade a Washington de la conveniencia de que Estados Unidos se independice de Inglaterra. Además, ella transporta a Cartagena el arte oficial (las pinturas de Rigaud) y un invento moderno (el pararrayos) y empieza a difundir en su tierra las nuevas ideas filosóficas y políticas. Esta actitud es una alegoría de la llegada de la semilla que sirvió de base ideológica a la independencia de las naciones hispanoamericanas, puesto que, según Genoveva, Voltaire “desde un comienzo me encajó el designio de propagar las logias por el mundo hispánico, misión que se me reservaba desde los tiempos de mi iniciación en el Cloître-Notre-Dame” [190].

Que Genoveva sea una alegoría del mestizaje ayuda a entender que el personaje esté compuesto por contrastes. Como híbrido de culturas Genoveva también lo es de tópicos: el intelectualismo y el racionalismo europeos mezclados con la imaginería y el folklore afroamericanos. Aunque el espíritu de Voltaire habita en Genoveva y le inculca dudas acerca de la comprensión de diversos fenómenos, no es suficiente para que ella niegue la posibilidad de ver el mundo de una manera alternativa a la racional.

Como sostiene Valencia Solanilla, en la novela se “funde acertadamente una historia individual y una historia colectiva como forma de reflexión reveladora de nuestra identidad cultural” [1988: 485]. A través de Genoveva la ficción quiere construir la representación de un continente que acogió una multitud de fuerzas y corrientes en un lapso breve. El corte con el pasado precolombino que supuso la Conquista introdujo de golpe una carga de información cultural desbordante: indios, europeos y africanos se encontraron de repente juntos. La oscilación de

Genoveva entre el mundo científico e ilustrado, su deseo de romper con la clausura mental mantenida por la inquisición y su credibilidad en la magia personificada por la bruja de San Antero es un movimiento entre distintas fuerzas presentes en la Colonia. A pesar de la inmersión en el mundo racional, materialista y científico donde Genoveva pasa más de cincuenta años durante su vida en Europa, en ella subsiste un nexo con lo no racional y mágico. Esta es quizás la principal expresión del mestizaje atribuida a Genoveva y una de las ideas centrales de la novela: la reunión de racionalismo y magia en la misma figura. Dicho de otra forma, es el ingreso de Hispanoamérica a una modernidad singular, mestiza, con elementos de la modernidad europea pero sin ser idéntica a aquélla. Aunque, en mi opinión, no deja de parecer una mezcla extraña, de ingredientes casi incompatibles, el enciclopedismo y el racionalismo de Genoveva no se oponen al universo mágico de la brujería. LTC aspira a acoger la totalidad de expresiones que dan cuenta de ese movimiento de fuerzas que están en la base histórica del continente. En esa totalidad consistiría el mestizaje característico de América Latina y es en esa diversidad donde pone el acento la novela:

para ver cómo se incorporan mi fantasma y mi recuerdo a la espesa sombra de la muerte y de los muertos, y comprender entonces que, así como con todos los rostros que conocí podría ahora componer la semblanza, veleidosa o soberbia, de mi siglo, así con los semblantes de los hombres habidos y por haber habrá de integrarse, al final de los tiempos, el verdadero rostro de Dios [503].

### **5.8. Los contrastes estructurales**

Si en el plano temporal la arquitectura de la novela se sostiene en la alteración de la concepción habitual del tiempo como sucesión de momentos, en el plano semántico la narración se soporta sobre una estructura de opuestos, en unas dualidades que, además, contribuyen a generar la sensación de movimiento pendular del relato: los dos lados del Atlántico donde transcurre la historia,

Inquisición e Ilustración, instinto y razón, magia y racionalismo, vida y muerte, erotismo y represión, libertad y prohibición son algunos de los tantos pares enfrentados en la narración.

En la ficción se aprecia una oposición evidente de espacios culturales y geográficos, sobre la cual avanza el relato: París y Cartagena, la Europa moderna y la colonia rezagada. En efecto, LTC articula una mirada dialéctica entre las corrientes de pensamiento renovadoras en la Europa ilustrada y progresista, focalizada especialmente en Francia e Inglaterra, y la más anclada a los restos de la Edad Media, o sea la España del Santo Oficio con su dominio económico, político e ideológico sobre sus colonias. En esta visión un tanto maniquea Francia resulta ser principalmente el espacio de la inteligencia, de la revolución contra la monarquía, del refinamiento y de la búsqueda de la libertad individual y colectiva, mientras que España es el lugar del retraso, de la superstición y de un orden caduco. Entretanto, Cartagena se muestra como una parte de España en América y, a través de la intriga encabezada por Diego de los Ríos, a los prejuicios asociados a la iglesia española y a los intereses puestos por el antiguo imperio en sus colonias también se añaden la corrupción, el fraude y el libertinaje.

Las contradicciones trascienden del plano ideológico hacia el social. En Cartagena, por ejemplo, los personajes aparecen diferenciados según su origen geográfico y su raza. Y a través de las peripecias de Genoveva en París se transparentan las colisiones de la Francia prerrevolucionaria, donde las ideas más avanzadas chocaban contra la intransigencia de la monarquía absoluta. Para ilustrar el caso, basta citar las temporadas en la prisión de la Bastilla que purgan Voltaire y Genoveva. La contradicción permanente, entonces, se advierte en muy diversas acciones, tendencias, posiciones ideológicas y manifestaciones de los personajes.

Una dualidad de perspectivas se perfila en la visión que del Nuevo Mundo se tiene en Europa y viceversa. La ficción explota el tópico reproducido desde la llegada de los conquistadores al nuevo continente, según el cual esa tierra y sus habitantes pertenecían a mundos legendarios y exóticos y se ubicaban en escalas

distintas o inferiores de la evolución cultural de los europeos. Es la visión eurocéntrica que todavía en el siglo XIX a través de Hegel ponía a América por fuera de la historia. En LTC esta representación de los americanos la encarnan Voltaire y el astrónomo Lemonnier. En un principio, con una postura crítica que luego se transforma en compasión ante la soberbia, Genoveva intenta persuadirlos del error, víctima ella de ese prejuicio que sólo con el tiempo consigue disipar:

De dos cosas no pude nunca convencer al joven Pierre-Charles Lemonnier, cuya asistente fui por casi cinco años, y son, la primera, aquella que hacía referencia a la distorsión del tamaño real de los países en las proyecciones de Mercator, donde un lugar situado a ochenta grados de latitud aparece con una superficie treinta y seis veces mayor que la verdadera, de forma que los territorios tropicales quedan risiblemente minimizados, mientras los templados y polares se agigantan majestuosamente, lo cual ha creado en la fantasía nórdica un espejismo de superioridad [...] Lemonnier se hallaba a tal punto compenetrado con las ideas en boga sobre la condición degenerada de los habitantes del Nuevo Mundo y su manifiesta inferioridad en la escala humana, que la sola sugerencia de la aparición de un talento científico en las Indias lo hacía desternillarse de risa [61].

El prejuicio que sólo valora lo americano por su exotismo es contrastado con lo que cierta crítica ha catalogado lo «exótico o real maravilloso europeo»<sup>226</sup>. En LTC, al igual que en otras novelas históricas contemporáneas hispanoamericanas, se mira a Europa también en su faceta más pintoresca y menos sancionada por la historia: su pompa y sus lujos grotescos, sus pelucas y sus caras empolvadas, la sinrazón agazapada tras la razón, la coexistencia junto al racionalismo de supersticiones y creencias que desmitifican la idea de una Europa siempre ajustada al buen juicio, al buen gusto y ajena a las desmesuras:

el notario François Arouet [el padre de Voltaire], hombre en extremo puritano que, por influencia de los hermanos Arnauld y amparado en la Paz Clementina, pensaba que la naturaleza humana había sido irreparablemente

---

<sup>226</sup> El concepto es de Michael Rössner: “Con este modo de presentar los dos mundos, los papeles se han invertido: Mientras en la época del realismo mágico los europeos racionales miran con interés hedonista hacia el «exótico» continente latinoamericano para gozar del «elixir tropical» [...] ahora son los latinoamericanos quienes en la novela histórica contemplan a una Europa romántico-mágica y exótica a su vez” [1997: 171].

corrompida por el pecado original y que, de esta manera, al no ser capaz la humanidad de resistir ni la concupiscencia ni la gracia divina, Jesucristo no podía haberse inmolado para redimir a toda la cáfila de los hombres, sino sólo a aquellos predestinados a la salvación, entre los cuales creía contarse ese buen burgués [...] en momentos en que la corte francesa, por obra y gracia de Luis XIV, se envolvía en el boato más insolente, rodeaba sus palacios de bosques, parterres y juegos de agua y los cubría de retorcidas volutas, de fantasías chinescas, de follajes de todo género [109].

Jean-Bernard Desjeans, barón de Pointis [...] entró en Cartagena el día seis de mayo sobre una silla de manos, pues aún no podía apoyarse en la pierna herida, [con] su rostro, cubierto probablemente de alguna de esas pomadas de esperma de ballena, cera blanca y aceite de almendras dulces [...], y con dos lunares postizos, poseía la apariencia fantasmagórica de algún aderezado figurante de la comedia del arte [338].

A mi modo de ver, la dialéctica de opuestos extendida por toda la novela se subraya con el tema del erotismo —como se dijo, uno de los más caros a Espinosa—. En LTC este motivo se despliega con matices muy variados: el erotismo es símbolo de apertura hacia el mundo, de trasgresión, de libertad, de la naturaleza humana, de sed de conocimiento, de lucha interior e incluso de trascendencia espiritual. El erotismo, como manifestación del instinto, es presencia de la naturaleza más hostil a ser controlada. La tensión, por lo tanto, surge de la represión a que el instinto y el placer son condenados por las estructuras sociales e ideológicas. Para el caso, la prohibición proviene de la moral católica y la trasgresión acontece con la actitud de Genoveva, un personaje siempre dispuesto a dar y recibir placer sexual y conocimiento, pues gracias a ser estéril ella lo entrega todo y recibe todo lo que le dan a cambio, al punto que le confiesa a Bernabé: “comencé a frecuentar los buques mercantes y a acostarme con tanto nauta desbrujulado, tú seguías fiel a mi lado en la cama y refrendabas con tu posesión la de tantos otros, mi destino de dadora universal” [148].

No es exagerado afirmar que gran parte de la historia narrada transcurre en el cuerpo de Genoveva. El cuerpo, condenado desde el platonismo a la oscuridad cavernaria, con la protagonista se resiste a ser cosa y puede ser visto como lugar de comunicación. La desproporcionada voracidad sexual de Genoveva es



equivalente a su apetito por el conocimiento<sup>227</sup>. Recordando a Adorno, ella es una imagen opuesta a la de Odiseo amarrado al mástil de su nave para mantener el control de sí cuando vienen los cantos de sirena [Horkheimer, Adorno, 1944: 97 ss]. En lugar de atar su naturaleza, Genoveva la libera. Por lo mismo, en este aspecto Genoveva es más símbolo de un anhelo que alegoría de la realidad, ya que ella consigue un equilibrio inalcanzado en la misma modernidad.

La narradora recuerda los distintos amores, violaciones, placeres y tormentos que vivió. En su trasgresión sexual el personaje incluso llega a experimentar placer durante la primera violación: “a mí me cogió en mi floración un gavilán depredador, y cuando sentí mi sexo inundado por su esperma, cuando lo supe congestionado en los intensos relámpagos del orgasmo, entonces no quise que se saliera de mí, y creo que bendije el que otros forbantes se turnaran ahora para poseerme también, aullé de maldito placer y de divina cólera” [439].

De hecho, la novela comienza con una escena de autocontemplación y de onanismo que se fragmenta, se prolonga por el texto y conecta con otras similares: “de suerte que me arriesgué y desceñí las vestiduras, un tanto complicadas según la usanza de aquellos años, y quedé desnuda frente al espejo de marco dorado que reflejó mi cuerpo y mi turbación, un espejo alto, biselado, ante cuyo inverso universo no pude evitar la contemplación lenta de mi desnudo” [9]; “y en cuyo cuarto de baño aquella noche, mientras el cielo nocturno se desgajaba en súbitas resquebrajaduras violáceas, sentí, a despecho de los temores que aún acosaban mi espíritu, que era preciso refregar en ese lugar, sí, sí, a toda costa” [82]; “como había tratado de hacerlo aquella noche de tempestad, hacía quince años, en que la contemplación de mi desnudo en el espejo alto y biselado, unida al recuerdo de la desnudez africana de Bernabé y de la muy esbelta y criolla de Federico, me

---

<sup>227</sup> Luz Mary Giraldo destaca esa relación entre erotismo y saber en el personaje: “El placer del cuerpo asumido en el erotismo y el placer del conocimiento, generan en Genoveva una tensión que se vive y se narra de manera oscilante a través de ella misma, quien descubre, conoce y disfruta su corporeidad como potencia cósmica, de la misma manera que vibra al impulso de indagar, buscar y saber las respuestas a sus inquietudes racionales” [1992: 86].

compelieron al acto angustiado, tralá-lá-lá” [97]. Desde luego, Genoveva es el personaje que se libera a través del sexo:

terminamos fornicando a morir entre las viejas cartas de marear del padre de Federico, y muchas veces desfallecí de placer, ya con uno, ya con otro, como solía hacerlo con todos esos viajeros con quienes dialogaba sobre temas herméticos [...] porque sabía de catorce años atrás, por amarga experiencia, que mi vientre no podía ser fecundado, que era yermo como la tierra maldita y que estaba bien que así fuese [39].

Caso similar lo vive en un encuentro definitivo, que a través de la sexualidad eleva el personaje a la redención después de haber soportado muchos sufrimientos. La última experiencia sexual de Genoveva la conduce a la apoteosis. Ello ocurre en un episodio hiperbólico donde la concepción represiva de la sexualidad en la religión católica se contrasta con la valoración del sexo en otras formas de religiosidad, en las cuales no existe la pretendida dicotomía entre cuerpo y alma. El lance, que con su aire esperpéntico resulta trasgresor, se registra cuando, durante su regreso a Cartagena siendo una abuela, a Genoveva la rescata del naufragio el singular personaje Apolo Bolongongo, santón y jefe de una tribu negra con quien la anciana sostiene un encuentro sexual de trascendencia mística:

envejecido, decrepito, mi cuerpo muy poco podía interesarles [...] en estos antillanos, como lo averigüé en el transcurso de aquella alucinante travesía, hallaba su justificación espiritual en el culto a la *loa* Erzuli, su diosa del amor, su Venus negra [...], razón por la cual a Apolo Bolongongo le parecía que el símbolo representado en el cuadro de Rigaud, donde posé yo misma para otra *Venus ante el espejo* y cuyo bellissimo marco floreado era ya una ruina, no podía ser otro que el de su diosa manirrota y coqueta, sólo que demasiado pálida para su gusto, concepto que lo hizo sonrojar, con ese rubor casi imperceptible de los africanos, cuando se enteró que el modelo se encontraba delante suyo, entonces, ante mi pasmo, insistió en que, para desagraviarme, me haría el amor en la barca cuantas veces yo quisiera, lo dijo con un entusiasmo que no se compadecía con mi pobre cuerpo caduco, con mis casi noventa años, demonios, que a despecho de mis arrestos juveniles saltaban a la vista, pero él me aseguró que la ley del mundo, más allá de las fronteras de la edad, era el amor, y por ello entendía el amor carnal, al cual consideraba la suma y perfección de todos los amores, pues no existían auténticas distancias entre aquello que reputábamos los cristianos

profano y aquello que juzgábamos sagrado, el universo y el cuerpo humano eran todos una sola esencia sagrada y ningún acto que nos causara sano placer podía considerarse contrario a las leyes divinas, ahora increíblemente parecía arder en deseos de poseerme, su erecto falo se insinuaba bajo las sedas que lo cubrían [...], no encontraba cómo rehusarme a lo que él consideraba una gentileza, además habría sido una lástima desaprovechar la última oportunidad que la vida me ofrecía de paladear el bocado paradisiaco [...] y entonces columbré de un golpe los hitos extremos de mi verdadera vida sexual [446-447].

A diferencia de Genoveva, para los creyentes en los dogmas católicos la pulsión sexual es motivo de perdición y de culpa. Así le sucede a María Rosa, la hermana de Federico, que tras perseguir a Genoveva acusándola de fornicaria durante la toma de Cartagena se enamora del asaltante francés Jean Baptiste Ducasse, quien luego la ignora en Francia. Igual ocurre con el dogmático dominico fray Miguel Echarri, quien es víctima de la contradicción implicada entre su naturaleza y su fe, conflicto que, en el relato, trasciende la esfera íntima del personaje y amenaza con convertirse en asunto de dominio público:

ensimismado frente a su viejo escritorio de caoba, [fray Miguel] pensaba en ese triángulo enmarañado que se alzaba de las entropiernas de Hortensia García, en uno de cuyos vértices se encontraba la hendidura en la cual había saciado sus desórdenes de rábula deslucido y había logrado cierto alivio para sus amarguras de rata estercolera, y pensaba también que ese lugar anatómico se había instituido de repente en su perdición, tal como lo advertían los textos sagrados, tal como lo anunciaba el pronunciamiento de san Pablo contra los fornicarios, cuyo fuego es inextinguible y sólo halla paralelo en los brutos, de modo que ahora se dolía de haber nacido con sexo [123].

En la novela constituye otro contraste el tratamiento de la religión católica —una constante temática más de Espinosa—, que si bien aparece implícita como opuesto del erotismo tiene también otra contraparte en las religiones africanas, tal como se evidencia con Apolo Bolongongo. No obstante, en lo que respecta a la Iglesia en Occidente, esta institución es considerada desde varias perspectivas. En LTC resulta interesante que, más allá de la dialéctica dogma-razón, la trama incluye cambios y contradicciones históricas en la posición de la Iglesia que

fueron significativos en los sucesos del siglo XVIII y en los procesos posteriores de creación de identidad cultural en América. Estas manifestaciones se notan cuando la narradora compara las tendencias de la Iglesia encarnadas en el cardenal Gianangelo Braschi (1717-1799), personaje histórico que sería el Papa Pío VI desde 1775 hasta su muerte, y en el inquisidor Echarri. Al confrontar lo que representan, Genoveva dice que es

como si se tratase, en el primer caso, del sacerdote de un culto entusiasta y torrencial y, en el segundo, del oficiante de un dios famélico, de una deidad de las entreluces vesperales o de la cerrada noche, pues el cristianismo romano y el cristianismo español se me antojaban ahora, no las dos caras de un nuevo frontón délfico, sino las de un Jano bifronte que con una mirase al tenebroso pasado y con otra al futuro colmado de promesas [352].

O sea, por un lado, están los coletazos de la Contrarreforma. Expresión de esta divergencia es el destino final de Genoveva que, tras actuar exitosamente como embajadora de la Ilustración ante el Vaticano, en Cartagena es acusada de brujería y condenada a la hoguera, y en su contra se alegan como pruebas la posesión de un artefacto que es producto de la ciencia y de otros objetos que son obra del arte y del pensamiento: un pararrayos, la pintura de una mujer desnuda y textos de Voltaire. La imagen más reiterada de la Iglesia católica es su cara oscurantista y represiva, manifiesta en la cantidad de prejuicios inculcados en los cristianos y encarnados en el Santo Oficio. Esta institución es caracterizada como adversa a los conceptos liberales de libertad y ciencia configurados precisamente en el siglo XVIII. La oposición entre la Iglesia y el pensamiento ilustrado se localiza en muchísimos pasajes, pero quizás cuando mejor se sintetiza es en el momento en que Genoveva, de regreso a Cartagena, después de ser denunciada y procesada por la Inquisición confiesa sus culpas al fiscal:

así que déjese de preguntar más patochadas, ya sé que la anónima denunciante, a quien bien me conozco, informó que mi casa atraía los rayos y centellas del cielo, y que ustedes han encontrado allí, sobre el tejado, un artefacto diabólico, el mismo que me obsequió al despedirme en Norfolk ese

diablillo de Rutherford Eidgenossen, pero no diré más, métanse ese artillero de Satanklin por sus fondillos sacrosantos, si eso les complace, y sanseacabó, ustedes saben muy bien lo que en verdad palpitaba en la logia, porque se incautaron las cartas de François-Marie, han decomisado también los libros enviados clandestinamente por los judíos de Willemstad [499].

## 5.9. Las formas y el lenguaje

La modernidad estética de LTC se aprecia en su configuración, en la elección de su lenguaje y, como se dijo, en el tratamiento del material histórico<sup>228</sup>. Una expresión de su modernidad es que integra convenciones de diversos géneros. Ya se anotó que en LTC se sirve de recursos de la novela de viajes y aventuras. Pero la novela también utiliza otros códigos ficcionales. LTC, se ha dicho también, puede ser leída como una gran confesión o como un monólogo: Genoveva parece tanto evocar para sí misma su vida como realizar una amplia confesión a los inquisidores. Igualmente, se pueden distinguir elementos de la crónica en la relación detallada de los días durante los cuales ocurrió el asalto a Cartagena, y rasgos épicos por cuanto más que un carácter individual la protagonista encarna un símbolo de libertad latinoamericano.

Expuesto como una conjetura más propia de la ciencia-ficción por el contexto de atraso cultural y científico de Cartagena, a lo largo de la narración se reitera el presunto descubrimiento que Federico realiza de “un bonito planeta verde” [16], al que le pone por nombre Genoveva. Si bien el joven personaje no puede probar su hipótesis de que lo visto es un planeta, “séptimo en la necesaria revisión que debería hacerse de la astronomía” [16], y en la novela se juega con la idea de la verdadera naturaleza del astro y de su significado, al final del relato por artes de la predicción mágica se muestra como posible lo que parecía imposible

---

<sup>228</sup> Seymour Menton incluye en su investigación esta novela como una de las NNH. Sin embargo, en una ponencia, anota que “*La tejedora de coronas* es un fresco totalizador que se realiza mediante una estructura compleja digna de una buena novela “moderna”, no “post-moderna” [Cfr. Menton, 1989].

para cierta mentalidad del siglo XVIII, y que en el futuro sólo sería real gracias a la ciencia:

porque la bruja de San Antero, hundiendo la mirada en su lebrillo, me ha revelado que, en efecto, esa lucecilla quieta y fría corresponde a un séptimo planeta, al cual por desdicha no conocerán los tiempos futuros con el nombre que lo bautizó su verdadero descubridor, pues probablemente, según mi sabia amiga, habrá de ser llamado Georgium Sidus, para adular a algún rey, o quizá planeta Urano [500].

Siguiendo con este personaje, aunque ocultando información para crear un efecto sorprendente al final, tras la muerte de Federico en Cartagena en 1697 su presencia en el argumento novelesco parece limitarse a los hechos de su ciudad. Sin embargo, como se dijo más atrás, en París en 1716 Genoveva Alcocer entra en contacto con la figura enigmática y violenta de Marie, quien presuntamente es la prolongación del alma de Federico en otro ser. Alrededor de esta niña discurre una trama con los caracteres del relato gótico y sádico del siglo XVIII. Marie protagoniza algunos de los lances más truculentos de la novela: hace bromas mortales, formula acertijos y paradojas, tortura a los demás, duerme desnuda con Genoveva y la incita al contacto lésbico. La truculencia del personaje alcanza su cima cuando termina su existencia en un episodio que en sí mismo es un relato gótico: en un castillo sombrío, repleto de trofeos de caza y de armaduras, donde se mezclan la especulación filosófica con la violencia sexual, loca de celos Marie ejecuta una verdadera carnicería.

Como se dijo al describir el personaje de Marie, en LTC lo fantástico —un recurso frecuente en los cuentos y otras novelas de Espinosa— también tiene su parte a través de ella, pues durante una sesión espiritista se revela como la reencarnación de Federico.

Por otra parte, los sueños —otro de los recursos frecuentes en la narrativa de este autor— actúan en la estructura narrativa como anticipaciones cifradas del propio relato, pues cumplen sobre todo una función augural. Por ejemplo, recién llegada Genoveva a Quito sueña con “muros de cárceles con leyendas obscenas,

un castillo lleno de penumbras y un efebo de rostro marchito flotando en el aire, entre trofeos y viejas alabardas [...], una anciana muerta junto a un espantajo, una hilera de encapuchados que me ordenaban apuñalar a un hombre [...] una figura danzante que pronto identifiqué con Federico, sonreía su semblante angélico” [53]. Todas estas imágenes corresponden a situaciones luego vividas por el personaje, así que luego dirá “Marie era Federico, era Federico reencarnado, la tuve tantos años conmigo, sin apenas sospecharlo, y ahora podía muy bien explicarme aquel sueño que padecí en Quito” [473].

Además de la acción, del tono y del dramatismo que aportan situaciones como las referidas, su naturaleza sobrenatural u onírica contrasta con el espíritu positivista y el realismo histórico de la narración:

y desde luego, nunca he podido aceptar por completo aquella experiencia y aquellas revelaciones prodigadas por Tabareau, pues no ignoro el engaño a que suelen autoinducirse los telequinésicos, que muchas veces producen sólo ectoplasmas nacidos de su propia fuerza psíquica, de suerte que no podré jamás estar segura de haber percibido en verdad a Federico, ni a Marie, en aquella noche espantosa, o de haber más bien sido víctima de una ilusión surgida de nuestros cerebros sugestionados [475].

En cuanto al lenguaje, el de LTC lo caracterizan varios aspectos. En el plano semántico predomina la postura ideológica de Genoveva Alcocer: como se ha sugerido, una posición entre ambigua y escéptica, que si bien privilegia la razón no descarta la intuición y la magia. A pesar de este predominio, se podría alegar que en la novela se trasluce una constante dialéctica ideológica en el contraste entre los dogmas oscurantistas del cristianismo —materializados en personajes como María Rosa Goltar, fray Miguel Echarri, Hortensia García— y el racionalismo filosófico presente en las ideas de Voltaire —suscrito y subrayado por la narradora en varios pasajes.

En el nivel discursivo la novela es densa: cada uno de sus diecinueve capítulos es un párrafo tejido en una sintaxis barroca, en la que el punto se utiliza sólo al final para separar los bloques de texto entre sí. Este procedimiento

estilístico configura una temporalidad alargada, morosa y retorcida, propia del discurso que intercala incisos y de la visión que se detiene en el detalle. A la vez, el texto regula este tiempo con un ritmo sinuoso, que periódicamente salta de un plumazo e introduce los cambios espacio-temporales de la narración. Cada capítulo, entonces, es una sucesión de oraciones subordinadas unidas por comas, en un estilo que genera un efecto de lectura envolvente y laberíntica.

En mi concepto, la arquitectura del texto se articula con su textura y esta compaginación crea una forma distante de la sintaxis tradicional, en una conjunción que determina el carácter de la novela como obra de arte moderna y que, salvo los excesos de datos enciclopédicos, constituye uno de los mayores logros de la obra. Es decir, en el sentido que lo explica Adorno, la forma estética como “aquello mediante lo cual se determina lo que aparece” [1970: 196], por ser autónoma establece su propia coherencia y así desestabiliza la lógica corriente del discurso. Sin llegar a los extremos de la confusión total o el hermetismo infranqueable de las obras modernas más radicales en este aspecto, por su configuración LTC genera un efecto de alteración en el modo de lectura y de captación habitual de sentido<sup>229</sup>.

A pesar de los reparos estilísticos que se le puedan formular al texto por su sintaxis intrincada, a mi modo de ver el resultado de la compaginación entre estructura y textura es coherente, por un lado, con el sentido histórico del periodo evocado, pues en él se asentaron las bases de la modernidad. LTC es una novela que, en su barroquismo, aborda con una visión y con procedimientos de la estética moderna el periodo donde se consolida el proyecto de la modernidad. Y por otro lado, retomando de nuevo los conceptos de la estética de Adorno, la obra lleva

---

<sup>229</sup> Esta cuestión que ha dado lugar a comentarios como el de Seymour Menton [1989] al comparar la obra de Espinosa con una novela histórica popular: “Sin embargo, puede ser que ese mismo talento narrativo o mejor dicho, el afán de lucir el virtuosismo que impida que la novela se canonicen. A mi juicio, el aspecto más problemático de esta novela culta es que cada uno de los diez y nueve capítulos está escrito en una sola oración sin ningún punto y aparte. La prolongación indefinida de cada oración, que puede justificarse como reflejo de la exuberancia de la narradora-protagonista, se realiza con bastante ingeniosidad a tal punto que después del primer capítulo ya no distrae al lector. Sin embargo, la ausencia del punto y aparte no ofrece ningún descanso a la vista de un lector no acostumbrado a las carreras maratónicas”.



implícita una crítica a la misma modernidad, pues la sintaxis de la novela opera justamente una fractura en la estructura discursiva moderna prolongada en la concepción que se llegó a tener de la historia como el progreso hacia la plenitud del espíritu. Es en ese punto cuando, haciendo eco de la expresión de Hyden White, la forma es contenido: la configuración de la novela se hace crítica de la narración tradicional, la misma que ha sido el medio privilegiado por la historia para dar forma a la representación del pasado. En este caso la ficción también representa el pasado, pero disloca la narración convencional. Con sus estrategias discursivas la novela también crea un orden, aunque sus artificios retóricos alteran la sucesividad y la aparente conexión inmanente de los hechos. Cuando la narradora da forma de evocación a su relato fragmenta el tiempo histórico y lo despoja de su percepción rectilínea a favor de otra subjetiva. Con su retórica Genoveva convierte el tiempo del calendario en tiempo de la memoria. De hecho, en su contenido la novela hace eco de su propia forma cuando el supuesto fantasma de Federico dice: “pues la creación, el universo, es una escritura críptica que debemos descifrar antes de llegar a convertirnos en dioses, estamos escritos en un texto divino donde se confunden pasado y futuro, ya que, en cierto modo, el futuro ha ocurrido tanto como el pasado” [474].

La dislocación temporal se logra en el texto mediante la asociación por contraste y recuperación de motivos narrativos:

esta envidiable madame de Maitenon, odiada por su pueblo, que había sabido, sin embargo, poner freno a los despilfarros y a las calaveradas del monarca, pues lo postró a sus plantas y le proporcionó todo el goce sensual que el monarca, *en cambio*, sin saberlo, me había arrebatado a mí, con su desgraciada decisión de ordenar el asalto de Cartagena por su flota de corsarios y filibusteros, en *aquel lejano abril* [75].

la primavera parecía anticiparle sus efluvios en mis brazos a François-Marie, el futuro Voltaire, a quien ignoraba, claro está, y aquí vuelve el destino, que lo perdería tan pronto, para que lo ganara la humanidad que, *en cambio*, jamás pudo ganar a Federico, porque ella misma lo perdió, y a ello contribuí quizás *la tarde de aquel sábado* de Gloria, cuando, para desagraciarlo por mi

desplante del palmar, le propuse con voz muy queda [...] vernos durante la noche [131].

Como se aprecia en las palabras que han sido subrayadas, en el quiebre de la linealidad temporal y espacial de la historia el texto casi siempre recurre a unas marcas específicas de lugar o tiempo. Para realizar las transiciones en el discurso se contrasta una situación con otra, el relato retrocede o avanza hacia hechos distintos de los que se vienen narrando y, a la vez, el orden textual mantiene su coherencia mediante elementos cohesivos. Las marcas más constantes son de orden temporal: aquel día o mes; aquella noche, tarde o mañana. Pero también están las de lugar: donde, ese sitio; las de comparación: como, de igual manera; y las de contraste o adversativas: en cambio, no.

Un aspecto más relacionado con el lenguaje, que aumenta la densidad de la novela e intensifica su acento erudito, es la introducción de diálogos cortos en lenguas distintas al español. Por ejemplo, las conversaciones entre Federico, Genoveva y Leclerq transcurren en francés:

entonces Leclerq se frotó la cabeza y puso los ojos cómicamente en blanco y explicó malignamente *parce que moi, hé hé, je suis, en apparence, votre ennemi*, sólo para encontrarse con otro *pourquoi* que le extendí como un reto y él, riendo, me esquivó la negra mirada que yo trataba de hundirle bajo el claro de luna, luego miró el cielo y preguntó de pronto *sacré diable! quelle est cette heure?*, y Federico, todavía esperanzado, calculó *onze heures, à peu près*, para que Leclerq, alarmado, saltara, *sacré diable! il faut que j'y sois ce nuit*, nosotros nos cansamos de preguntarle dónde, *monsieur, de quel pays êtes-vous?* [136].

Igualmente, con los piratas se introducen diálogos y juegos de palabras en inglés y en su paso por Roma Genoveva utiliza el italiano:

prorrumpieron en exclamaciones obscenas y aplausos de pitorreo, *oh the gladness of a woman when she's glad!*, aulló a mi oído haciendo muecas el que luego supe se llamaba Jonatahn Hopkins, *oh the sadness of a woman when she's sad!, but the gladness of her gladness and the sadness of her sadness are as nothing to her badness when she's bad!* [329].

pagué al nervioso posadero, que aún me imaginaba camino de la hoguera, *quale fu il suo peccato*, lo miré piadosamente, impostando una voz acongojada le susurré al oído *certamente meritato me lo sono*, y aún añadí un resignado *tutto sia per Iddio*, antes de ganar la puerta para salir con mis valijas y los cuadros de Rigaud, no sin oírlo todavía gritarme *dovrai fare penitenza, signora, un atto d'ammenda!* [351].

También, generando cierto efecto de anacronismo para el lector contemporáneo, acorde con el lenguaje científico y filosófico del siglo XVIII proliferan las frases y locuciones en latín:

la esposa ha de ser fea, me decía, para que no aliente malos deseos en terceros, las concubinas bonitas, pase, viva España, *vivat Hispania Mater, imperat tibi continentia Confessorum*, cantaban los frailucos, la danza de la salamandra, *exorciso te, creatura ligni, in nomine Dei patris omnipotentis* [150].

Ramsay bosquejó otra críptica sonrisa y dijo algo incomprensible sobre el mercurio verde, sobre la esmeralda de los filósofos y sobre el *vitri oleum* o aceite de vidrio, que Pateo describía como la crisocolia, y aun recitó las siete palabras, *Visita Interiora Terrae, Rectificandoque, Invenies Occultum Lapidem*, de la divisa del Vitriol [304].

En menor medida, relacionada con cierta tradición poética, la lengua provenzal también tiene presencia a través del personaje Marie:

cuando oí a la criatura cantar, en un idioma para mí desconocido, un sonecillo que parecía dirigido a mí, algo así como *bel tsibalhé! lo luno m'troumpado!*, que remarcaba con una melodía recorrida por una desolada pureza, así que pregunté a Jean el significado de aquellas palabras y él, sonriente, aclaró que se trataba del viejo lenguaje de oc, de ese dulce lemosín trovadoresco en el cual *bello caballero, la luna me ha engañado!*, y recordé que aquella noche habría luna llena y volví a estremecerme, porque la niña cantaba *bel tsibalhé, n'ay ni beire ni tasso!*, o sea *bello caballero, no tengo vaso ni taza!* [175].

El tono de LTC se caracteriza por un marcado matiz poético y plástico. Además, son frecuentes registros cultos e incluso técnicos, por lo que, como se mencionó más atrás, en algunos pasajes la fluidez del texto se ve entorpecida por

la acumulación de datos y la inclusión de términos y adjetivos no muy comunes. Al menos para mi gusto, en no pocos pasajes ese exceso verbal produce sensación de ruido y cansancio, como cuando se lee “que abril *aplanara* sus láminas recalcitrantes y *sollamara* sus vahos *estuosos*” [11]; “así que Cipriano se congestionó de vergüenza, rubor oculto muy bien por la *oscurana*” [21]; “bruma entretejida ahora a su propia *narcohipnia*” [22]; “y depositó en Morales los ojos irritados y *cloróticos*” [51]; “los tejados *pluriginosos* de las casas” [95]; “recordando la forma como la hija de Merari, la heroína *deuterocanónica*” [114]; “que era el lejano *epínone* de nuestros pensamientos” [132].

A las causas de esa sensación hay que añadir otro rasgo —frecuente en algunos narradores creados por Espinosa y en cierto tipo de novela de ideas—: la excesiva recurrencia de pasajes expositivos y didácticos, en los cuales la narradora se permite introducir información enciclopédica sobre cuestiones científicas, astronómicas o filosóficas o emprender una disertación erudita sobre la vida y obra de alguna figura del siglo XVIII o de épocas anteriores:

y se celebró, quizás exageradamente, el poema que consagró en 1745 a la victoria de Fontenoy, donde afianzaron los franceses su posición en la llamada Guerra de la Pragmática, por la sucesión de Austria, guerra ya abandonada por Federico de Prusia tras el ventajoso Tratado de Dresde, pero la cual quiso llevar Luis XV hasta sus últimas consecuencias, que en efecto se dejaron ver en el Tratado de Aquisgrán, en virtud del cual Francia se anexó los ducados de Var y Lorena [311].

la Providencia deseaba que el astrónomo pudiese desarrollar en paz su teoría heliocéntrica de la construcción del mundo, condenada por la Iglesia mucho después de su muerte, cuando en 1616 Galileo probó que su doctrina derivaba de la del monje polaco, ello no obstante que, ya en 1533, las ideas copernicanas fueron in extenso conocidas en Roma, por boca del secretario papal Juan Alberto Widmanstadt, que las explicó en minucia al papa Clemente VII sin que el pontífice pareciera escandalizarse, sin mencionar cómo el cardenal de Capua, Nicolás Schonberg, se interesaba de tan viva manera en aquellas hipótesis [367].

## 5.10. Algunas referencias intertextuales

Con su ambición de abarcar casi un siglo en sus más diversas facetas, LTC contiene ecos de muy diversos textos de los siglos XVII y XVIII e incluso de antes. Dado su carácter muralista podría postularse que la novela es en parte un amplio repertorio de referencias y alusiones, por cuanto al pasar revista a un vasto periodo incluye y comenta diversidad de ideas contenidas en textos del periodo histórico en el cual se desarrolla su historia. La fórmula más corriente para integrar a la narración otros textos o conceptos originados en otros escritos, es el descubrimiento y el aprendizaje de Genoveva sobre las teorías propuestas en el siglo XVIII. Sin embargo, aparte de la enorme cantidad de referencias y comentarios, me parece que la intertextualidad posee un valor especial cuando en el contenido de la novela se aluden aspectos concretos de la propia narración, como lo son sus concepciones del espacio, el tiempo o la historia. Estas alusiones se advierten cuando en la ficción se formulan comentarios a discursos que, a la vez, inciden en el sentido de la narración como, por ejemplo, en la alusión de la idea positivista del tiempo —la propia de la temporalidad histórica configurada en el siglo de la Ilustración— y en su contraste con la experiencia subjetiva del personaje protagonista:

entonces advertía con mayor alarma que tampoco era capaz de establecer cuánto tiempo habría transcurrido desde este o aquel suceso, el tiempo se me había convertido en una cosa elástica, melcochuda, y pensaba en los versos de Pope en que dijo Dios hágase Newton y todo fue luz, versos venerados por François-Marie, y trataba de afincar en mi cerebro el concepto de Newton sobre el tiempo, verdadero y matemático, que por sí sólo y por su propia naturaleza fluía uniformemente, sin relación con nada externo, y no le encontraba razón a ese sabio, tan respetado antaño por Federico, que formuló la teoría de la gravitación universal, sino que sentía desviarse mi pensamiento hacia lo que, según me había enseñado Pascal de Bignon, dijo cierto filósofo tudesco, no muy divulgado, tampoco muy acreditado, llamado Leibniz, sobre que el tiempo no era absoluto, sino relativo, y los instantes separados de las cosas no eran nada, y creía hallarle razón, porque el tiempo ahora se me estiraba o se me encogía, o se hacía inasible entre mis dedos como una gota de luz [238].

Otro modo —ya anotado— mediante el cual la novela establece relación con textos modelos es la inclusión en su contenido de motivos de la literatura de la época que recrea la narración. Como se expuso, la vida de viajera de Genoveva Alcocer es un motivo de la narración y su existencia es implicada en intrigas que sintonizan con ciertas aventuras y los tintes góticos de algunas narraciones típicas del siglo XVIII. El ciclo vital de Genoveva opera en algunos pasajes como una sutil actualización de algunas experiencias de personajes literarios de ese siglo. Entre las situaciones dramáticas en las que ella se ve inmersa están el azote de Cartagena de Indias por la peste, su trashumancia por los dos continentes, su extraño trabajo censando prostitutas en Francia, y tiempo después el naufragio en el Caribe y su refugio solitario en una isla. Sintetizando todo lo vivido, cuando sobrevive al hundimiento del barco la narradora resume su existencia diciendo que es el calco de varios destinos literarios: “mientras yo trataba de refugiarme en la base de algún peñasco, arrastrando conmigo los cuadros de Rigaud y el pararrayos de Franklin, pensando cuan excesivamente irónico sería el que, luego de vivir en mi juventud el *Diario del año de la peste* y de haberlas dado de *Moll Flanders* el resto de mi vida, terminara ahora convirtiéndome en un nuevo *Robinson Crusoe*” [431].

Asimismo, la novela crea un juego de alusiones a obras de la tradición francesa. Esto se pone de presente cuando la narradora explica el origen y el sentido de su nombre, pues relata que Voltaire “en los preludios del amor y al saber que me llamaba Genoveva, me dijo como un día Federico que mi nombre significaba *tejedora de coronas* y que lo sabía porque, a pesar de su juventud, había escrito y logrado publicar, hacía unos dos años, una *Imitación* [sic] *de l’ode de R. P. Lejay sur Sainte-Geneviève*” [84]. Igual ocurre con Federico, e incluso con Genoveva, quienes, en una juguetona inversión operada por la ficción, se constituyen para Voltaire en los personajes modelo que él supuestamente utilizó para crear algunas de sus figuras más célebres:

sobre el carácter de mi antiguo amigo Federico Goltar, muchacho soñador como François-Marie, pero al revés de él, ingenuo, casi pueril, de cuya semblanza, que le hice con lágrimas en los ojos, tomaría rasgos mucho después el señor Voltaire, en cierto modo, para el hurón iroqués de *L'Ingénu*, pero especialmente para el filósofo babilonio Zadig, asediado por la Providencia, y desde luego para su *Candide*, cuya Cunégonde, ay, vendría a ser yo misma [202].

Otro juego similar es la referencia a Isidore Ducasse, el Conde de Lautrèmont, de quien Genoveva cita un fragmento de *Los cantos de Maldoror*. Este vínculo se establece a través del personaje histórico Jean Baptiste Ducasse y su nexa con el personaje ficticio María Rosa Goltar. De la unión de ambos nace un hijo en Francia, quien lleva el nombre de Isidore, es protegido por los masones y luego instalado en Tarbes. Entonces, en una visión del futuro, Genoveva se entera de lo siguiente:

allí llegaría Isidore a echar raíces, según pude averiguar pasados muchos años, como profesor de literatura, y a fundar una estirpe que algún día, estoy segura, dará al mundo un extraño poeta que, a la manera de Federico, se preguntará por qué los hombres, pese a la excelencia de sus métodos, no han logrado todavía medir la vertiginosa profundidad del viejo océano [...] *para llegar así a entonar una melodía encantada, contra las estrellas al norte, contra las estrellas al este, contra la luna, contra las montañas parecidas desde lejos a gigantes rocosos* [...], no sé de dónde me han brotado esas palabras, me parece que de los lebrillos de la bruja de San Antero, porque creo que son palabras del futuro, no más en todo caso, sino del algún visionario que vendrá [409].

## 5.11. Conclusiones

Apropiándome de nuevo de algunos términos de Adorno sobre la obra de arte moderna, se podrían resumir los méritos de LTC señalando la manera como en ella a través de la conciencia de una técnica artística el material estético se configura atendiendo sus propias peculiaridades para dar lugar a una forma única. Esto es, en la novela se integran complejidad formal y estilística con elementos

históricos y literarios heterogéneos, localizables en la génesis de la modernidad, y con ellos se da cuerpo a una obra sin antecedentes en la tradición de las letras colombianas. Sin antecedentes, sí, porque LTC se despliega en una forma muy singular y con su ambición de recrear el siglo XVIII como periodo de cambio en múltiples frentes acoge una temática hasta entonces no explorada en la tradición nacional —ni continental—. LTC, sin duda, abre la novela histórica en Colombia hacia la historia universal, se deslinda del tipo de ficción que recreaba la historia desde la perspectiva del imaginario popular, de la historia oral más próxima a la leyenda, y subraya la investigación y la documentación históricas como estrategias para aproximarse desde la literatura a un pasado distante. Luz Mary Giraldo ha resumido con bastante precisión estos méritos de la novela de Espinosa:

La reelaboración de la historia desde la perspectiva popular va a ser entonces el patrón dominante de la novela histórica hasta la aparición de *La tejedora de coronas*. A pesar de las diferencias existentes entre las obras anteriores y posteriores a los sesenta, que, a grandes rasgos podemos resumir de la siguiente manera. Las primeras, aún muy influenciadas por el realismo social, se interesan básicamente en registrar, con una minucia casi naturalista, los sucesos más impactantes de nuestra historia [...] mientras que las segundas, más influenciadas por el realismo mágico-místico, centran su interés en recrear lo que podríamos llamar las dimensiones invisibles de nuestra historia [...].

*La tejedora de coronas* rompe con todo lo anterior y abre nuevos retos y nuevos horizontes para la novela histórica colombiana. Ella reconstruye la historia del siglo XVIII a partir de una visión casi antagónica a la popular [...] enfrenta y trabaja un material cultural hasta entonces inexplorado por nuestra literatura, que requiere para su aprehensión de la creación de formas también nuevas de literaturización [Giraldo, 1992: 107-106].

A pesar de los reparos que, en mi opinión, se le pueden formular a la novela, creo que las principales virtudes estéticas de LTC se pueden localizar en las múltiples funciones de su protagonista, en el vigor de su lenguaje y en la acertada articulación con la historia de estrategias narrativas —bastante convencionales, pero bien utilizadas— como la aventura, el viaje y el suspense. La novela,



además, trastoca la percepción habitual del tiempo histórico como sucesión lineal y pasando revista al siglo de la Ilustración elabora una historia de las ideas corrientes en ese periodo. En efecto, gracias a la fuerza y la variedad de recursos utilizados por Genoveva, que como protagonista-narradora se cuela por distintos pasadizos de una época laberíntica, la ficción consigue dar cuerpo a un material tan diverso como disperso. La complejidad estructural y lingüística de LTC la pone al nivel de las novelas modernas innovadoras por su aspecto formal, y su volumen de información la convierte en un compendio de ideas y conceptos forjados en el pasado, cuyas derivaciones y consecuencias se pueden leer en los ámbitos de la política, la ciencia y la filosofía contemporáneas. Justamente, estos rasgos son los que han puesto la novela de Espinosa en un sitio privilegiado de la tradición literaria colombiana.

La novela, se dijo, en esencia respeta los datos registrados por la historiografía. Sin embargo, pese a no cuestionar unos hechos concretos ese respeto por la historia lo acompaña con una mirada particular, pues la ficción propone una interpretación de una época crucial en la conformación del espíritu moderno y de las fuerzas concurrentes en los albores de las naciones hispanoamericanas. En este sentido, Genoveva Alcocer es una figura idealizada, superior, difícilmente concebible como individuo humano pero en cambio muy sugerente. Genoveva es un gesto trasgresor en la ficción —desde el punto de vista contemporáneo su conducta es un anacronismo, el cual es quizás el mayor atrevimiento de la novela contra la realidad histórica evocada—. Su conducta, con todo, la eleva a la categoría de símbolo del proceso histórico vivido en el tiempo en el cual la inscribe la ficción: ella es alegoría de la actitud de búsqueda de unas bases que dieran sustento a la emancipación espiritual de los americanos; imagen de apertura hacia el otro al abrazar lo nuevo; representación del mestizaje conformado por la confluencia en América de culturas y tradiciones europeas,

amerindias y africanas; figura épica sacrificada por llevar y expandir la semilla de la libertad<sup>230</sup>.

La condición de indiana de Genoveva más su contacto y aprendizaje de la esencia de la modernidad europea la convierten en un ser intelectual y culturalmente híbrido, con lo cual se erige en un símbolo que puede ser una respuesta a la pregunta por la identidad del ser americano presente desde los orígenes de la literatura en el Nuevo Mundo. Genoveva, que extrañamente concilia extremos teóricamente antitéticos como la brujería, la creencia en la vida más allá de la muerte y un racionalismo de clara estirpe ilustrada, que rechaza los prejuicios y el fanatismo católico pero a la vez acoge la voz de aquellos que vislumbran en la razón y el positivismo otra forma de religión, se erige, como representación del mestizaje, en una figura que encarna un pueblo voraz y poliédrico. Como el pueblo mestizo, Genoveva bebe y absorbe prácticamente de cuanto le ofrece su siglo, y esos beber y absorber hiperbólicos abren sus ojos para mirar la vida desde ángulos diversos, perspectivas no siempre conciliables pero reunidas en el personaje.

De allí, me parece, una afirmación universal y de carácter ontológico presente en la novela, ya que en la ficción la existencia se aprecia como una permanente contradicción entre pasión y racionalidad, entre naturaleza y cultura, entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Esta es una visión refrendada por Genoveva cuando sobre el final de su evocación se refiere a Baruch Spinoza, a propósito de su *Tractatus Theologico-Politicus* y de su *Ética*,

---

<sup>230</sup> César Valencia Solanilla resume así el significado del personaje: “Esto indica que el personaje protagonista congrega lo que pudiera llamarse una identidad cultural mestiza, ya que reúne sincréticamente las herencias indígena, negra y española, de tal forma que ella misma, Genoveva Alcocer, es un símbolo de la identidad posible para el futuro en un siglo casi imposible para su realización como presente histórico: en efecto, si se buscan correspondencias del discurso novelesco con la realidad histórica del siglo XVIII, Genoveva Alcocer es casi imposible como ser histórico, aunque perfectamente posible como símbolo femenino de la historia posible en la ficción novelesca” [S.F.].

que, si bien proscritos por la judería de su tiempo, alcanzaron importancia decisiva en el desarrollo cultural del núcleo judeoholandés, especialmente en cuanto afirmaba Baruch que la pasividad de la pasión es la servidumbre humana y, en cambio, la acción de la razón es la humana libertad, pensamiento que, a mi modo de ver, inauguró oficialmente las corrientes que se adentraron en el siglo XVIII [459].

Dualidad, como dije, acentuada en la hipertrofia de la razón ya entrevista en el seno de la Ilustración, en la semilla de la emancipación hispanoamericana que Genoveva carga sobre sus hombros, y cuya crítica está implícita en la novela —y se extiende hasta nuestra actualidad— al ser revisada la modernidad desde sus propias bases. De hecho, a mi modo de ver, esta revisión constituye un logro de la obra y un aporte significativo a la tradición de la novela histórica en cuanto la narración formula una lectura contemporánea de un periodo del pasado decisivo en la historia y el presente de Occidente. En efecto, en la ficción un pasaje prácticamente suscribe la tesis adorniana de que en la modernidad la razón desplazó el mito para la razón convertirse en mitología [*Cfr.* Horkheimer, Adorno, 1944: 66 ss]. En LTC esta afirmación no corre por cuenta de Genoveva, sino del barón von Glatz, un personaje de cuño sádico que mezcla la especulación filosófica con la sensualidad, y quien sostiene lo siguiente:

de modo que esta Diosa Razón que ahora la ciencia y la filosofía se esforzaban por entronizar, a la vuelta de unas centurias se volvería tan rígida, tan mezquina y tan inquisitorial como el cristianismo que la provocó, de eso no parecía caberle la menor duda, ya veríamos a los racionalistas acumulando dogmas incommovibles, y aún elevando príncipes y pontífices que no aceptarían nada que sus ojos no pudiesen ver [270].

Con todo y sus excesos, creo que el mérito de la obra de Espinosa también radica en que su pretensión totalizadora se satisface gracias a la conexión entre la invención del novelista y la historia, pues a través de la ficción se ponen en contacto realidades y hechos históricos diversos, se crea una imagen total de la época evocada y se aporta una valoración de ella. En este orden de ideas, LTC continúa la tradición establecida por el modelo scottiano en cuanto mantiene en un

segundo plano a los personajes históricos y no refuta, deforma o critica en lo esencial el testimonio construido por la historia acerca de determinados acontecimientos y figuras que forman parte de su trama; pero también va más allá del esquema de Scott en la medida en que su mirada no es unívoca, sino que por medio de una visión subjetiva sobre el pasado representa la multiplicidad de intereses implicados en sus diversos personajes, y mediante su configuración representa una concepción del tiempo distinta del sentido corriente de esta dimensión de la experiencia. Afirmando su temple moderno, la novela contiene una interpretación del periodo histórico recreado y vincula ese tiempo con el presente cuando revisa un instante clave de la cultura moderna y base de la identidad cultural hispanoamericana, ya que, con los momentos, los procesos y las ideas evocados, LTC construye una imagen de las contradicciones que se quisieron resolver desde el inicio de la modernidad pero que, de hecho, aún siguen latentes.

6

*El signo del pez (1987)*



*El signo del pez* (ESP), aparecida en 1987, es la tercera novela histórica publicada por Germán Espinosa. De acuerdo con el propio autor, la idea de escribir una ficción que se remontara a los orígenes del cristianismo y que tuviera a Saulo de Tarso como protagonista le surgió en 1978, cuando durante el cambio de sede de su trabajo como diplomático estuvo de paso por Roma. Según lo dicho por Espinosa en sus *Memorias*, en aquel momento escribió el cuento *La daga sabea*, cuyo protagonista es Saulo, y redactó el germen de lo que fue finalmente ESP, cuya escritura definitiva debió postergar hasta 1986<sup>231</sup>. Por lo demás, ESP ha sido

---

<sup>231</sup> Germán Espinosa describió así el origen de esta novela: “la emoción más intensa que me visitó en Roma se relaciona con la Basílica Paulina, en el instante de contemplar el mármol de Paulo de Tarso que campea en el claustro. Con total franqueza, creo que me hallaba predestinado a pisar ese recinto para percibir aquella vibración de grandeza y poder concebir toda la majestad histórica del personaje. Esa misma noche, en mi habitación de hotel, redacté como en una iluminación el primer capítulo de *El signo del pez*, que incluía ya a ese personaje imaginario, Aspálata, que tanta carnación habría de cobrar en mi mente con el paso de los días. Al llegar a Belgrado continué la escritura de aquella novela, más la verdad es que no poseía a mano las referencias necesarias para ir muy adelante con ella. Comprendí que debía aguardar mi retorno a Colombia (donde había quedado mi biblioteca) para insistir en aquella empresa. En efecto, cuando estuve de regreso en Bogotá, no sólo dispuse de los materiales necesarios para la consiguiente investigación histórica, sino que mi padre, de forma del todo insospechable [la novela está dedicada a él], me envió desde

traducida al coreano en 1994 y al francés en el 2000, después del reconocimiento que *La tejedora de coronas* obtuvo en Francia.

En esta breve introducción al análisis es oportuno indicar que ESP posee una diferencia de enfoque significativa en relación con las anteriores novelas históricas del autor. Aunque la religión es un ingrediente esencial en esas obras, *Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas* son novelas que se concentran en la Iglesia como institución social e histórica en el contexto de la Colonia en América y del pensamiento ilustrado en Francia. En esas novelas, además, existe un vínculo radical con la historia colombiana, y más aún con la historia de Cartagena de Indias. En cambio, es posible afirmar que por su tema, su planteamiento y el espacio geográfico al que remite, ESP es la obra de Espinosa que, al menos desde estos puntos de vista, se plantea con mayor universalidad: aborda un pasaje y unos personajes de la historia occidental completamente alejados en el tiempo y en el espacio del universo americano y colombiano. Por tomar como asunto principal la configuración del cristianismo y por incluir en su relato asuntos claves en el surgimiento de esta religión relacionados con la vida de Saulo de Tarso y Jesús, probablemente esta sea la novela histórica de Espinosa que en principio pueda llamar la atención de cualquier lector.

### **6.1. La historia y su tiempo**

ESP narra la vida de Saulo de Tarso, conocido también como Paulo de Tarso y San Pablo, y del personaje resalta su contribución a la configuración del cristianismo, su liderazgo en la difusión de este credo, su papel como promotor de la conversión de gentiles a la nueva fe y la persecución de que fue víctima en Roma durante el imperio de Nerón. A esta trayectoria vital de Saulo aceptada históricamente, además, la novela agrega la llamada Pasión de Jesús. De este

---

Cartagena una caja muy pesada de libros relacionados con el apóstol, en los cuales hallé preciosas informaciones” [2003: 305].



modo —en lo que implica la principal transgresión de la novela y marca el punto de mayor complejidad formal del relato—, ESP funde en una sola las dos figuras históricas. La ficción, pues, unifica en el personaje Saulo de Tarso los referentes históricos del llamado Apóstol de los gentiles y de Jesús, discutiendo por tanto la existencia histórica del último.

En la recreación de Saulo de Tarso la novela se sirve, sobre todo, de sus viajes misionales. Con ellos la ficción traslada a vuela pluma al personaje por —prácticamente todas— las ciudades que la figura histórica visitó y convierte su tránsito en largas —a veces densas— recopilaciones comentadas de ideas filosóficas clásicas y de aspectos históricos y religiosos de la Antigüedad. Desde este punto de vista, ESP desarrolla también un argumento conceptual. Esta otra faceta de la novela corresponde a una visión acerca de la génesis cultural e intelectual del cristianismo, la cual se vincula con la mixtura de ideas y tradiciones configurada por Saulo de Tarso en sus viajes.

En cuanto al tiempo que cubre el relato, comprende aproximadamente desde la infancia de Saulo hasta su muerte, acaecida en la ficción en el año 64 —el mismo que se estima en la historiografía—. Es decir, ESP abarca cerca de 60 años, aunque la historia hace hincapié en la vida adulta de Saulo (véase el apéndice 6).

En relación con el tiempo histórico implicado en el relato, de acuerdo con la versión de la Biblia que seguiré en el análisis se acepta que la actividad misional de San Pablo (Saulo de Tarso) tuvo aproximadamente la siguiente cronología, datada en los años de la era cristiana:

Pasión de Jesucristo	30
Conversión de San Pablo	34-36
Primera misión de San Pablo	45-48
Concilio de Jerusalén	49
Segunda misión	49-52
Estancia en Corinto	51-62
Tercera misión	52-57

Estancia en Éfeso	53-56
Prisión	57
Traslado a Roma	59
Libertad	62 <sup>232</sup>

Los hechos atribuidos a Saulo de Tarso conforman la columna vertebral de ESP. La adscripción de la novela al subgénero histórico la ratifican, además, el protagonismo de su principal(es) personaje(s) histórico(s) —Saulo o a veces Saulo/Jesús—, las situaciones que sirven de base a la trama, la recreación de hechos atribuidos a esas figuras y, en últimas, la formulación de una especie de hipótesis sobre el proceso histórico e intelectual en el cual consistió la formación del cristianismo.

Ahora bien, es pertinente agregar una precisión. Sostener que Saulo y Jesús son figuras históricas y que los hechos que se les atribuyen también son históricos exige detenerse a considerar el carácter de los textos del pasado que nos hablan de ellos. Sobre todo en el caso de Jesús, quien a diferencia de Saulo no dejó ningún escrito o producción y, por lo tanto, no legó ninguna prueba directa de su existencia. Según lo expondré, en gran medida ESP constituye una reescritura del libro de los *Hechos de los Apóstoles* —atribuido al evangelista Lucas— y de los evangelios. Como sostienen los historiadores Simón y Benoit, ante todo éstos son textos religiosos<sup>233</sup>. Sin embargo, dado que estos mismos escritos constituyen las

---

<sup>232</sup> Cfr. *Sagrada Biblia*. Versión de Eloino Nácar Fuster y Alberto Colunga, introducción al libro de los *Hechos de los Apóstoles*, p. 1304. Sobre estos datos, así como sobre la historia relatada en ESP, retornaré cuando analice la reescritura que la novela realiza de algunos textos bíblicos.

<sup>233</sup> “Los evangelios son escritos religiosos, no documentos históricos en un sentido estricto; su objeto es demostrar y edificar, al mismo tiempo que narrar. Elaborados en el seno de la Iglesia primitiva, reflejaban sus preocupaciones y llenaban sus necesidades. No resulta fácil distinguir en ellos lo que es auténtico de lo que no lo es; algunos elementos legendarios se mezclaron con datos históricos, y las tendencias apologéticas deformaron la realidad de los hechos. Parece, pues, importante, en el proceso de su elaboración, la parte realizada comunitariamente, así como la influencia del medio ambiente en que surgieron; nada, sin embargo, autoriza a profesar un escepticismo radical frente a ellos ni a pensar, como ciertos críticos, que estos escritos, documentos preciosos sobre la mentalidad de los primeros cristianos, no nos sirven para conocer la persona y el mensaje de Cristo. Indudablemente deben ser manejados con mucha prudencia, y en ellos subsisten muchas cuestiones sin respuesta, muchas zonas oscuras; pese a todo, se elaboraron a partir de hechos históricos. Entre ellos y los sucesos que relatan o las enseñanzas que refieren, es posible apreciar el desarrollo de una tradición oral que proviene del grupo de los primeros

primeras fuentes textuales en las cuales se pueden buscar noticias sobre la existencia histórica de Jesús y de Saulo, al lado de su motivación religiosa y de su finalidad apologética a estos textos se les ha reconocido un mínimo —aunque crítico— fundamento histórico. Este valor autoriza la interpretación de que ESP aborda primordialmente cuestiones históricas. A mi modo de ver, los textos en los cuales la novela fundamenta su trama dan cuenta de personajes a los cuales se reconoce una existencia histórica.

Aunque, se debe añadir, cuando la novela se ocupa de cuestiones históricas los componentes religioso y filosófico no se pueden desligar sin más. Separar las conexiones que los contenidos de la ficción mantienen con la realidad empírica sería imposible, pues la dimensión pragmática de la literatura, como se expuso en otro capítulo, conecta los universos literario y extraliterario. Así, por la temática de ESP y por su planteamiento es inevitable que el lector —creyente o no— extraiga sus propias conclusiones sobre lo que la obra propone acerca de la génesis del cristianismo. Quizás ahí radica uno de los mayores atractivos de esta novela: su combinación de historia y ficción para tratar del origen de la principal religión de Occidente. En la novela la óptica histórica no anula la esfera religiosa. El relato, eso sí, como se verá refuta la presunta naturaleza sobrenatural de algunos hechos y propone una explicación del proceso histórico que permitió constituir un credo.

---

discípulos y que, si bien pudo deformar ciertos datos al pasar de boca en boca y de comunidad en comunidad, no los ha inventado al menos íntegramente” [Simon, Benoit, 1972: 33]. En cuanto a la información sobre Saulo de Tarso, estos mismos historiadores anotan: “San Pablo es la figura más conocida de la historia del cristianismo primitivo. Las informaciones que tenemos sobre su persona y sobre su papel en la Iglesia proceden de los *Hechos de los Apóstoles*, que le prestan gran atención (de veintiocho capítulos, quince están dedicados a él), y de sus propias cartas o epístolas. Los *Hechos* proceden del mismo autor que el tercer evangelio, el de Lucas, y son una historia de la época apostólica (correspondiente a la primera generación cristiana) redactada hacia el año 90. La obra, además de la tradición oral, utiliza ciertas fuentes contemporáneas de los acontecimientos que relata; sin embargo, es preciso leerla desde un punto de vista crítico. El autor, que no es un testigo ocular, da a la cristiandad primitiva una imagen idealizada, en la que las oposiciones se difuminan hasta llegar a desaparecer” [44].

## 6.2. La trama

El núcleo narrativo de ESP lo integra la trayectoria vital de Saulo de Tarso. La acción se desarrolla alrededor de la formación intelectual del personaje, de algunos lances que vive en sus distintos viajes, de su actuación decisiva en Jerusalén —cuando interviene bajo la identidad de Jesús— y de su detención final y la posterior ejecución en Roma.

La narración de la vida de Saulo contiene cierto grado de complejidad por el orden del relato, por el contexto en cual se aluden algunos hechos de la ficción que tienen un referente extraliterario y por el juego planteado con el desdoblamiento de Saulo en Jesús. Merece la pena destacar que la narración empieza por el final de la historia: el relato se abre cuando Saulo es detenido en Roma antes de su decapitación. Por consiguiente, la narración transcurre como el discurrir de una extensa retrospectión que reconstruye la existencia de Saulo desde cuando él es reducido a prisión —un recurso estructural que, se advierte, es bastante próximo a LTC y LCD—. En efecto, la retrospectión da cuenta de la vida de Saulo, de su vínculo con la hetaira Aspálata, de su lucha para difundir la fe en el Dios de los judíos y de su situación final en Roma, donde comienza el relato.

La trama de ESP se despliega en un conjunto de cuatro partes, integrada cada una de ellas por un número diverso de capítulos que suman un total de XVIII (véase el apéndice 3.1). Los capítulos, a su vez, están compuestos por fragmentos separados por espacios en blanco, con lo cual en cada capítulo se tratan por aparte diversas situaciones ubicadas en tiempos y espacios distintos: básicamente, son saltos de ida y regreso entre los diferentes instantes que reconstruyen la existencia de Saulo y el último episodio de su vida en la cárcel Mamertina.

Teniendo presente la secuencia de veintiuna situaciones en la que he esquematizado la vida de Saulo en ESP (véase el apéndice 3.2), en el plano del discurso los hechos se exponen en el siguiente orden:

21-13-8-14-15-16-17-18-19-20-21	1-2-3	3-4-5-6-7	21-8-9-10-11-12-21
Parte I	Parte II	Parte III	Parte IV

Como se aprecia, la estrategia del relato de comenzar por el final de la historia —procedimiento que descubre quien lee a medida que avanza por el texto—, es útil para capturar el interés del lector y desvelar poco a poco el contenido oculto de la acusación formulada por el pretor romano Tigelino contra Saulo: el señalamiento del apóstol como incitador del incendio de Roma es, en realidad, la venganza del funcionario imperial por el debilitamiento del imperio ante el ascenso del credo difundido por Saulo. Al develar dosificadamente las circunstancias de la condena contra Saulo, ESP nos cuenta paralelamente cómo se constituyó y propagó la religión que derruyó el poder imperial.

Además, ya que el relato se abre y se cierra con el último episodio de la existencia de Saulo, la novela resuelve su desenlace en una especie de doble final: el último capítulo narra la crucifixión de Jesús/Saulo en Jerusalén (12) y la ejecución de Saulo en el circo romano (21). La trama se torna compleja, precisamente, porque busca dilatar la revelación de la doble identidad de Saulo (9) y construir este doble final.

De modo sucinto, se puede decir que la retrospectiva de la vida del Apóstol se desarrolla por etapas, así:

- Cuenta primero un suceso previo a la crucifixión (llegada de Saulo y Juan a Jerusalén tras los pasos del profeta, secuencia 8) y otros hechos subsiguientes a la crucifixión (muerte de Esteban, paso de Saulo por Damasco y sus viajes, 13 a 21).

- Luego relata la etapa de juventud de Saulo (1-3)

- Posteriormente se retoma la narración de la vida adulta de Saulo, hechos previos a la crucifixión (3-7), hasta cerrar con el final de los días de Jesús (9-10-11-12) y después con los de Saulo cuando es detenido y ejecutado en tiempos de Nerón (21).

Como se ve, la crucifixión y por consiguiente la resurrección (12) son el punto alrededor del cual está ordenado el relato. La trabazón de los elementos

narrativos gira en torno de un antes y un después de ese episodio. Por esa razón, los momentos de mayor complejidad estructural se encuentran alrededor del ocultamiento y la revelación de la doble identidad de Saulo. Algunos de estos pasajes contienen varios de los instantes de mayor artificio en la estructura de la narración —ponen a prueba la capacidad de cooperación del lector— y hacen problemática la verosimilitud de uno de los contenidos más relevantes de la novela: a mi modo de ver, resulta bastante artificial el recurso mediante el cual Saulo y Jesús aparecen primero como dos personas distintas, sin ninguna conexión directa, y más tarde se nos muestran identificados en la misma persona cuando descubrimos que Jesús es una invención de Saulo y que éste finge ser aquél.

El ocultamiento de la identidad de las dos figuras está presente, por ejemplo, cuando Saulo se esconde tras la resurrección de Jesús: “¿Seguirían sus pasos cuando, tras la resurrección del nazareno, se refugió por un tiempo en Qumrán, al cuidado de José de Arimatea?” [35]<sup>234</sup>. Lo mismo ocurre cuando Saulo y Juan *simulan* que se han acercado a Jerusalén porque han oído hablar de un profeta, simulación que, se advierte más tarde, es un anuncio velado de los planes de estos dos personajes para crear una figura que represente al Mesías: “Era, pues, menester que Juan —él, de momento, prefería no dar la cara— sondeara ahora la opinión [...] simulando [...] que su viaje lo hubiese motivado la noticia del surgimiento en Israel de un nuevo profeta” [47]. Igual sucede cuando Bernabé y Marcos escuchan que Aspálata le dice a Saulo “tú eres Cristo” y se preguntan “por qué una mujer se había dirigido a Saulo en Seleucia como si en realidad fuera el Cristo, y por qué el tarsiota, en la mansión oficial, habló de éste en una forma que jamás habrían empleado quienes fueron sus discípulos en vida, no obstante tenerse entendido que no conoció a Jesús” [61 y 62].

En instancias como esas, la identidad Saulo/Jesús aún no se revela:

---

<sup>234</sup> Cito por la edición de Bogotá: Punto de lectura, S.F.

Al pasar [Saulo] por Galilea y contemplar otra vez la llanura de Esdrelón y los basaltos de Genesaret evocó los días en que Jesús inició allí sus enseñanzas como rabino. [...] A Jerusalén entraron, ex profeso, por la Puerta de los Peces, la misma por donde el rabí galileo ingresó entre el triunfo de las palmas en aquella inolvidable Domínica que había de constituir el preludio de su sacrificio. Ése fue sin duda el punto culminante en la historia de Jesús, el que fue lacerado en la fortaleza Antonia y ascendió a los cielos [70].

Por este juego de la doble identidad —y más aún teniendo en cuenta la carga de información que la cultura nos aporta en torno de las figuras históricas de Jesús y Saulo de Tarso—, el lector debe prestar mucha atención a los momentos en que se aluden hechos de la vida de Jesús, al orden del relato y a las referencias del narrador acerca de la formación actoral de Saulo. Sobre esta base, la novela presupone la cooperación del lector para aceptar cómo se ha ocultado esa identidad. Si no hay tal atención, el lector fácilmente puede perder el hilo de la historia.

La unidad de Saulo y Jesús, por lo tanto, es determinante del orden de la narración. El ocultamiento y la posterior revelación de la identidad de las dos figuras apuntala uno de los pasajes decisivos en la significación de la novela y uno de los instantes de mayor elaboración del relato: mantener la tesis de que para difundir su visión religiosa Saulo inventó a Jesús como una estrategia persuasiva se resuelve en la trama mediante un verdadero *tour de force*, un “acto equilibrista”, como dice Adorno [1970: 144 ss].

El ocultamiento de la doble identidad de Saulo se mantiene casi hasta el final de la narración gracias a la ruptura de la linealidad cronológica de la historia: al seccionar el relato de la vida adulta de Saulo en dos, en un primer momento se muestra como si él fuera tras el rastro de Jesús y más tarde se desvela, reservando así el efecto sorpresa, que en realidad Saulo seguía sus propios pasos, iba tras el rastro de su personaje. El artificio es claro: en ESP Saulo va tras las huellas de su impostura, pero, haciendo uso del saber que la tradición proporciona al lector, el narrador retrasa la revelación de que Saulo es un impostor. En efecto, el narrador cuenta primero lo acontecido a Saulo después de la (presunta) resurrección del

Mesías y luego la crucifixión y los hechos que condujeron hasta ella. Como en el relato bíblico, pues, en ESP la vida de Saulo se divide en un antes y un después de Jesús.

La disposición del material en la forma descrita consigue, además, otro efecto. La perspectiva evocadora del relato logra transmitir la idea de que Saulo de Tarso dedicó prácticamente toda su vida al propósito de judaizar el mundo heleno, que desde joven se impuso tal misión y se preparó para llevarla a cabo. La mirada de Saulo y de Aspálata, que a la par reconstruyen y evalúan la existencia del apóstol, comunican la visión total de una vida y, con ésta, la de todo un proceso histórico e intelectual desarrollado para alcanzar la difusión y el arraigo del credo cristiano en la antigüedad. La existencia de Saulo, entonces, es reflejo de la gestación y el crecimiento de una nueva religión.

### **6.3. Los motivos del viaje y la aventura**

Desde mi punto de vista, el viaje y la aventura son el *topos* que determina el tiempo y el espacio de la novela. Es en la forma de este doble motivo como en ESP se narra la vida de Saulo y adquiere cuerpo la doctrina que él construye, predica y extiende entre los gentiles. Ya en el texto bíblico la vida de Saulo es proyectada como una gran aventura y así mismo la lee la novela: el ir y venir del personaje durante años por diversas poblaciones, sus prisiones, las persecuciones que sufre y su prédica son materia para un relato de viajes y aventura<sup>235</sup>. En el orden de la historia de ESP este doble motivo se desarrolla a través de los

---

<sup>235</sup> Esta característica de la narración de la existencia de Saulo —a juzgar al menos por lo que de él cuentan los *Hechos*, el primer texto que refiere su vida— la observa de manera muy clara Alain Badiou: “El relato de los *Hechos de los Apóstoles* [...] es una construcción retrospectiva de la que la crítica moderna ha sacado claramente a la luz las intenciones, y cuya forma es muy frecuentemente tomada de la retórica de las novelas griegas. Separar ahí los elementos reales de la fábula edificante (y el alcance político) que los envuelve, exige un excepcional y desconfiado rigor” [1997: 19]. Pues bien, al tomar como base el libro de los *Hechos* esta novela de Espinosa aprovecha la estructura del viaje y la aventura con la cual el texto bíblico narra la actividad misional de Pablo.



desplazamientos del protagonista por múltiples países y ciudades y de las variadas peripecias que vive.

No obstante, de forma similar a como sucede en LTC, en ESP este doble motivo se puede interpretar en dos direcciones. En la primera, su faceta más inmediata, el viaje se manifiesta en la trashumancia de Saulo por la geografía. En ESP se reconoce entonces la forma del relato de viajes, su narración transcurre como una experiencia que descubre paulatinamente a los ojos del viajero Saulo — y del lector— nuevos sitios y costumbres. Este rasgo del viaje se concreta en la recreación de las misiones evangelizadoras que, según el libro de los *Hechos*, realizó Pablo: de Tarso a Éfeso, Corinto, Atenas, Egipto, Jerusalén, Damasco, Listra y otras tantas ciudades por las que el Apóstol pasó en una peregrinación de más de cuarenta años.

Como en los libros de viajes, la narración va registrando los países, las ciudades, los edificios, las calles, los hábitos y los personajes por donde transitan Saulo y su círculo: “Comenzó en Antioquía, ciudad ribereña del Orontes, al pie del Monte Silpio, en la propia Cilicia” [56]; “Antes del regreso a Seleucia y a Antioquía de Siria, su prédica se prodigó en Derbe y nuevamente en Listra, Iconio y Antioquía de Pisidia, hasta desandar el camino a Atalia” [69]; “Después de un largo recorrido por Asia Menor y por la Hélade, navegó frente a la isla de Quíos y arribó a Mileto. Continuó por las islas de Cos y Rodas, en Patara de Licia cambió de nave y llegó a Tiro y Ptolemaida” [94].

Este recurso genera en la novela el efecto de una gran amplitud espacio-temporal. El viaje de Saulo es tan extenso que la narración de su vida es también el recuento de los lugares que visitó y los años que invirtió en ello. Esta estrategia y la frecuencia de los detalles acerca de los lugares recorridos, además, hacen que en la obra se acumulen datos, con lo cual ESP se reviste con una de las cualidades constantes en distintas novelas de Espinosa: su enciclopedismo.

El inocultable afán de ESP de referir con minuciosidad las rutas de Saulo y de reconstruir marcas significativas y monumentales del espacio histórico por momentos aboca la novela al arqueologismo. En esto ESP llega a parecerse a

*Salammbô*, de Flaubert. Por instantes el tiempo del relato parece estancarse y adquiere primacía la dimensión espacial. En diversos pasajes el espacio se reconstruye con tal detenimiento que la novela se recarga, la precisión se convierte en exceso erudito: “Término de las rutas comerciales y estratégicas de Mesopotamia, Egipto y Palestina, [Antioquía] había sido fundada unos tres siglos atrás por Seleuco Nicátor y su población era heterogénea y levantisca: griegos, sirios, romanos y judíos, entre éstos un enorme conglomerado esenio” [56]; “Fijó, por un tiempo, su residencia en Corinto (*Laus Uilia Corinthus*), puerto fundado por Julio César, haría cerca de un siglo, en el istmo que, al sur de Hélade, separaba las vastedades del Jónico y del Egeo. No se trataba, pues, de la antigua fortaleza pelásgica, destruida por Lulio Mummio, sino de una activa ciudad comercial que era, además, capital de la provincia senatorial de Acaya” [82]<sup>236</sup>. En apartes como estos ESP parece más un atlas historiográfico que una ficción sobre la historia.

---

<sup>236</sup> En la novela hay fragmentos extensos donde se evidencian excesos de ese tipo. He aquí un par de ejemplos más: “Se creyó presa de un delirio irrecatable al recorrer, con pasmo, casi con veneración unciosa, el *pronaos*, la *cella*, el *opisthodomos* del Partenón. El nacimiento de Atenea, presidiendo el frontón del este; la disputa de Atenea y Poseidón por la posesión del Ática, enseñoreada del occidental; la gigantomaquia de las metopas orientales; el combate de los lapitas contra los centauros en las metopas del sur, podían desmerecer —si ello fuera remotamente posible— ante el friso interior con la augusta procesión de las Panateneas, que saturó su mente con ese ideal griego de la belleza [...]. Su fulgurante imagen siguió acechando su fantasía aún en el templo de la Victoria Áptera, aún en el Erecteón, espléndido santuario consagrado a Atenea Políades, a Neptuno Erictonio, erigido en el lugar donde cayó calcinado y resultó coléricamente sepultado el sexto rey ateniense” [203]. “Desembarcaron en Alejandría en las entreluces de un amanecer que reflejaba su púrpura en el espejo del Mediterráneo. Ambos a dos tomaron la arrogante escalinata que descendía hasta las aguas del mar y se maravillaron ante el orden rutilante de la ciudad, con su muelle de siete estadios, el Heptastadión, que la unía a la isla de Faro; con sus dársenas, sus depósitos de mercancías, sus calles rectilíneas entrecruzadas en ángulo recto. A la orilla del mar, el palacio real y el templo de Neptuno erguían orgullosamente sus torres y sus cúpulas, y arrojaban al agua, como una sola mole ingrávida, su rosado reflejo. En vecindades del muelle nacía con firme trazo la Vía Canónica, nervio populoso que iba a morir en el barrio judío. [...] Lo que primero llamó su atención fue la abundancia de ventas callejeras de productos de la tierra. No mentían los relatores que hablaban de la fertilidad portentosa de ese suelo. Cereales, hortalizas, legumbres y frutas, ofrecidas a precios muy bajos, atestiguaban por las calles pululantes el milagro proverbial de la tierra negra, prodigada laboriosamente por las crecidas anuales del Nilo. En los figones se bebía cerveza —invento inmemorial del país— y se derrochaba imaginación culinaria en la preparación de platillos de carne de oca y de pato, así como de una rica variedad de pescados de lago y de río. Sentadas a las mesas de las repletas posadas, gentes cosmopolitas departían con el delgado y cetrino egipcio, prestigiando con su presencia la fama de un país que era cruce y fusión de razas y de civilizaciones africanas y asiáticas” [289].

Decía más atrás que el viaje y la aventura se pueden interpretar en ESP en dos direcciones. La segunda corresponde al viaje en cuanto figuración de la travesía intelectual que Saulo realiza por el mundo de las ideas de la antigüedad clásica y su apropiación de algunas nociones históricas y filosóficas necesarias para configurar finalmente la doctrina cristiana. En este sentido, el tránsito de Saulo por diversos sitios es también una exploración por el universo intelectual e ideológico de la época histórica evocada. Si por una parte en el relato la aventura exterior se verifica en los momentos de peligro que vive Saulo, en las persecuciones que afronta, en sus distintas prisiones, en las diferentes peripecias que nutren de acción a la novela, por otra parte la aventura intelectual se destaca en el hecho de que Saulo descubre progresivamente unas ideas y conforma su propio pensamiento.

Esta cualidad inviste la obra con el carácter de novela de ideas y la dota de su peculiar densidad. Aunque sobre esta cuestión volveré, cabe decir aquí que, desde esta perspectiva, el viaje como motivo estructural constituye una estrategia fértil en el propósito de llevar al protagonista a lugares donde se sigue determinada línea de pensamiento o donde tiene sede alguna escuela intelectual. El viaje de Saulo es también una travesía erudita y ecléctica, por donde él pasa recoge —y proyecta hacia el lector— erudición y conocimiento.

En este punto, el tiempo y el espacio del viaje revelan una esencia funcional: con la mayor extensión del recorrido de Saulo es mayor la acumulación de ideas y conceptos en la novela. El rendimiento del tiempo y el espacio se traduce en que la narración consigue cubrir la mayor cantidad posible de lugares y de posturas filosóficas, religiosas e ideológicas. Con ello, además, se comunica el sentido de la magnitud de la gesta de Saulo: cuánto conoció, cuánto aprendió, cuánto hizo y cuánto tiempo debió transcurrir para que él diera consistencia al nuevo credo.

El tiempo en la ficción, entonces, opera sobre todo en un aspecto exterior. Saulo y Aspálata se ajustan en gran medida a la funcionalidad del tiempo. Los dos personajes envejecen, desde luego, pero ellos no acusan físicamente el paso de los

años. Es en su conciencia donde en ambos se da un mínimo reflejo de sus experiencias: sobre el final, cuando Saulo experimenta la sensación del fracaso y Aspálata reconoce que “él era el pez” [384].

#### 6.4. Los personajes

Saulo de Tarso es el personaje de ESP: la novela toma los datos esenciales de la figura histórica y con ellos trenza los hilos que mueven la narración. Pero aparte de su función como eje y conductor del mecanismo narrativo, el personaje alcanza su principal valor en el nivel semántico de la novela.

Como al tratar del componente intertextual de ESP —el aspecto de más interés y mayor relieve de la obra de cara a la construcción de su significado— me detendré en las relaciones entre el texto novelesco y otros textos, por ahora quiero señalar que de este personaje la ficción dice, *en principio*, parte de lo que los *Hechos de los Apóstoles*, algunas epístolas paulinas y cierta historiografía nos cuentan de Saulo: nació en Tarso, en la infancia recibió una formación farisea ortodoxa, su padre era comerciante y él fue artesano, en el camino a Damasco la visión de una luz lo cegó, realizó múltiples viajes —denominados misiones, en los que tuvo la compañía de, entre otros, Bernabé, Marcos, Lucas y Tito—, estuvo preso en Filipos, Cesárea y en Roma dos veces y, según parece, fue ejecutado durante su segunda prisión en la capital del Imperio en tiempos de Nerón<sup>237</sup>.

Ahora bien, cuando afirmo que la novela cuenta *en principio* aquello que la tradición, apoyada en la Biblia y en la hagiografía, nos relata sobre Saulo de Tarso, quiero decir que ESP recoge los datos biográficos e históricos del personaje pero no se limita a reproducirlos. Más bien, la ficción observa esos datos desde una perspectiva histórico-filosófica y escéptica, y en el dominio de la

---

<sup>237</sup> Además de la referencia citada más atrás de la *Biblia* y del libro de los *Hechos de los Apóstoles*, estos datos biográficos e históricos se recogen y comentan en otros textos. *Cfr.*, por ejemplo, los incluidos en la bibliografía: Holzner [1959], Simon, Benoit [1972] o Badiou [1997].

literatura, para usar la terminología de Ricoeur, los configura con un nuevo significado. Por lo anterior, la importancia del personaje Saulo en la novela radica, principalmente, en el ámbito de la significación, en la lectura que la ficción propone de la figura histórica.

¿Cuáles son esos aspectos de la biografía de Saulo que ESP contempla de un modo distinto al tradicional? A mi juicio, son varios y por ser fundamentales conducen a que ESP construya otra imagen de él. Por ahora destaco que en ESP Saulo es el artífice del cristianismo. Él es su motor intelectual porque crea la doctrina y su motor físico porque difunde el credo y conquista la fe de los gentiles. En la representación que la novela propone de la figura histórica, Saulo es perfilado como un líder y como un estratega de la propaganda. Saulo es el abanderado de una nueva religión, es un caudillo espiritual carismático y persuasivo, dotado con virtudes físicas —bello, cuerpo atlético—, facultades extraordinarias innatas —“hipnóticas y telérgicas” [58]— y con ciertos atributos más propios de un pensador y de un manipulador de conciencias. Saulo es descrito como un personaje con una vasta cultura filosófica, un hombre que en sus viajes se hace con una formación intelectual superior que le permite apropiarse de unos conocimientos claves para configurar su discurso doctrinal. Así la ficción entrega al lector un Saulo diferente, de rasgos exaltados pues, aunque hay polémica al respecto<sup>238</sup>, según se afirma en cierta historiografía Saulo de Tarso no tuvo una

---

<sup>238</sup> Por ejemplo, la biografía canónica de San Pablo escrita por Holzner —ratificada por el Vaticano— atribuye una formación griega a Saulo: “El ambiente de Tarso, en que Pablo creció y vivió también más tarde, mucho antes y después de su conversión, nos indica el influjo del helenismo, al cual en Tarso aun el judaísmo de la diáspora apenas podía sustraerse, así en la escuela como en la vida. A este mundo del helenismo hemos de echar una rápida mirada, para poder entender mejor al Pablo de las cartas, la elección de sus expresiones e imágenes, así como los tonos de sentimiento con ellas unidos. Hoy está reconocido generalmente que el modo de pensar y de vivir griego hizo en él notable impresión, y que por eso tuvo que haber vivido bastante tiempo en Tarso. Pensaba, hablaba y escribía en griego como si fuese su lengua nativa” [1959: 18]. En contraste, Alain Badiou califica a Pablo como un antifilósofo puesto que él no se movía en la órbita de un pensamiento sistemático, sino que obedecía a la fe y a la intuición: “Pablo vuelve a marcharse (Macedonia, Grecia). *Los Hechos* dan una versión en tecnicolor de estos viajes. Un episodio tan famoso como inverosímil es el gran discurso que Pablo habría dirigido a los filósofos atenienses (estoicos y epicúreos) «en medio del Areópago». Quizá se pueda retener, en su espíritu, la lastimosa conclusión: queriendo Pablo hablar de la resurrección de los muertos, los filósofos griegos irrumpen en carcajadas y se van. [...] Ahí estamos en la segunda gran línea del frente de

cultura filosófica excepcional, ya que si bien creció en una ciudad helenizada — Tarso, sede del estoicismo— él como hijo de un fariseo recibió una educación basada en la Ley, por lo cual sus conocimientos fundamentales estaban anclados a los textos judaicos. No obstante, se reconoce —y así lo subraya ESP— que los viajes modelaron en Saulo un espíritu universalista y pragmático, el espíritu necesario para persuadir con su mensaje a la diversidad de gentiles dispersos por toda la geografía que él recorrió. La novela defiende que el cristianismo se debe a Saulo porque él consolidó y difundió la doctrina, y para refrendar esta postura la ficción identifica a Saulo con Jesús y discute la existencia histórica de Cristo.

Además de la habilidad retórica y de la capacidad reflexiva —imagen histórica del personaje de la cual la novela saca provecho—, el Saulo de ESP se caracteriza por ser un excelente actor. De ahí su carácter camaleónico en la trama: en el momento de encarnar al Mesías Saulo se transforma en el personaje de su propia invención: Jesús. La novela se cuida de señalar que desde joven se reconoció en Saulo su capacidad histriónica, de suerte que, llegados los momentos definitivos para conquistar la fe de los gentiles, él pone a prueba sus artes teatrales:

¿Habrían desenmascarado su doble juego, cuando audazmente encaró a los príncipes del Sanedrín, a pocos años del drama del Gólgota? No lo creía así. Pues se cuidó de apersonarse —rasurado como un romano y apoyado por José de Arimatea— ante los viejos sanedritas para solicitar precisamente que se le encomendara la persecución de la naciente secta. Dijo que ésta crecía sin cesar y que nadie tan señalado como él, ciudadano romano y estricto cumplidor de la Ley, para hostigar a sus miembros y reducirlos a la cárcel y la impotencia. Nadie, tras su nuevo atavío, le reconoció. Por algo se había atareado desde niño en los recursos y subterfugios de la representación escénica. Tampoco escatimó expedientes retóricos [...]. A toda costa, necesitaba apartar su nombre de aquél del Crucificado [35].

Con un sentido idéntico la novela incluye en su trama el famoso episodio de la visión que cegó a Saulo en su camino a Damasco, suceso que se presenta como

---

Pablo [...]: el desprecio con que considera la sabiduría filosófica. Resumiendo, lo que le pone en dificultades en Atenas es su antifilosofía” [1997:28].

una ficción pensada por aquél para mostrarse frente a los demás como el elegido a quien se había manifestado el Mesías sacrificado. La ficción, entonces, incorpora hechos que según los textos bíblicos componen la vida pública de Saulo, pero les cambia el significado. De esta manera, la novela no niega los hechos escuetos que se imputan al personaje histórico, pero en la ficción discurren orientados por otra lógica: de modo semejante a lo narrado en los *Hechos*, Saulo comparece ante el Sanedrín como un persecutor decidido y en Damasco relata la célebre visión que tuvo de camino a la ciudad; empero, en el universo de ESP esos sucesos son fábula, teatro. Manteniendo los datos históricos, la novela construye la imagen de un personaje que, empeñado en conseguir un objetivo, se comporta como un verdadero estratega de la persuasión.

Además de referir aspectos de la vida pública del personaje, ESP explora su dimensión privada y psicológica. Ahí la novela encuentra un territorio bastante amplio para desarrollar su planteamiento, ya que la vida privada —y parte de la pública— del personaje pertenece a las zonas oscuras de la historia. Por tanto, ESP se permite atribuir pensamientos y comportamientos a Saulo que, de cierta manera, lo humanizan, contrastan con la representación unívoca del individuo como un Santo y, en mi concepto, lo muestran como un ser tan afianzado en sus creencias que, incurriendo en el fanatismo, anula parte de su naturaleza. Para construir la dimensión privada de Saulo de Tarso la novela se vale de un tema muy caro a la narrativa de Espinosa: la sexualidad. El Saulo de ESP es un personaje atemorizado y atormentado por su instinto sexual. Aferrado a la Ley mosaica, que recrimina y condena la concupiscencia, Saulo sufre porque las imágenes paganas y las visiones de sus sueños estimulan su cuerpo y él siente la necesidad del sexo. Por esto digo que el personaje de ficción humaniza la imagen del personaje bíblico e histórico: Saulo es el santo que padece la carne.

Pero también el personaje transpira fanatismo porque Saulo esteriliza su pasión, en la que sólo halla suciedad, pecado, indignidad. Sus abluciones constantes y sus baños de agua fría son su medio de control para apagar el furor de la naturaleza. De este modo, ESP proyecta en este personaje la represión

atávica del sexo en la doctrina cristiana. En cuanto promotor del cristianismo en el mundo creado por la novela, Saulo concentra y sintetiza el carácter dualista de la tradición que separa el espíritu y el cuerpo, que rechaza la corporalidad por considerarla fuente de perdición. Incluso, consecuente con este propósito de ocultar y reprimir la naturaleza, el lenguaje del narrador recurre a eufemismos para nombrar las ansias y las reacciones corporales que atormentan a Saulo. Él nunca siente erecciones o deseos de copular, sólo padece mortificaciones: “Permanecía horas en el frigidario, rociándose con agua helada, a fin de poner en fuga las insondables mortificaciones que las frecuentes desnudeces callejeras incubaban en su mente” [265]. La negación en Saulo de este aspecto vital del ser, además, tiene consecuencias en otro personaje: Aspálata. Como es de esperar, ella es el reverso: toda su pasión se extingue por la represión de Saulo.

Después de Saulo, Aspálata es la figura de mayor significado en ESP. Según dice el relato<sup>239</sup>, el nombre de este personaje ficcional es tomado de una flor griega, pues Aspálata nació en Atenas y allí ejerce el oficio de hetaira. La importancia de Aspálata deriva de su relación con Saulo y de su cualidad de mujer ilustrada: “Aspálata hablaba de Platón con la misma naturalidad y soltura que un rabino lo haría de Moisés” [215].

En cierta medida, a la gesta que lleva a cabo el Apóstol para difundir la fe en su Dios en ESP subyace la historia del amor de Aspálata por Saulo. Si bien antes no mencioné este ingrediente, es innegable que, detrás de los matices filosóficos, religiosos e históricos, en la novela se relata también el discurrir del amor de la hetaira por el Apóstol. Lo que sucede es que la historia de este amor no ocupa el primer plano. Aspálata siempre se comporta como la sombra protectora de Saulo, ella está cerca aunque no junto a él, y su pasión insatisfecha se convierte en una especie de resignación de la que surge un amor maternal y protector. La historia de amor en la novela es el relato de la resignación de Aspálata, aunque

---

<sup>239</sup> El propio autor subrayó el nombre del personaje: “Aspálata, cuyo nombre designa una flor griega, y que posee la virtud fonética y correlativa de evocar a Aspacia, la gran hetaira, la amiga de Sócrates y Pericles” [Espinosa, 2000: 157].



podría haber quien sostuviera que es la historia del sacrificio por el otro. La empresa de Saulo de judaizar el mundo tiene como correlato la liquidación del deseo y el amor carnal de Aspálata por él. Con Aspálata ESP construye una ironía: para predicar el amor, Saulo mata una forma del amor.

De ahí que la importancia de Aspálata sea doble. De una parte, ella dona conocimiento a Saulo. En su vínculo con él, ya que Saulo no acepta el cuerpo de Aspálata, ella le brinda su saber, sus conexiones con el universo intelectual y se pone a su servicio. Cuando Aspálata transmuta el amor físico en instrucción filosófica y facilita a Saulo los medios necesarios para que realice su empresa, en buena medida ella es el puente entre él y el mundo clásico. Como las figuras femeninas de la hechicera Rosaura García en LCD o Genoveva y la bruja de San Antero en LTC, en ESP la mujer también es la vía al conocimiento, desempeña la función de acercar la luz de la ilustración a quien vive en la oscuridad. En efecto, Aspálata obsequia la versión de los Setenta a Saulo cuando él es adolescente. Igualmente, ella lo introduce entre los estoicos y más tarde en el cenáculo de los platónicos. Aspálata es quien con la seguridad de un profesor diserta sobre Platón y descubre nuevos horizontes a Saulo. La principal función del personaje, se ve, es proveer conocimiento al protagonista.

Por lo mismo —así como los otros personajes femeninos creados por Espinosa referidos más arriba—, Aspálata es una mujer ideal, exaltada por su carácter intelectual: es bella, fiel —en cuanto a que sólo ama a Saulo, así venda su cuerpo—, inteligente, cultivada, con recursos: “en su mirada reposaba aún aquella franca y serena belleza de sus años mozos y en su cuerpo, delgado, no habían dejado huella demasiado sensible sus largos años de hetairismo” [23]. Aspálata es la mujer emancipada, transgresión del orden masculino de la Antigüedad. La novela recubre de verosimilitud el papel de Aspálata gracias a que el personaje ejerce el oficio de hetaira: ella entra en contacto con la filosofía cuando sirve como esclava a un funcionario imperial y vendiendo placer establece conexiones con pensadores, aprende de ellos y se mantiene libre y con medios suficientes para hacer una vida independiente y a la sombra de Saulo:

Su niñez transcurrió en medio de infatigables penurias, y sus padres acabaron abandonándola en manos de un pretor, que la unció al número de su servidumbre, en la condición de esclava. Aquel magistrado era hombre de humanas letras, y no desdeñaba transmitirles a sus servidores en sesiones de lectura [...]. La niña empezó de ese modo a familiarizarse con el legado helénico, desde el retumbo y el primitivo candor de las tronadas homéricas, hasta las más recientes y modestas creaciones de Teócrito; desde la envolvente didáctica de Hesíodo, hasta la sensual orfebrería de Anacreonte y de Alceo; desde la burla aristofanesca, hasta la sombría visión sofocleana; desde la minucia concienzuda de Heródoto y de Tucídides, hasta la exuberancia de los filósofos [145].

De otra parte, Aspálata es importante porque a través de sus ojos la novela proyecta un Saulo excelso, inteligente y hermoso. Ella, inteligente y versada en las corrientes de la filosofía griega, perfila a Saulo desde la admiración y el enamoramiento:

Sabrás que he consagrado mi fantasía a los arcanos del sol, de la luna, de las frescas aguas, como aseguran que lo pedía Diógenes. Y créeme que, ni aquí ni en Atenas, miré nunca hombre alguno que pudiera ser como tú, por la esbeltez del cuerpo y por la nobleza del rostro, imagen viva de un dios. Por tus bucles y el dibujo de tus labios serías el dios de las vides [135].

He visto tu consagración al estudio, al ejercicio corporal, a los trabajos manuales. Conozco tus talentos precoces. Es como si quisieras convertirte en el ideal de la vieja Grecia. [...] Comprende que ansío ver en ti, no a uno de esos hombres divinizados por el capricho de sus contemporáneos, sino a una especie de divinidad humanizada que es el sueño ancestral de mi raza [136].

Como sombra de Saulo, además, Aspálata figura en la ficción como símbolo del elemento femenino que quizás contribuyó a la gesta de la creación del cristianismo. Mientras la tradición cristiana asigna a la mujer un papel pasivo en la configuración del credo —Jesús y los Apóstoles siempre están en primer plano—, Aspálata es un complemento de Saulo porque ella es su cómplice y comparte con él el destino final. A mi modo de ver, el afecto y la confianza que Aspálata deposita en Saulo se convierten en soporte para él y su empresa. La novela, que omite cualquier mención a María y María Magdalena, las dos figuras femeninas asociadas en la tradición cristiana con Jesús, parece suplir de algún

modo esas ausencias —quizás justificadas en el hecho de Jesús ser una invención de Saulo— con Aspálata. Si María y María Magdalena entregaron su amor a Jesús y lo acompañaron hasta la cruz, Aspálata también sigue a Saulo a la crucifixión, “¡Mi pequeño! ¡Mi niño!” [378], lo llama, y sin disminuir su amor en el circo romano se entrega con él a la decapitación. De esta manera, pienso, ESP sugiere que el papel de la mujer también fue significativo en la formación de esta religión. Aunque Aspálata nunca toma la palabra para predicar ni va de ciudad en ciudad fundando núcleos de la nueva secta, aunque no es cristiana, ella es quien —por amor— facilita parte del camino a Saulo y quien en algunos instantes precisos coopera para que él consiga los efectos persuasivos que busca.

El papel de Aspálata, entonces, se redondea en el desenlace de la historia. En una especie de reflejo invertido, mientras que en un movimiento ascendente el cristianismo se expande, la pasión de ella por Saulo se desvanece. O se transforma en otra clase de amor. A la distancia o durante los encuentros que sostienen, los dos recorren simultáneamente el trayecto trazado en la construcción de la iglesia cristiana. El sacrificio de Aspálata se consuma con su decisión final, cuando se arroja a la arena y reconoce la grandeza de Saulo. Así, creo, la novela honra el amor, presuntamente el sentimiento que inspira el cristianismo.

Por otro lado, alrededor de Saulo se mueven algunos personajes históricos. Sin embargo, a diferencia de Aspálata, estas figuras apenas intervienen en determinados episodios de la travesía del Apóstol y la ficción no profundiza en ellas. La actuación de estos personajes acentúa el carácter histórico de la novela, contribuye a su verosimilitud y permite la recreación de acontecimientos que se tienen por históricos. En algunos casos, además, la ficción introduce datos eruditos acerca de estas figuras. La presencia de Nerón, por ejemplo, se circunscribe al suceso que sirve de comienzo y de final. Con Nerón, ESP se ciñe a la versión histórica que dice que Saulo, entonces conocido como Pablo, murió por órdenes de ese emperador. Esteban, conocido en la historia del cristianismo como San Esteban, el primer mártir, también aparece en la novela. Su comparecencia en la ficción sigue el relato bíblico según el cual Esteban murió apedreado en

Jerusalén y Saulo fue testigo del acontecimiento<sup>240</sup>. Igualmente interviene Poncio Pilato, cuya actuación reproduce en lo esencial el suceso histórico por el cual se le recuerda: como procurador romano en Jerusalén, juzga al nazareno que los fariseos acusan de quebrantar la ley judaica. Asimismo aparecen en momentos precisos Bernabé y Marcos, quienes acompañaron a Saulo en algunos de sus viajes y con quienes éste rompió relaciones por diferencias de criterio. En la novela también se recrea la figura de Anneo Galión, pariente de Séneca. El trato que, según el relato bíblico, Saulo tuvo con Galión<sup>241</sup> en Corinto es utilizado en la ficción para poner en conocimiento del Apóstol el pensamiento de Séneca y dar lugar a un intercambio epistolar entre ambos. De manera similar, en el relato aparecen en varios momentos Priscila y Aquila, figuras históricas con las cuales Saulo tuvo contacto en Corinto y otros lugares.

---

<sup>240</sup> En *Hechos* 7, 54-60 se relata la muerte de Esteban: “Ellos, gritando a grandes voces, tapáronse los oídos y se arrojaron a una sobre él. Sacándole fuera de la ciudad, le apedreaban. Los testigos depositaron sus mantos a los pies de un joven llamado Saulo; y mientras le apedreaban, Esteban oraba, diciendo: Señor Jesús, recibe mi espíritu. [...] Y diciendo esto, se durmió. Saulo aprobaba su muerte”. Y así se narra en ESP: “Esteban trató de defenderse improvisando un alegato, en el cual memoró cómo Dios había protegido a Abraham y a Moisés en tierras paganas, antes de la circuncisión, de la Ley y del Templo. [...] Con ello tuvo el Sanedrín para inferir que, blafesmatoriamente, el muchacho se comparaba con esos santos patriarcas. Así, para realizar un escarmiento indeleble, se ordenó ilegalmente su ejecución, aprovechando la debilidad del sucesor de Poncio Pilato [...]. Salvajemente, luego de que le desnudaran en vecindades de la Puerta Dorada, el joven fue lapidado. Saulo, a cuyos pies cayeron sus vestimentas, deglutió con fuerza el bocado amargo” [37].

<sup>241</sup> En *Hechos* 18, 12-21 se narra el contacto entre Pablo y Galión: “Siendo Galión procónsul de Acaya, se levantaron a una los judíos contra Pablo y le condujeron contra el tribunal, diciendo: Este persuade a los hombres a dar culto a Dios de un modo contrario a la Ley. Disponíase Pablo a hablar, cuando Galión dijo a los judíos: Si se tratase de una injusticia o de algún grave crimen, ¡oh judíos!, razón sería que os escuchase, pero tratándose de cuestiones de doctrina, de nombres y de vuestra Ley, allá vosotros lo veáis; yo no quiero ser juez en tales cosas. Y los echó del tribunal. Entonces se echaron todos sobre Sóstenes, el jefe de la Sinagoga”. En ESP el episodio transcurre así: “Al cabo de un tiempo, y amparado en la total libertad de cultos que el Imperio apoyaba por conveniencia política, Paulo emergía como un genuino caudillo. Entonces la judería adoptó otra estrategia: lo acusó de sedición ante el procónsul. El arresto se produjo en la propia residencia de Ticio Justo, donde Paulo, en vista del veto impuesto en la sinagoga, predicaba. Dos legionarios imperiales le conminaron a comparecer inmediatamente ante el tribunal del procónsul Galión. Les acompañaba el iracundo Sóstenes, archisinagogo judío de Corinto. Nada deseoso de malquistarse con la autoridad romana, Paulo les siguió en silencio. Lucio Junio Anneo Galión, nacido Marco Anneo Novato, era oriundo de Córdoba, en la lejana Hispania, y había sido adoptado desde niño por una familia patricia. [...] El procónsul de Acaya escuchó con fastidio las estridentes acusaciones del archisinagogo. De pronto, se irguió en su asiento y ordenó: —Saquen de aquí a este charlatán” [84-85].

Por último, es importante resaltar la intervención de Juan, llamado El Bautista. A éste, tal cual lo cuentan los evangelios, ESP lo presenta como hijo de Zacarías e Isabel. Como se sabe, Juan reviste significación en la tradición cristiana porque desempeña la misión de anunciar la llegada del Mesías. En consecuencia, en ESP Juan prepara el camino para que Saulo interprete el papel de Jesús en Jerusalén. Igual que en el relato de los evangelios, Juan predica, bautiza y dice reconocer en un nazareno al Mesías del que hablan los profetas. Juan, entonces, se comporta como coadyuvante en la creación de la ficción de Jesús. Él concierta con Saulo la llegada del Mesías y adecua el ambiente para la aparición del personaje.

### **6.5. La mediación narrativa**

La narración de ESP la produce un narrador no implicado en la historia (extraheterodieético). Su voz se extiende desde el comienzo hasta el fin del relato: “En las calendas de agosto del año 817 de Roma o, lo que es igual, 109 del calendario juliano o, para mejor comprensión, 64 de *nuestro* calendario gregoriano, el César Nerón recibió un acta suscrita por el prefecto del pretorio romano, Sofonio Tigelino” [15, las cursivas son mías]; “Nerón concluyó la orden. La cabeza de Saulo rodó ante sus ojos con una avalancha de sangre” [384].

El narrador conoce la totalidad de los hechos, accede a la conciencia de los personajes y sobre todo desde las perspectivas de Saulo y Aspálata focaliza los acontecimientos. Por ejemplo, cuando ella recibe a Candace, quien con Alejandro el calderero delata a Saulo en Roma, o cuando Saulo conoce los experimentos científicos de los hipocráticos:

Aspálata experimentó un sobrecogimiento al recordar al tal Alejandro. Extraño fruto de la diáspora, hijo de judíos helenizados como su nombre lo atestiguaba, aquel individuo mediocre de estatura, escurridizo de ojos y de tez cuajada de gránulos le repugnaba por instinto y trataba de mantenerlo

todo lo lejos que fuese posible. No obstante, a Saulo la necesidad de su conversión, como la de su indeseable mujer, parecía obsederle. Ya nada tendría de raro (*ya que, claro, aquí teníamos a Candace*) que a la vuelta de unos segundos el mismísimo calderero pidiese a su turno permiso para entrar, con su eterna sonrisa, a ella a quien infundían un temor irracional las personas que siempre sonríen [26, las cursivas son mías].

Una gran angustia revolvió y quiso destrozarse el interior del tarsiota. Aquella exploración en el cuerpo del hombre, en el templo del alma, le resultaba inconcebiblemente sacrílega. ¡A qué extremo habían llegado los helenizados en su prurito de establecer esas leyes universales que, por su función dentro de un plan divino, poseían en su sentir carácter sagrado! Por otra parte, ¿podía él seguir creyendo, luego de su contacto con la analítica Grecia, que eran los dioses o los demonios (*o incluso seres humanos duchos en manipular las potencias malignas*) quienes provocaban la aparición y evolución progresiva de las enfermedades? [251, las cursivas son mías].

La focalización desde la conciencia de estos dos personajes añade además un sentido dialéctico a la representación del pasado. Como griega ilustrada, Aspálata refleja los hechos con una mirada racional y, dentro de lo que cabe usar el término, liberal. Saulo, en cambio, tiene la visión ortodoxa de la tradición farisaica. Esta focalización de los acontecimientos implica entonces una mirada dual.

En mi opinión, la cualidad más interesante del narrador en ESP tiene que ver con la distancia que adopta frente a determinados acontecimientos y con respecto a los textos bíblicos que son la base de la novela. He subrayado con cursiva algunas frases de las citas anteriores con el fin de resaltar ciertas marcas textuales que indican ese distanciamiento. Por ejemplo, en el incipit, cuando se refiere que los sucesos narrados transcurren en el año 64 de *nuestro* calendario gregoriano ello trasluce la distancia temporal que media entre la época a la cual pertenece el narrador —y con él el narratario— y el tiempo histórico en el cual se enmarca el contenido del relato, así como también —cuando se diferencian los calendarios— la relativización del periodo histórico en el cual se ubica la historia. Este detalle devela que el narrador emite su relato desde la contemporaneidad y siguiendo el patrón de medida occidental vigente del tiempo histórico —el concepto de calendario gregoriano es un anacronismo en el mundo de la ficción.

Este indicio de la época a la cual pertenece el narrador y, por lo tanto, de cuál puede ser su visión de la historia se confirma en el transcurso del texto. Efectivamente, algunos de sus comentarios y su uso de los adjetivos evidencian que su narración versa sobre algunos acontecimientos también conocidos por el lector —el lector modelo—, en relación con los cuales este narrador mantiene una visión divergente de la que domina en los textos de donde provienen los hechos. Este rasgo pone al lector sobre aviso de que se encuentra frente a un texto que adopta una posición singular con respecto a la historia.

Lo anterior es patente en los pasajes de la conversión de Saulo cuando va de camino a Damasco y en la recreación de algunos sucesos célebres de la llamada Pasión de Cristo:

La noche en que, a través de la Vía Maris, llegó a Damasco, se hizo conducir sin demora a casa del archisinagogo Judín, para que allí se operase la consiguiente palingenesia, como íntimamente la designaba. Comió con él, y a la hora de los frugales postres *le disparó una ficción que cuidadosamente había discurrido en los últimos meses [...]*.

—Sí, sí. Tenía contra ustedes —*fabuló* el tarsiota— un odio feral. Pero algo me ha acontecido venerable Judín, algo que a más de magullarme el cuerpo y de robarme pasajeramente la vista, me ha clarificado la razón. Soy otro ahora. El profeta sacrificado en Jerusalén se me ha aparecido para trocarme de perseguidor en prosélito [52, las cursivas son mías].

Por supuesto, vuelvo a anotar, este juego irónico del narrador requiere de la cooperación del lector. Como lo subrayaré cuando me detenga en el análisis de ESP como reescritura, es una condición necesaria que el lector conozca el contenido de los textos bíblicos para que la novela consiga su efecto retórico.

Igualmente, los textos de las citas localizados entre los paréntesis indican la intervención del narrador para agregar algo a la narración: el narrador abre un espacio, se distancia de los hechos y los comenta o califica:

La misión que él se había propuesto no era otra que la de judaizar el mundo, *y ésta no entrañaba precisamente mudanzas en Yahweh, sino mudanzas en la exégesis que de Yahweh se hacía*. Sus alcances (indudablemente políticos) no

parecían caber, sin embargo, en las estrechas mentes jerosolimitanas [50, las cursivas son mías].

—*Eloí, Eloí, lama azavtani?* —(Una versión posterior consentiría una mezcla de hebreo y arameo: *lama sabachtani?*) [378].

Otra cualidad relevante del narrador es que en gran parte del relato su voz adquiere tono expositivo y el texto se aproxima al ensayo. Cuando esto sucede, el narrador a veces interviene abiertamente para comentar algún hecho desde una perspectiva contemporánea:

El pérfido calderero lo había señalado [a Saulo] ante el pretorio como responsable del gran incendio, cuyo origen no podía haber sido otro que el irresponsable manejo de materias inflamables, en el cual parecían descollar las barriadas transtiberinas. (Él ignoraba, claro, que siglos después sus correligionarios habían de achacarle la culpa a nadie menos que a Nerón.) [34].

Siguiendo esta misma vía, en distintos pasajes el narrador utiliza un tono didáctico y el texto se transforma en una suerte de escrito divulgativo, en el que erudición histórica e ideas densas y complejas se resumen en exposiciones sintéticas:

Decía la leyenda, narrada por Ctesias y por Diodoro Sículo, que la deidad venerada en ese obscuro santuario había sido, en vida mortal, un poderoso aunque afeminado rey de Asiria, cuyos días no tuvieron sobre el mundo otra finalidad que el goce animal de los manjares, el vino y el amor. Derrotado por el medo Arbaces, su cobardía lo impulsó a suicidarse, pero, al igual que Grecia a sus héroes, la sodómica Tarso lo adoraba ahora como una divinidad olímpica [113].

Estaba, también, el problema del alma. A ésta, como buen discípulo de Platón, el hermeneuta [Filón] la nombraba *noús*. Hecha a imagen divina, la suponía inmortal y pensaba que constituía la personalidad del hombre, la sede de la vida intelectual, moral y mística. Pero aún creía en la necesidad de un intermediario entre la parte inferior somática (o puramente material) y el *noús*: postulaba la *psiqué*, punto de convergencia de las luchas entre el alma y el cuerpo [299].



En síntesis, aunque el narrador no forma parte de la historia su actitud permite colegir la posición del autor implícito: una visión crítica y distanciada de algunos relatos esenciales del cristianismo, manifiesta en los calificativos que el narrador utiliza, la perspectiva desde la cual enfoca algunos sucesos históricos y sus intervenciones (didácticas) para aclarar construcciones conceptuales.

Por otra parte, en el esquema de la comunicación literaria este narrador dirige su mensaje a un narratario también extradiegético, no identificado en el texto y asimilable a la contemporaneidad del narrador, como lo deja ver el “nuestro” del calendario gregoriano en el que se sitúa temporalmente la situación enunciativa.

#### **6.6. La urdimbre intertextual**

Según quedó dicho en el segundo capítulo, en las consideraciones previas al concepto de novela histórica, atendiendo una atinada apreciación de Bajtin se consignó que una de las principales cualidades de la novela es su capacidad para nutrirse de otros géneros y discursos. Igualmente, al tratar de poner en claro qué define a una novela como histórica, se concluyó que una de las características esenciales del subgénero es la incorporación en el discurso ficcional del discurso histórico. Pues bien, en mi concepto, ESP cumple con estos criterios de un modo muy particular, pues además de incorporar el discurso histórico de fuentes bíblicas como el libro de los *Hechos de los Apóstoles* y los evangelios, introduce discursos emanados de otras fuentes textuales. Por esto ESP constituye una urdimbre de textos y discursos religiosos, históricos y filosóficos.

En efecto, como en otras novelas de Espinosa, en ESP los diálogos y el narrador filtran contenidos provenientes de diversas fuentes. Muchos diálogos entre personajes y apreciaciones del narrador acerca de ideas filosóficas son, desde este punto de vista, citas, comentarios y paráfrasis de otros textos cuyos títulos no siempre se revelan. En algunos pasajes el narrador o los personajes

declaran que sus palabras se refieren a diálogos platónicos reconocidos como *Fedro* o *El banquete* y enseguida parafrasean o resumen un aparte del texto:

—Por boca de Aristófanes —iba diciendo [Aspálata]—, Platón expone en *El Banquete* la naturaleza penal de estas costumbres [sexuales]. En el comienzo, el hombre fue creado andrógino; constituía la divina fusión, en un único cuerpo, de un joven adónico y de una ninfa, capaces de amarse sin interrupción, en una especie de cópula ajena al tiempo y al espacio. Por el pecado fue partido en dos y, ahora, ambas mitades se persiguen desesperadamente y es justo que paguen en matrimonio o en dinero cualquier intento de saciar esa necesidad maldita [214].

En otros momentos, en cambio, es suficiente la mención de los nombres de Platón y Aristóteles y la referencia a algunas ideas de estos filósofos para que el lector más o menos informado deduzca que en la novela se han introducido nociones contenidas en la *República* del primero o en la *Física* u otras obras del segundo. Por ejemplo, el narrador recoge las palabras de Aspálata cuando ella discurre sobre Platón y expone a Saulo la dualidad ontológica del mundo en el pensamiento platónico:

Las cosas —explicó Aspálata, con una sonrisa precisamente divertida— son árboles, caballos, edificios, triángulos, porque según Platón participan de la *Idea* de árbol, de caballo, de edificio, de triángulo. De esta manera, son y no son. No son, porque no siempre fueron, ni serán siempre, ni son otra cosa que imitación, reflejo, sombra de la *Idea*. Ningún triángulo que podamos percibir en el mundo sensible es perfecto; no es verdaderamente un triángulo. Sólo copia, reflejo de la *Idea* de triángulo, de esa *Idea* que no se da en el tiempo, que es eterna, que es el verdadero triángulo y que sólo es evocada por nosotros en el mundo sensible [217].

En otras ocasiones el narrador introduce explicaciones históricas con una argumentación proveniente de los planteamientos de algún filósofo —entre otros, son citados Diógenes, Demócrito, Séneca, Anaximandro. Así sucede cuando Aspálata visita con Saulo el gimnasio de Akademos y allí no es bien recibida. Entonces el narrador recurre a Aristóteles para explicar el sentido de la situación

histórica y califica como erróneo el concepto aristotélico que define a la mujer como un ser inferior:

Saulo no dejó de advertir que la hetaira no era, como quien dice, bienvenida a plenitud en el palacete filosófico. La inferioridad de la mujer constituía, desde mucho antes de Aristóteles, dogma para las mentes helénicas. Los estudios que el profesor de Alejandro había realizado de las especies animales, erróneamente parecían haberle indicado que, en ellas, el macho aparecía siempre como el más fuerte de la pareja. Aplicaba esa ley al género humano sin en más leve pestañeo. Según él, las cosas —los reflejos platónicos— se dividían esencialmente en materia y forma. La materia era lo inferior, lo informe; la forma, aquello que, actuando sobre la materia, le imprimía utilidad y belleza. Y la forma, claro, era masculina; en tanto la materia se hundía oscuramente en esa deplorable índole femenina que la alejaba del calor, de la vida, de la energía. Las mujeres estaban hechas de fría materia. Por eso no se les permitía poseer bienes de fortuna ni participar en los asuntos públicos. Situación que, sin embargo, había sufrido ligeras modificaciones a partir de los sucesores de Alejandro [228].

Siguiendo estrategias como las señaladas, ESP se convierte entonces en una vasta reunión de citas, paráfrasis y comentarios de textos filosóficos y religiosos. Así lo demuestran la inclusión o la alusión a momentos del pensamiento clásico y la incorporación a la trama de contenidos provenientes de textos del Antiguo y del Nuevo Testamento —como el libro del profeta Daniel, cuya profecía de la llegada del Mesías interpreta Juan en la novela, y los materiales tomados de los *Hechos*, los evangelios y las epístolas paulinas.

En algunos pasajes la proliferación de referencias, explicaciones y disertaciones recarga la novela. No obstante, contra este reparo hay que señalar la pertinencia de las citas y en general de los textos evocados, pues ellos contribuyen a configurar el horizonte intelectual y cultural que la ficción quiere enseñar de la época. Además, su uso e interpretación constituyen parte esencial de la postura del autor implícito y de la intención general de la obra, de acuerdo con la cual el cristianismo es el fruto de una singular mixtura de conceptos filosóficos y religiosos.

## 6.7. ESP como reescritura

En la intertextualidad de ESP se destaca que la novela reescribe otros textos, que está construida con sus aportes estructurales. Recordemos entonces que, atendiendo los argumentos de McHale, Hutcheon y Wesseling, se observó que una de las cualidades definitorias de la novela histórica contemporánea es que ésta se propone como reescritura, como aportación de una versión alternativa de un relato histórico a partir de la resignificación del discurso canónico. Así mismo, con Seymour Menton se apreció que también son rasgos comunes de la novela histórica contemporánea la tendencia a representar ideas filosóficas y la deformación de la historia. A la luz de tales planteamientos, considero que es posible encuadrar ESP en la categoría de novela histórica posmoderna. En mi concepto, esta novela tiene sus mayores méritos en su juego intertextual como reescritura y allí encuentro argumentos para situarla en la línea del posmodernismo literario.

En mi opinión, ESP propone tanto una lectura del modo en que se conformó el cristianismo primitivo como una visión particular del papel histórico de Saulo de Tarso en la configuración de ese credo religioso. Para mostrar esta lectura de la historia de la religión cristiana la novela vuelve a escribir algunos episodios fijados en los *Hechos de los Apóstoles* y en los evangelios. Del libro de los *Hechos* ESP utiliza todos los actos atribuidos a Saulo (Pablo), y entre estos hechos resignifica ostensiblemente algunos. Y de los evangelios la novela de Espinosa reescribe el conjunto de sucesos cobijados bajo el nombre de la Pasión de Jesús, así como también otros hechos atribuidos a la vida pública de esta figura. Además, ya que ESP funde en un solo personaje a Saulo de Tarso y a Jesús, la novela deviene también reescritura de la biografía del santo y, a la vez, polemización de la existencia histórica de Jesús. Veamos cómo y por qué.

Para empezar, aprecio la cualidad de ESP como reescritura a partir de algunos razonamientos que Genette [1982] y Hutcheon [1985] exponen sobre la

transformación o transcontextualización<sup>242</sup> de textos. Desde una perspectiva textual —o de cómo se da la “transtextualidad”, las relaciones entre varios textos—, Genette localiza la reescritura en el ámbito de la hipertextualidad, esto es, de la relación de derivación que existe entre un texto previo —hipotexto— y otro posterior —hipertexto—. Sin descender al grado de detalle con que Genette desarrolla su teoría, en términos generales el hipertexto es una *transformación* del hipotexto<sup>243</sup>.

Por su parte, Hutcheon hace énfasis en que como transformación el texto nuevo toma distancia del texto previo y en el espacio que abre ese distanciamiento se despliega la mirada crítica. Asimismo, superando la perspectiva textualista de Genette —lo que reviste gran importancia para lograr el efecto de resignificación durante la lectura—, Hutcheon subraya el aspecto pragmático de la transcontextualización. En su opinión —en lo que le asiste razón—, el conocimiento por parte del lector del texto previo es condición necesaria para la efectividad comunicativa del nuevo texto.

De acuerdo con estos conceptos, los *Hechos* y los evangelios son los textos previos en relación con los cuales ESP constituye una transformación. Entiendo, pues, reescritura como un proceso de resignificación al trasladar unos contenidos estructurales a otro contexto, a un nuevo sistema semiótico<sup>244</sup>. Del libro de los *Hechos* la novela toma los viajes de Pablo y cuando es trasladado a una prisión de

---

<sup>242</sup> Aunque Genette y Hutcheon encuadran la parodia dentro de la categoría de los textos que transforman otro u otros y despojan el término del carácter burlesco que generalmente se le asigna —precisión ya consignada al teorizar en el capítulo correspondiente a la novela histórica contemporánea—, yo opto por utilizar las nociones de reescritura y transformación ya que, considero, en el uso corriente la parodia sigue siendo asociada a la imitación burlesca.

<sup>243</sup> Genette define así la hipertextualidad: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es el comentario. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro preexistente”. Y luego precisa: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” [1982: 14 y 17].

<sup>244</sup> Acojo también la definición que Calinescu propone del concepto de «reescritura»: “Rewriting would involve a reference of some structural significance (as opposed to a mere mention or passing allusion) to one or more texts or, if we want to underline the connection, *intertexts*” [1997: 245].

Roma y luego liberado (véase el apéndice 3.3). Como lo comentan algunos especialistas, el texto bíblico se interrumpe abruptamente en ese punto y no presenta el desenlace del juicio en la capital imperial<sup>245</sup>. En los *Hechos* simplemente se continúa diciendo que, cuando estuvo a salvo, Pablo y sus acompañantes se fueron a Malta, donde continuaron su prédica. Por su parte, ESP también incluye una amplia elipsis entre los dos encarcelamientos de Saulo en Roma. La novela cuenta que Saulo queda libre de su primera prisión en la capital del Imperio y tras años de viajes es detenido de nuevo cuando está en Roma y es acusado por liderar el incendio de la ciudad. En este punto, pues, para completar la vida de Saulo la ficción bebe de otras fuentes documentales distintas al texto bíblico<sup>246</sup>. Y de los evangelios la novela incorpora el relato de la Pasión de Jesús (véase el apéndice 3.4).

---

<sup>245</sup> Así lo dicen Simon y Benoit: “Dos años más tarde, el nuevo gobernador, Festo, llevó el caso ante el tribunal del emperador, a petición del propio Pablo; un viaje muy azaroso lo llevó por Sidón, Creta, Malta, hasta Pozzuoli. En Roma fue acogido por los cristianos, y pasó dos años en libertad vigilada. La narración de los *Hechos* se detiene bruscamente sin hablar para nada de su fin; sabemos que murió mártir en Roma (¿bajo qué persecución?) hacia los años 62-64, tal vez ante la persecución de Nerón” [1972: 46].

<sup>246</sup> En su biografía de San Pablo, Josef Holzner sostiene —no sin mencionar la falta de certeza— que el apóstol murió en Roma durante una segunda prisión, cuando fue relacionado con los incendios de la ciudad durante el imperio de Nerón. La novela de Espinosa coincide con esta biografía al precisar que Pablo estuvo preso en la cárcel Mamertina. Así dice el texto de Holzner: “Era el barrio de los traficantes al por menor, barqueros, curtidores, alfareros y hortelanos. [...] Allí pudo haber sido donde Pablo fue preso un día por la policía romana como sospechoso cabeza de secta. Allí donde junto al Foro Romano estaba el miliario de oro, al cual conducían todas las carreteras del Imperio, estaba situada también, cerca del pie del Capitolino, la cárcel Mamertina o el «Tulianum», hoy cubierto de tierra en su mayor parte. Aquí, según una tradición ciertamente insegura, debe de haber desembocado también el camino de Pablo. La segunda prisión muestra una situación mucho más desventajosa que la primera. Pablo ha de llevar cadenas «como un delincuente». La antigüedad clásica y aún más la cristiana está llena de reproches contra los malos tratos y amontonamientos de esclavos, contra el espantoso estado de las cárceles romanas [...]. Al anciano y cansado varón le falta todo. Se queja del aislamiento. Sus amigos romanos con dificultad logran visitarle. Eubulo, Pudente, Lino y Claudio le saludan tomando precauciones. [...] La vista del proceso de Pablo había de celebrarse ante el tribunal del emperador. [...] Pablo probablemente había sido acusado de ser cómplice o encubridor en el «crimen de los cristianos romanos», el incendio de Roma” [Holzner, 1959: 493-494]. Y así se narra en ESP: “Lo encerraron en la Cárcel Mamertina, un vasto y siniestro presidio cavado en roca viva, al pie del Capitolio. No era la primera vez que, en aquel mismo lugar, le echaban cadenas, grilletes, pernos, mas estaba cierto de que sería la última. En las fétidas cuevas, apenas medio alumbradas por el parpadeo fantasmal de teas sujetas de trecho en trecho en aros herrumbrosos, se hacinaba toda laya de malhechores” [32]. Ahora bien, pese a la evidente cercanía entre el relato de la novela y el de la biografía de Holzner —verificable no sólo en este pasaje—, mi postura de que ESP resignifica

A partir de esos textos —hipotextos, en la jerga de Genette—, la novela construye un nuevo texto —hipertexto— cuyo sentido propone una lectura distante de la visión canonizada sobre los textos preexistentes. Ahora bien, ¿cómo se registra la transformación?, ¿qué tratamiento reciben en la novela los textos preexistentes?, ¿en qué consiste la nueva lectura?

En primer lugar, es preciso destacar que ESP incorpora sin mayores variaciones externas los textos bíblicos. Esto es, en la novela Saulo protagoniza los actos que los *Hechos* atribuyen a Pablo y cuando representa el papel del Mesías el Saulo impostor ejecuta los actos que los evangelios asignan a Jesús. Es decir, el Saulo de la ficción, ya sea encarnando al Saulo histórico o representando al personaje de su invención llamado Jesús, realiza las acciones básicas del Saulo y del Jesús bíblicos. Sin embargo, en cuanto totalidad la novela de Espinosa trasciende la mera imitación y alcanza a transformar los hipotextos en virtud de la perspectiva que adopta cuando vuelve a narrar esos hechos dentro del nuevo contexto creado por la ficción.

En efecto, como subraya Hutcheon, “trans-contextualization and inversion, is repetition with difference” [1985: 32]. Y la diferencia introducida por ESP radica en su punto de vista: una mirada lógica, racional, desde la cual se leen y reescriben los textos bíblicos. Es ahí, en ese intento de producir un discurso que formule una interpretación de los textos bíblicos, donde opera la transtextualidad de la novela de Espinosa: la reescritura de los relatos de la vida de Saulo de Tarso y de la Pasión de Jesús produce un texto nuevo que plantea una versión alternativa de la historia del cristianismo.

Como he dicho, en mi opinión en ESP rige sustancialmente una perspectiva racional. Con esta lógica, el relato ficcional elabora una explicación de varios sucesos que en los hipotextos carecen de una justificación distinta de la fe y, en consecuencia, en su versión «original» o «canónica» aparecen revestidos de un

---

fundamentalmente textos bíblicos se basa, según lo expuse más atrás, en que en cuanto a estos textos se les puede reconocer un cierto valor histórico ellos se constituyen en los referentes de primera mano para acercarse a los acontecimientos fundacionales del cristianismo.

aura de misterio asociada a lo milagroso, la cual está sancionada por la dogmática católica. Igualmente —y esta orientación revela la visión contemporánea de la novela—, considero que en gran medida ESP plantea la constitución del cristianismo, su difusión y su aceptación masiva en términos de estrategias de persuasión y de generación de impacto colectivo. Sin desconocer su motivación trascendente, la empresa de Saulo se describe en la novela como la ejecución de un proceso cuyo líder se vale de los más diversos medios para alcanzar sus fines. Entre esos medios, y siguiendo la lógica que en la ficción desvirtúa el carácter sobrenatural que la tradición cristiana ha asignado a algunos acontecimientos, ESP subraya la explotación de la credulidad del pueblo en las profecías y la utilización de la representación teatral, es decir de la ficción, como recurso persuasivo.

Cuando la novela somete a una reescritura guiada por la razón ciertos sucesos expuestos en los textos bíblicos como hechos sobrenaturales, el resultado es que los sucesos tomados del orden extraliterario son configurados —en el sentido que le da Ricoeur a la expresión— en un universo donde lo posible se condiciona por su probabilidad. En otras palabras, ESP no niega que esos hechos hayan podido suceder. Lo que propone, en cambio, es que sucedieron de un modo distinto de como se cuentan en la tradición y de como los defiende el dogma. ESP, entonces, construye una visión distinta de esos hechos, ofrece una alternativa sobre cómo se los podría explicar, sobre cómo y por qué pudieron acontecer. Así, aunque en principio el *qué* del hecho reescrito se mantiene, cuando el texto novelesco postula un contexto y un *cómo* diferentes el hecho adquiere un nuevo sentido y surge como otro. Un ejemplo de este proceder de la novela se aprecia en el caso ya citado de la conversión de Saulo de camino a Damasco: en ESP la visión que ciega a Saulo sigue existiendo, pero un suceso que en los *Hechos* sólo se comprende como milagro en la novela se esclarece como una ficción que el personaje había “cuidadosamente discurrido en los últimos meses” [52]. Todo ese relato, pues, se explica como una invención del propio Saulo.



De este proceder de la novela hay suficientes ejemplos. En ESP las curaciones milagrosas, que sirven a Saulo para persuadir a los gentiles sobre la bondad de su Dios y el poder que le ha sido conferido, son presentadas como probables por la aplicación de los conocimientos y las artes que el personaje adquirió en sus múltiples viajes. Saulo puede curar algunos trastornos, otra cosa es que oculte el verdadero origen de sus facultades curativas y las utilice para “sus fines proselitistas”. Este planteamiento, por supuesto, es coherente con la lógica interna de la novela. En el contexto creado por la narración, la explicación quiere ser verosímil porque el recorrido de Saulo es también un viaje de aprendizaje y de descubrimiento de las posibilidades de la ciencia. Así, los sucesos relatados originalmente en los evangelios como milagros son interpretados en ESP — *deconstruidos*, para usar un término hoy frecuente— como operaciones realizadas gracias a un saber, aunque la mentalidad fantasiosa y crédula de los beneficiarios de las curas y los espectadores de la época histórica reciben esas operaciones como manifestaciones divinas. En forma similar, aludiendo a un probable desarrollo o a un desenlace no contado en los relatos bíblicos acerca de ciertos milagros, la novela juega con la posibilidad de que se tratase simplemente de alivios temporales logrados mediante la sugestión de los enfermos:

En medio de sus oyentes Alejandrinos, columbró a un tullido. En su antigua estancia en Mareotis, con la secta de los terapeutas, había aprendido que algunos males —en esencia aquellos que motivan estigmas corporales y los que inducen la parálisis de los miembros inferiores— tenían raíz en el alma y eran, como quien dice, producto de una autosugestión del enfermo. Diofanto, el inolvidable Diofanto de Pérgamo con quien él, al principio, se había comportado tan injustamente, hubiera podido respaldar ese parecer, ya que sus premisas hipocráticas contemplaban la *vis medicatrix naturae*, fuerza del organismo capaz de gestar defensas contra la enfermedad. Las ingénitas facultades hipnóticas y telérgicas de Saulo [...] eran suficientes para liberar esa fuerza, si es que en verdad no se trataba de un tullido por accidente o por traumatismos musculares u óseos. Observó con minucia al hombre, que parecía cautivo de su prédica, y finalmente se supo seguro del origen de sus impedimentos. Así que se aproximó a él y, derramando sobre su mente el flujo de sus ojos, le ordenó levantarse y andar. Estremeciéndose, el tullido obedeció. La curación, reputada como milagrosa, se le antojó superior a las obradas en Magdala y Cafarnaúm, porque allá los enfermos reincidieron a la

larga en su impedimento, lo cual Jesús —con razón— achacó a su falta de fe. El tullido de Alejandría, en cambio, quedó sano de por vida. [...] De allí que Jesús se tomase el cuidado de insistir en que sus curaciones no eran resultado de poderes personales suyos, sino de la propia fe del enfermo (con lo cual, en últimas, se limitaba a significar la autosugestión). Ahora Saulo, entre gentes crecidas a la luz de la cultura helénica, no esclavizadas por la letra de la ley, podía realizar con desenfado este género de tratamientos, sin tener que decir que eran obra de la fe, sino consecuencia del amor del Padre y de su Hijo único por los hombres. A la postre, a sus fines proselitistas no se oponía el que fuesen tomados por milagros [58-60].

Pero ese nuevo reino resultaba demasiado vago, mientras no se le reconociera como Mesías. Lo sabía y, por ello, multiplicó en Jerusalén las curaciones que le eran expeditas. En un mismo día, alzó de su postración a un parálítico y a un pretense endemoniado, esto era, un epiléptico. En vista de ello, un anciano se le acercó para indagar si le sería hacedero curar una lepra. Se trataba, claro, de un mal demasiado real y profundo para emplear en él los métodos aprendidos en Mareotis y en Qumrán. Consciente del desprestigio en que ahora caería a pesar de las terapéuticas inmediatas, le replicó que, como rabí, debía atenerse al rigor de la Ley, que prohibía todo acercamiento a un leproso. (Pero lo mismo había tenido que decir en Gadara a un enfermo de pelagra.) [340].

De esta manera, creo, como dice Linda Hutcheon, la novela de Espinosa se plantea como *roman à hypothèse* [1988: 180]. Esto es, ESP plantea una hipótesis sobre cómo se desarrolló el proceso de configuración del cristianismo primitivo. La novela es una hipótesis, también, en cuanto su trama pone en evidencia que los hechos consagrados por la tradición cristiana pueden ser leídos de un modo alternativo al canónico y en cuanto afirma que el proceso histórico de extensión del cristianismo en la antigüedad se logró merced a una calculada estrategia de persuasión. Esta postura hipotética se propone a expensas de la, en mi concepto, insoslayable artificiosidad que por momentos acusa ESP: un Saulo poseedor de facultades “ingénitas” apenas creíbles e instruido por terapeutas y gnósticos que transfigura las curas milagrosas de los relatos bíblicos en simples asuntos clínicos interpretados fanáticamente por el pueblo, un juego de doble identidad creado mediante un retorcimiento de la trama y la resolución de la muerte y la resurrección de Saulo/Jesús con una insólita catalepsia autoinducida.

Sin duda, el punto más álgido de ESP como reescritura es su interpretación de Jesús, pues en el nivel ontológico del mundo ficcional este personaje se define como un ser inventado. En efecto, en el universo diegético de ESP Jesús no existe como entidad autónoma. La figura de Jesús —y aquí, opino, se localiza la mayor transgresión de la obra— es fruto de la imaginación de Saulo. En la novela Jesús carece de autenticidad pues él no es más que una impostura de Saulo. Como se expuso más atrás, en ESP Jesús es un personaje que el Apóstol, concertado con Juan, crea e interpreta. Jesús es introducido como un recurso pensado por Saulo y Juan para ajustar los textos proféticos de la tradición mosaica a los propósitos religiosos que los dos líderes comparten e intentan difundir. En otras palabras, Saulo da vida a Jesús para que personifique el Mesías anunciado por Daniel y esperado por los judíos. Para Saulo y Juan, y en general en la novela, Jesús es la materialización del eslabón necesario que hace posible la unión entre la base judaica del credo y la nueva interpretación de las escrituras y de Yahweh. Dicho de otra forma: en ESP Jesús es un personaje creado a partir del mundo de la escritura; Jesús es concebido e interpretado en función de persuadir a una comunidad creyente de que con él se da cumplimiento a lo que estaba escrito.

Pero, a mi modo de ver, en la ficción Jesús tiene origen en el lenguaje no sólo en ese sentido. Como dice el evangelio de Juan, Jesús deriva del *Logos*. En la novela Jesús también posee este origen en tanto que la posibilidad de concebir intelectualmente su existencia se afina en la interpretación que, a través de Saulo, la ficción propone de unos conceptos aristotélicos y platónicos, esto es, del lenguaje en su pura expresión conceptual:

Entre las condiciones que Aristóteles imponía al primer motor inmóvil se hallaba la asexualidad. Dios carecía de sexo y, por tanto, el sexo era una imperfección. No obstante, del ejercicio de esa imperfección procedíamos no sólo los hombres comunes y corrientes, sino asimismo los profetas. No, en cambio (y de regreso en las especulaciones del talentoso Filón), el *Logos*, a quien él entrevía como un ángel y, a la vez, como un hijo del Dios último, mas no nacido en virtud del ayuntamiento carnal ni por ninguna otra manipulación de la materia, sino a la manera de un reflejo platónico, de un trasunto, de una imagen de la caverna. Un ángel así brotado podría bajar al

suelo de los hombres, con apariencia de hombre, atravesando invisible y seguro los cielos innombrables, posándose aquí como un profeta más, pero conservando su índole de simulacro divino, tal como se predicaba de Helena de Troya en el *Fedro* de Platón.

Se vistió a prisa y buscó a Juan. Necesitaba transmitirle aquella inspiración, aquella nueva concepción del nabí que ambos, desesperadamente, perseguían no en el mundo real, sino en sus mentes, predestinadas a causarlo de algún modo secreto. Al menos, ese Mesías comenzaba a ser explicable en algunos de sus atributos. Juan, sentado en una roca, apoyándose en un cayado, sopesó la idea sesudamente. Comenzó por recordar la evolución experimentada, entre la masa popular de Judea, por la esperanza mesiánica, fundada en la promesa hecha por Yahweh al rey David [...].

En el libro de Daniel, que deseaba fundar y justificar la esperanza en el Mesías, se hablaba de un Hijo del Hombre, que vendría entre las nubes del cielo; y le sería dado señorío, gloria y reino [...]. Así, pues, el Mesías era concebido ahora como un hombre, celeste y milagroso, a quien Dios había creado y guardado en el Cielo para proyectarlo sobre el mundo, llegada la hora [306, 307-308].

Discutieron entonces, con amplitud, todo lo referente a la promesa mesiánica. El maestro [José de Arimatea] estimaba necesaria, de inmediato, la presencia del Gran Mesías entre el pueblo de Israel, para que unificase doctrinas y acometiese la judaización del mundo gentílico. Aquél era el momento; y Saulo poseía las dotes recomendables y también los conocimientos [332].

En el mundo de la novela Jesús sólo existe como individuo para quienes desconocen que realmente él es Saulo fingiendo ser un nazareno. La reescritura del bautizo de Jesús en el Jordán propone el episodio como representación teatral. Sin incurrir en la caricatura, con el tono serio que caracteriza al narrador, este pasaje del evangelio se presenta para el lector, a mi modo de ver, con cierta gracia: lo que sabemos por la tradición lo vemos convertido en la novela en pura tramoya urdida por los personajes, en un montaje planeado y representado por Saulo y Juan. Ellos, en realidad, en esos momentos son actores que escenifican un libreto y encarnan a los personajes Jesús y Juan El Bautista.

En este episodio, como en otros de la Pasión, la novela saca el máximo de provecho del juego de complicidad que propone a sus receptores. De cierto modo, la estrategia de la teatralización introduce en ESP otro nivel narrativo. En este nivel desaparece la distinción ontológica que discierne la ficcionalidad de Jesús y, en consecuencia, la figura del Mesías no es diferenciada del actor que le da vida.

Sin embargo, en estos pasajes el punto de vista de Aspálata es el mismo del receptor: ella, como el lector, sabe que Saulo no es Jesús, que este Jesús es un personaje inventado y representado por Saulo, que Saulo es un impostor:

Por el sendero, bordeado de cactus, que bajaba hasta el río, un hombre como aureolado de pureza, vestido con una simple túnica, descendía manso e imponente. En gesto espontáneo, la multitud le abría paso. Bajo el amplio sol de la mañana, la aparición tenía algo de milagrosa, de balsámica, de purificadora. [...] Juan hizo entonces más incisiva su prédica: pidió a sus oyentes hacer penitencia, modificar de raíz sus costumbres (raza de víboras, llegó a llamarles), prepararse para esquivar la ira divina. Aspálata sintió heridos sus ojos, no sabía si por el sol o por la blancura de la túnica del recién llegado. A su alrededor oyó comentarios: un nazareno afirmaba que se trataba de Jesús, el carpintero, a quien inesperadamente había oído predicar, con estilo fácil, parabólico, en la sinagoga de Nazaret; alguien más, venido del valle de Esdrelón, dijo que poseía poderes taumátúrgicos, que curaba a los enfermos.

El hombre llegó hasta Juan, que acababa de interrumpir su discurso, y le pidió que le administrase las aguas del bautismo penitencial. El esenio le miró con ojos pasmados, en tanto la muchedumbre, evidentemente impresionada, abría un vasto paréntesis de silencio.

—Yo tendría que ser bautizado por ti —alegó Juan de pronto—. ¿Y tú vienes a mí?

El recién llegado respondió:

—Hazlo ahora, porque así conviene que cumplamos toda justicia.

Y entró en las aguas del río. Y al afluirlo, Juan musitó:

—Tú eres el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo.

La concurrencia parecía en éxtasis. A Aspálata la mortificó por instantes la sensación de estar escuchando un libreto dramático. [...] Sí, eso le recordaba... Aquel diestro montaje de Esquilo, poco antes de que resonara el trueno horrisono, de que las rocas saltaran en pedazos... No entendía lo que pasaba. La gente decía que aquel hombre a quien bautizaban, y a quien el esenio saluda como al Mesías anunciado, era Jesús, el carpintero. Pero era Saulo: Saulo de Tarso [323-325].

La teatralización también está presente en la reescritura de otros episodios de la Pasión. Como se dijo más atrás, ESP propone que el reconocimiento y la aceptación del cristianismo entre los gentiles se lograron mediante la aplicación de estrategias de persuasión. En la ficción, las curaciones y las actuaciones públicas de Jesús son, en realidad, recursos de su proselitismo:

Determinó peregrinar otra vez a Jerusalén, foco del poder, único foro con luz consagratoria. Lo haría por la fiesta de la Pascua. En su primer viaje había ido solo; ahora deseaba hacerlo en compañía del cortejo de los apóstoles, aleccionados debidamente para que se hicieran lenguas de prodigios y milagrerías [342].

En ESP la actividad de Saulo y de su personaje Jesús son medios de propaganda utilizados conscientemente por el Apóstol y sus colaboradores. En ese punto la novela explota su juego sobre la identidad de las dos figuras: Jesús es una especie de alter ego en el que se desdobra Saulo para conseguir sus fines. Llegado el momento, de igual manera que Juan, también Aspálata se convierte en parte de la tramoya dirigida por Saulo:

Antes de entrar en Jerusalén, se detuvieron en Betania. Un hombre llamado Simón, que había oído de los prodigios, solicitaba al rabí el honor de agasajarlo en su propia residencia. [...] platicaban cuando hizo irrupción en la sala una mujer, que se apresuró hacia el rabí. Inclinandose, dijo:

—Permíteme, Jesús, que te haga esta ofrenda.

Vertió sobre sus cabellos pomos de fragancias y sobre sus pies un dulce ungüento. Al secarlos, los besó ardiente y minuciosamente. El rabí, estupefacto, indagó:

—Mujer, ¿cómo has podido hacer cosa semejante? Lo que has derrochado en mi persona debió utilizarse en servir a los pobres.

—Mi acto —le replicó Aspálata— tiene un significado preciso, que es el de expresar, ahora que los israelitas convergen en Jerusalén, que tú eres, por lo que tu corazón y tu mente atesoran, el más virtuoso, el más sabio, el mejor.

Y salió. A Saulo le bullía la risa en el pecho, pero se limitó a comentar:

—Aquí se han trocado los papeles, porque en vez de besar esa mujer mis pies, debí ser yo quien besara sus sandalias [343-344].

La expansión del cristianismo, pues, se lee en ESP como un proceso de agitación y de comunicación de masas. En la novela Saulo aprovecha cada ocasión para persuadir a los judíos y a los gentiles. En este orden de ideas, en ESP también se puede leer la tesis de que el encadenamiento de algunos hechos no previstos contribuyó a dar forma al mito cristiano. Al hilo del desarrollo de la trama, se plantea que el azar puso su parte en la mistificación de la figura de Jesús, ya que la ficción reescribe unos sucesos del momento histórico con los cuales, se sugiere, Jesús/Saulo no contaba y a la postre son de gran utilidad para

su representación del Mesías. La teatralización protagonizada por Saulo, que no es vista como tal por creyentes y no creyentes en el Mesías, tiene consecuencias imprevistas. Por conveniencia para sus fines, Saulo persiste en encarnar su papel de Jesús mientras empiezan a encadenarse una serie de hechos desde su estadía en Jerusalén cuando él coincide allí con la proximidad de la Pascua. A Saulo, actuando como Jesús, le describen ese escenario como una oportunidad irrepetible para conseguir el objetivo de difundir su doctrina:

Aquel anfitrión pródigo [Simón] (deseoso de ser recibido en la nueva fe, a despecho de su origen fariseo) trató de hacerles ver, en su mansión fresca y ahondada por un rumor de surtidores, cómo la celebración de la Pascua podía aprovecharse para diseminar en Jerusalén la buena nueva. Durante la fiesta era inmensa la aglomeración de peregrinos que, exaltados por el acontecimiento, celebraban a los diversos predicadores y prestaban no sólo cortesías, sino entusiasmas oídos a sus palabras [343].

Los sucesos que se encadenan son la detención, el juicio, la muerte y la resurrección de Jesús. En la reescritura de esta secuencia concurren casualidad y teatralidad. Al tenor del relato novelesco, me parece que se muestra como casual que en el momento en que Jesús está en Jerusalén el clima para la Pascua es de los más agitados debido a la tensión política con el Imperio romano: “Para las gentes de la dispersión, la promesa mesiánica era indisoluble de aquel estado de cosas. Creían inminente el advenimiento del Hijo de David, porque su espada debía avergonzar al invasor y restaurar el pretérito” [348]. Desde este punto de vista, la contingencia histórica facilita el calado del mensaje cristiano entre algunos judíos de la diáspora que por la Pascua confluyen en Jerusalén: “Lo que la prédica, las curas maravillosas no lograron, lo había logrado el chismorreo, el vaivén de los runrunes esparcidos desde Betania y en las puertas de la ciudad” [349].

De allí, de la coyuntura, derivó la detención y la condena con las consecuencias que tuvieron para que el personaje Jesús se convirtiera en mito. Saulo “había decidido arriesgarlo todo al espíritu de esta Pascua, más allá de la cual todo entusiasmo por el arribo del Mesías quedaría sofocado bajo la rutina,

atenuado por los afanes de todos los días. [...] La Pascua ofrecía una oportunidad sin par y no aprovecharla habría, sin duda, significado la ruina perdurable de sus proyectos” [355].

Con el modo en que esta secuencia de acontecimientos se desarrolla en el relato, las causas sagradas del mito esencial del cristianismo —basado en la revelación divina, en la llegada del Mesías, en su sacrificio y su resurrección— se diluyen en una reescritura determinada por la razón. ESP ofrece una versión de esos hechos con la que transforma su sentido: según la novela, Jesús y su historia son un montaje necesario, el relato canónico sobre esta figura es una ficción. Las mismas cosas las mira la novela de otra manera. Así, a diferencia de la narración de los evangelios, donde Jesús no se propone huir de Jerusalén, en la versión de ESP Jesús/Saulo, al tanto de la traición de Judas, se retira a las afueras y con su gente espera que aclare el día para abandonar la ciudad, intención que finalmente frustra la guardia romana. Asimismo, la cena —la “Última cena”— transcurre con rapidez y en la mesa simplemente hay unas viandas despojadas del valor simbólico que les atribuyen los evangelios:

A la hora prescrita, sirvieron también ajos y hierbas amargas; frente al Maestro, junto con el vino que él rehusó beber, había un plato de salsa oscura.

Durante la cena, les comunicó sus temores de que Judas Iscariote anduviese en comercios con Caifás o con el Sanedrín. [...] No bien comieron (y lo hicieron aprisa), se encaminaron hacia la ciudad baja [...] Llegaron a la frescura del olivar donde ahora, bajo los racimos de estrellas que parecían evaporarse en el abismo de la noche, se creían a seguro de las acechanzas sanedritas y aun de la improbable intervención de la guardia romana. El retorno a Galilea no era posible en la oscuridad, pero lo emprenderían tan pronto esas estrellas terminaran de diluirse en la claridad del alba [359].

Durante su actuación como Jesús, Saulo es detenido y condenado a muerte por el cargo de promover una conspiración contra Roma. Seguro de que su vida acabará, Saulo se resigna: “tampoco podía rendirse a este imprevisto. Si deseaba ser fiel a su vida, tendría que arrostrar las consecuencias y hacer de ella, como



alguna vez lo comprendió en sus días de su pubertad, una ofrenda, una libación” [373].

Sigue entonces la reescritura de la crucifixión. En ese pasaje, como una especie de *deus ex machina*, Aspálata le lleva a la cruz —donde es importante notar que Saulo está colgado, no clavado— un mensaje de José de Arimatea, quien manda a su antiguo pupilo aplicar una técnica de neutralización de los signos vitales que él le había enseñado. Saulo, pues, pronuncia algunas de las famosas palabras de Jesús en la cruz e ingresa en estado cataléptico. Lo demás será esperar a que lo descuelguen y Arimatea recogerá su cuerpo. Así, la resurrección también deviene puro montaje, leyenda. Desde la literatura, la reescritura somete a una revisión crítica la versión canónica del evangelio: Saulo es el héroe del cristianismo y Jesús es una ficción. Sin embargo, en mi opinión, desconcierta la forma tan complicada como se construye esta versión de la historia y se resignifica el relato que da origen al mito:

Trató entonces, a pesar de una alevosa lanzada en el costado, de mantenerse en una posición invariable, según las instrucciones de José de Arimatea, a quien —lo sabía— como miembro del Sanedrín la guarnición romana no habría de negar la entrega de su cuerpo esa misma noche. Lentamente concentró en sí, en su hondo ser, las fuerzas de la imaginación. Con plena seguridad en lo que hacía, indujo poco a poco, como años después en Listra, la autohipnosis. Sobrevendría la catalepsia profunda, el estado de *jinas*, el trance perfecto. Los latidos de su corazón se harían imperceptibles; su cuerpo, rígido como el de Lázaro en la tumba.

Aún alcanzó a murmurar:

—En tus manos encomiendo mi alma.

(Mientras esa otra palingenesia demoraba, se entiende.) [378]

## 6.8. Una novela total

Recordemos, tal como se expuso a propósito de LTC, que por novela intelectual o de ideas se ha entendido aquella que responde a un deseo cognoscitivo y convierte en su materia conceptos de la filosofía y las ciencias. ESP cumple también con

esta condición. Ello se verifica en varios rasgos, todos unidos alrededor de la figura de Saulo.

Ya señalé que en ESP el viaje y la aventura estructuran un recorrido intelectual. Dije entonces que el periplo de Saulo es igualmente una travesía de formación cultural y filosófica. Este rasgo de ESP se aprecia en su interés por presentar un panorama de las ideas religiosas, filosóficas y científicas de la época histórica. Esto se cumple cuando en sus viajes Saulo se acerca a los focos de pensamiento. En la Estoa, Saulo se aproxima a los estoicos; en Atenas se entiende primero con seguidores de Platón y años después con seguidores de Epicuro; en Corinto conoce el estoicismo de Séneca; en Jerusalén se subrayan las diferencias de los seduceos y los fariseos en la interpretación de la Ley mosaica; en Qumrán conoce la doctrina de los esenios; en Filipos oye a un peripatético glosar a Aristóteles y burlarse de Demócrito; en Pérgamo se acerca a la ciencia hipocrática; en Alejandría se entrevista con el neoplatónico Filón y se extasia en la biblioteca.

ESP recuerda las novelas filosóficas de Voltaire, en las que los protagonistas van de un sitio a otro confrontando sus ideas con las de los seres de otros lugares y aprendiendo de éstos. Los viajes de Saulo, entonces, son el recurso a través del cual la novela abre el espacio a la exposición de conceptos. Para el efecto, Saulo es el medio por cuya conciencia se proyecta hacia el lector el descubrimiento de la ciencia y la filosofía clásicas. A la vez, como lo referí al tratar sobre la focalización del relato, su punto de vista refleja la recepción de las ideas grecorromanas en la ortodoxia judía y establece un contraste con la visión del mundo de Aspálata como griega ilustrada.

Cuando, al dar cuenta del panorama intelectual de la época, ESP convoca múltiples filosofías, pensadores y escuelas, deja ver uno de los ingredientes de la novela que, en mi opinión, exteriorizan sus pretensiones totalizantes. ESP no pretende captar un segmento del pensamiento de la época, sino todo el orden intelectual del periodo histórico evocado. Pineda Botero llega a decir al respecto lo siguiente: “La filosofía, la historia, la Biblia, puestas al servicio del arte

novelesco, tienen por efecto, en este caso, ampliar el campo de la literatura a niveles sorprendentes”. No obstante, este mismo crítico sostiene previamente: “Por momentos, el discurso filosófico es abrumador, y parecería que la narración desbordase los límites del género para entrar al ensayo” [Pineda, 1990a: 170 y 169]. Ya he dicho que en distintos pasajes se perciben excesos de información y en otros se trasluce un afán didáctico que, por momentos, convierte la novela en un texto divulgativo de nociones de la filosofía griega. Por esto, a ESP la caracteriza la mezcla de un lenguaje convencional con registros provenientes de la ciencia, la filosofía, la religión y la historia.

El carácter divulgativo de la novela hace que parte de sus personajes sólo tengan intervenciones puntuales y un valor funcional: su presencia se limita a participar en diálogos muy elaborados —propios de un seminario de filosofía clásica— o a pronunciar discursos «teóricos». Más atrás se citó el ejemplo de Aspálata cuando diserta sobre Platón. La novela, considero, abusa de este recurso. Ello hace que durante la lectura sobrevenga por momentos el cansancio, ya que en extensos pasajes el recurso se convierte en fórmula: en casi todos los puertos del viaje Saulo entra en contacto con un personaje y enseguida éste suelta una cátedra. Es cierto que en parte de la literatura de ideas se da esta combinación de niveles narrativos y expositivos, pero mi reparo en este caso remite a la frecuencia con la cual es utilizado el recurso de la exposición a través del diálogo.

ESP consolida su carácter de ser, a la vez que histórica, una novela de ideas cuando los conceptos que incorpora los utiliza para sostener su propia tesis histórica, a saber: la lectura del cristianismo como la reinterpretación de algunos dogmas judaicos a la luz de algunas nociones de la filosofía clásica. O a la inversa: la elucidación de ciertos vacíos intelectuales de las escrituras hebraicas con la apropiación de nociones filosóficas del mundo clásico.

Dicho de otra manera, el universo ficcional de ESP propone una visión de las condiciones históricas y filosóficas que hicieron posible la configuración de la doctrina cristiana. Asimismo, y de aquí se concluye el valor que en detrimento de Jesús la novela asigna a la figura histórica de Saulo, en ESP Saulo de Tarso es un

ser extraordinario, es el gran forjador de la religión cristiana a costa de todos sus esfuerzos y su vida. Con él la creación del cristianismo se dibuja también como una empresa del intelecto y por eso él aparece como un héroe intelectual:

Sí; para judaizar al mundo romano y hacer que el Dios único de Israel brillara, indiscutible, sobre la faz entera del orbe, sería menester valerse de los atractivos de la cultura todavía dominante, la helénica [...]. Atenas [...] tendría que ser el punto principal de ataque para lograr lo que mente alguna hubiese imaginado: el acuerdo y, luego, la fusión del pensamiento filosófico y de la verdad revelada [175].

A diferencia de la versión canónica, según la cual el personaje aparece como un fariseo típico transformado por un milagro, la novela de Espinosa plantea, en cambio, la imagen de un Saulo que construyó su empresa religiosa apoyado en sus habilidades de líder, en la fe, la perseverancia y la razón. Sin el concurso de sus cualidades personales y del uso que hizo de la razón, la filosofía y la ciencia, nos invita a pensar la novela, Saulo no hubiese conseguido configurar su doctrina ni expandirla por el mundo helenizado. ESP nos dice que Saulo tomó de Platón la noción de *Logos* como origen de todo y su división entre el mundo sensible e inteligible, de los estoicos se sirvió de la noción de alma como el aliento que da vida, de los pitagóricos acogió el concepto de palingenesia como regeneración, de los neoplatónicos usó su visión de lo Uno para identificarla con la idea de la tradición acerca de un Dios único y la venida de un Mesías. En su travesía, Saulo fue encontrando en distintos lugares elementos intelectuales que le ayudaron a crear su propia concepción del dios hebraico:

Inevitablemente vulnerado, Pablo se regodeó haciendo gala de cierta erudición —hurtada a las arduas jornadas en la biblioteca de Alejandría— y no escatimó un preámbulo acerca del concepto de movimiento en Aristóteles, clásica vindicación del Dios ignoto.

Para Aristóteles, dijo, resultaba imposible que el movimiento se encontrara desprovisto de un comienzo en el tiempo. La materia podía ser eterna, porque era simplemente una eterna posibilidad de formas futuras, pero no el movimiento, cuyo vasto proceso había terminado por llenar el universo de una variedad infinita de formas. Para no sumergirnos en un regreso infinito,

debíamos, pues, aceptar la existencia de un primer motor inmóvil, que sólo podía radicar en un ser incorpóreo, indivisible, inextenso, asexuado, sin pasión, inmutable, perfecto y eterno. Dios, pues, movía al mundo como el amado mueve al amante [80-81].

Al llegar a este punto de su disertación, Saulo vio alzarse la magra figura de un filósofo estoico; el cual [...] indulgentemente lo amonestó recordándole que, en la filosofía griega, no había uniformidad sobre aquello que el más allá reservaba al hombre. Consideraba, sí, que estaba formado de cuerpo y alma, aserto sobre el cual no existía entre los pensadores helénicos disparidad alguna. [...] los platónicos, estimaban que, al morir un individuo, su alma sobrevivía para granjearse premios o castigos según sus méritos o la dureza de sus yerros. Dijo, por último, que en su sentir era el alma lo que daba origen al pensamiento; porque, aunque se considerase el cerebro humano como un órgano portentoso, de todos había menester algo que, animándolo, le permitiera gestar el prodigio de las ideas [...]. Se requería el pneuma, el aliento caliente, aportado por el Logos o razón del mundo, que todo lo conformaba. Esta alma era susceptible de error, porque el Logos la había dotado de libertad, es decir, de existencia individual [154 ss].

Su mente empezó a moverse por territorios insospechados. Poco le importaba si los estoicos juzgaban corpóreo a Dios y, por tanto, al alma y al resto del universo. Le importaba ese concepto: el de alma, ausente de los textos hebraicos [157].

En este momento, es preciso resaltar que ESP hace énfasis en la relación de Saulo con el pensamiento de Platón:

¿Y la Idea?, se preguntaba Saulo, ¿en qué arcano lugar del universo se encontraba ese modelo perfecto de cada cosa? ¿En el cielo, morada de Yahweh, habitación de los ángeles, elevado más allá del firmamento y de los astros, que se extendían a sus pies como una alfombra de zafiros? [...] ¿Era espíritu la Idea, esa entidad suprasensible, ese arquetipo inmutable? [...] Aspálata informaba ahora cómo, según Platón, de entre aquellos modelos ideales, la idea suprema era la del Bien, aquello hacia lo cual debía propender la naturaleza humana como fin último de su conducta, como amor absoluto, pues más importante que conocer era salvarse. Entonces Yahweh, pensaba él, pudiera identificarse con esa Idea suprema, con el Bien, al cual debía aspirar, por predisposición moral, despojándose de cuanto poseyera, de cuanto le distrajera de esa meta, el verdadero iluminado, el desasido de la vida terrestre o, platónicamente hablando, de las apariencias, de los reflejos. Ante su fantasía se abrió de improviso, como una floral y verde primavera, la posibilidad de una alianza secreta entre Moisés y Platón [217 ss].

Dijeren lo que dijeron, todos los griegos, en una forma u otra, rendían tributo al espléndido y terrible poder que la palabra ejercía sobre la mente humana. ¡Los griegos se inclinarían frente a quien afirmara poseer la fuerza del Logos, la fuerza del Verbo; ante quien demostrase ser el Verbo hecho carne! [233].

La división ontológica de Platón entre el mundo de las ideas y sus representaciones en el mundo sensible es un punto crucial en el vínculo que la novela establece entre el orden divino y el humano. Desde luego, sabemos que esta conexión entre la teología cristiana y el platonismo ha sido señalada en algunos de los primeros escritos que fundan la doctrina del cristianismo. Ya parece atestiguarlo la famosa frase de San Pablo en *I Corintios* (13, 12), introducida sobre el final de la novela en un diálogo entre Saulo y Aspálata: “Pero aún una segunda mitosis, emanada de Platón, surgió en un murmurio de sus labios: —Ahora vemos por espejo oscuramente —dijo—. Mas entonces veremos cara a cara. Ahora conocemos en parte... pero entonces conoceremos como fuimos conocidos” [318]. En esta frase, que forma parte de la teología cristiana, se puede leer la disminución ontológica del mundo sensible con respecto al mundo de las ideas, del cual sería reflejo de acuerdo con la tesis platónica. Relación de deuda semejante se aprecia entre la *Civitas Dei* de Agustín y la *República* de Platón. El caso, a mi juicio, es que por el lugar que el platonismo ocupa en ESP, por la adecuación que Saulo efectúa de algunas ideas platónicas a su ideario religioso, en la novela se puede leer la tesis de que el cristianismo es una forma de platonismo filtrada por la tradición hebraica. Para expresarlo de otra manera, en ESP se puede señalar un eco de la tesis nietszcheana, expuesta en la *Genealogía de la moral*, de que el cristianismo es un platonismo para masas.

Por otra parte, la importancia de Saulo y el sentido de su vida recubren la obra con un barniz épico y contribuye a definir la cualidad de la obra como novela total. ESP refrenda esta característica cuando intenta dar cuenta de la vida completa de Saulo y abarcar la totalidad del mundo cultural de la época. Los momentos de arqueologismo de la novela, su profusión enciclopédica y sus múltiples referencias eruditas dejan ver ese interés. En ESP se describen y

explican dioses, hábitos, arquitectura, geografía, relatos históricos y, obviamente, conceptos filosóficos. Simultáneamente, ESP refiere toda la existencia de Saulo: sus tribulaciones, sus prisiones, sus viajes, sus discursos, su relación con sus padres, sus dudas. En este orden de ideas, la vida de Saulo se relata como una totalidad con un único sentido: el de su empresa. Y la connotación épica de su vida surge cuando Saulo descarga sobre sus hombros un proyecto de magnitud universal: ser el Mesías, ser el Alejandro Magno del cristianismo, ser el elegido que conquista para la nueva religión el mundo que Alejandro había conquistado para los helenos:

¿Y por qué derivaba su mente hacia Alejandro de Macedonia? ¿No era también, acaso, un mensaje de Yahweh? Ah, sí: lejos de hallar en sus padres y en su legado un impedimento, el macedón encontró en la fragua intelectual de Aristóteles, genio sistemático y constructivo, temple para aquel formidable propósito de llevar el pensamiento griego hasta la vecindad del Ganges. [...] ¿Podría Saulo realizar algo parecido al servicio del Señor? ¿Propagar hasta los confines la gloria de Yahweh? ¿Judaizar el mundo, como Alejandro helenizó el Asia [...]? [173-174]

Con el valor que otorga el relato a su protagonista, al ser Saulo y Jesús a la vez, el personaje alcanza niveles épicos cuando se hace cargo de propagar el mensaje cristiano, de fundar la comunidad cristiana. En esa tarea el empeño de Saulo lo transmuta en representante de un colectivo y por esta causa el personaje sacrifica su vida. La muerte de Saulo bajo las órdenes de Nerón es la consumación de sus cualidades épicas. Saulo es el individuo procesado y acusado por la sociedad, en este caso por el Imperio, por constituir una amenaza para el orden. Igual que su personaje Jesús, por defender la causa del cristianismo Saulo parece porque así lo dictamina la sociedad romana, a la cual pertenece. En este aspecto, la novela se acoge a una tendencia de la tradición cristiana, según la cual los móviles de la muerte de Pablo y de muchos cristianos fueron de índole político<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup> En efecto, en la historia del cristianismo la persecución de Nerón a los cristianos constituye todo un capítulo. Como lo hace el ESP, ese momento se data en el año 64: “En tiempos de Nerón, los cristianos de Roma fueron víctimas de una violenta persecución y matanza, aunque no muy

## 6.9. Conclusiones

Entre los múltiples paratextos que posee ESP (dedicatoria, epígrafes, títulos de capítulos) antes del inicio del texto se destaca una “Advertencia preliminar”. Esta advertencia funciona prácticamente como una declaración de intenciones: declara que la novela pretende buscar la cara oculta de la historia de Paulo de Tarso. Para ello, la obra se propone partir de lo que se conoce del personaje y desarrollar su búsqueda como una aventura en cuyo final aguarda “una no convencional, sí admisible propuesta”<sup>248</sup>. Por lo analizado aquí, parece que ESP cumple con lo que promete, aunque lo de la propuesta, de hecho no convencional, queda al juicio particular del lector si resulta admisible o no.

Según lo he destacado, de lo más interesante de la novela es la reescritura de los textos bíblicos. A mi modo de ver, la transformación del libro de los *Hechos* y de los evangelios es una singular interpretación de unos textos que sirven de base doctrinal e histórica a la tradición cristiana. Su singularidad radica, en mi concepto, en que funde los textos canónicos en uno solo, define a Jesús como una ficción, discute el contenido de los dogmas cristianos y perfila a un Saulo persistente, audaz y dispuesto a convertirse en un impostor con tal de alcanzar su propósito. Por la lectura que despoja algunos relatos esenciales del credo cristiano de cualquier dimensión sobrenatural y propone aceptarlos dentro de lo posible pero si se cuentan de otra forma, ESP, considero, se puede enmarcar dentro de la esfera de la novela histórica posmoderna en cuanto toma distancia de la versión

---

larga (Tácito, *Anales*, XV, 44; Suetonio, *Vida de los Césares; Nerón*, 16; I Clemente, 5 y 6). Tácito da a entender que Nerón, con el fin de desviar las sospechas que recayeron sobre él después del incendio de Roma, acusó a los cristianos de ser sus autores. Éstos fueron entregados en gran número a los suplicios y a los juegos circenses. La tradición cristiana incluye a Pedro y Pablo entre las víctimas de esta persecución” [Simón, Benoit, 1972: 72].

<sup>248</sup> El texto completo de la “Advertencia preliminar” dice así: “Como una rebelde moneda que no muestra sino el anverso: como la luna: la vida de Paulo de Tarso se obstina en darnos tan sólo una cara visible./ Esta novela acoge en principio esa visión unilateral, pero a renglón continuo se propone buscar el reverso del círculo plano y remontar la faz incógnita de la esfera lunar./ Como en toda novela, y también en toda realidad, navegaremos por un universo que ha construido la intuición y que desafía la tiranía del orden. Al extremo de la aventura nos aguarda una no convencional, sí admisible propuesta”.



canónica de la historia y partiendo de unos textos resignifica unos contenidos y plantea una versión alternativa.

De ahí, he dicho, la importancia de la cooperación del lector: sólo manteniendo como horizonte los textos previos que subyacen a la novela, el lector de ESP puede entrar en el juego de la obra, captar su sentido y, a la vez, iluminar desde la ficción el mundo extraliterario. Si se aceptan o no las conclusiones propuestas en la obra de Espinosa es, creo, una cuestión distinta, pero su aceptación o su rechazo darán cuenta de que el receptor establece la relación entre el hipotexto y el hipertexto, para usar el lenguaje de Genette.

Vista desde esta perspectiva, la novela muestra que unos acontecimientos pueden adquirir uno u otro significado de acuerdo con la trama en que sean incluidos. Según lo expuesto en el capítulo dedicado a la novela histórica, donde a la luz de posturas como las de Paul Veyne y Hayden White veíamos que cada trama es un sistema de significación, es posible afirmar que ESP traslada de los *Hechos* y de los evangelios las acciones estructurales de la vida de Pablo y de la Pasión de Jesús, respectivamente, y en el universo de la ficción les confiere otro sentido. En efecto, hemos visto, la ficción exalta la labor histórica de Pablo y cuestiona que Jesús, el Mesías, llegase a ser algo más que una ficción, un eslabón necesario para dar forma al credo. Este modo de plantear la cuestión histórica transparenta una postura ideológica en la novela: una posición disidente de la tradición en cuanto modifica el contenido del mito fundacional del cristianismo, esto es, propone a Jesús como una invención —aunque su existencia histórica es aceptada en la actualidad<sup>249</sup>—, y con ello también define su muerte y resurrección como una fábula.

---

<sup>249</sup> Aunque discutida en el pasado, sobre todo a partir del racionalismo del siglo de la Ilustración, al final se percibe la tendencia a aceptar la existencia histórica de Jesús. Así lo afirman autores de distintas disciplinas y orientaciones. Los historiadores Simon y Benoit, por ejemplo, a pesar de las reservas que anteponen a los evangelios por ser primordialmente escritos religiosos y no documentos históricos en sentido estricto, sostienen que la “llamada tesis mitológica, que no reconoce en Jesús una figura histórica, no resiste al menor análisis” [1972: 32]. Por su parte, el teólogo José Aleu reafirma la existencia histórica de Jesús a partir de la mención que en diversos textos latinos, distintos de los evangelios, se hace de un personaje con ese nombre, considerado también como el Cristo, el cual era seguido por los miembros de una nueva religión. Se trata, en

Dicho de otra manera, el cruce entre ficción y textos bíblicos hace que la novela se comporte como una especie de evangelio apócrifo. Ofreciendo una versión divergente de la imagen canónica acerca de la vida de Jesús, ESP construye una especie de evangelio alternativo cuya figura principal es Saulo de Tarso. La novela sugiere que sólo por él, por sus maniobras y su empeño, fue posible la conformación y la difusión del cristianismo.

En ESP Saulo crea su propia historia del cristianismo. En este punto la novela coincide en parte con la lectura que Nietzsche hizo en el *Anticristo* de la función histórica de Pablo:

En Pablo cobra cuerpo el tipo antitético del «buen mensajero», el genio en el odio, en la visión del odio, en la implacable lógica del odio. ¡Cuántas cosas ha sacrificado al odio este disvangelista! Ante todo, el redentor; lo clavó a la cruz suya. La vida, el ejemplo, la doctrina, la muerte, el sentido y el derecho del evangelio entero —todo eso dejó de existir cuando este falsario por odio comprendió qué era lo único que él podía usar. ¡No la realidad, no la verdad histórica! [...] borró sencillamente el ayer, el antesdeayer del cristianismo, se inventó una historia del cristianismo primitivo. Más aún: falsificó otra vez la historia de Israel, para que apareciese como la prehistoria de su acción. Todos los profetas han hablado de su «redentor». [...] El centro de gravedad de toda aquella existencia, Pablo lo desplazó sencillamente detrás de esa existencia, —lo situó en la mentira del Jesús «resucitado». En el fondo él no podía usar en modo alguno la vida del redentor, —necesitaba la muerte en la cruz, y algo más aún... Tener por honesto a un Pablo, cuya patria era la sede principal de la ilustración estoica, cuando a base de una alucinación adereza la prueba de que el redentor sigue viviendo, o prestar siquiera fe a su relato de que él tuvo esa alucinación, sería una verdadera niasserie [...] Pablo quería el fin, por consiguiente, quiso también los medios [Nietzsche, 1895, §42].

Es evidente que ESP no comparte con Nietzsche la valoración negativa de Pablo, pero sí que coincide, como mínimo parcialmente, con la idea de un personaje calculador y proclive a utilizar estrategias efectistas para lograr la expansión del credo concebido por él.

---

efecto, de los llamados “testimonios paganos”, que son referencias a Cristo o Jesús contenidas en escritos de Plinio el Joven, en la *Vida de los emperadores* (o *de los Césares*) de Suetonio, en los *Anales* de Tácito y en *La guerra judía* de Flavio Josefo. Igualmente, Aleu revisa algunos “testimonios acerca de Jesús en las tradiciones talmúdicas” [Cfr. Aleu, 1992: 71-91].

La temática abordada en la novela, así como su estrategia de reescribir los textos bíblicos, de convocar una elevada dosis de conceptos filosóficos y de proponer una lectura de la configuración histórica del cristianismo ponen a ESP en un lugar peculiar en la tradición narrativa colombiana. En la producción novelística en Colombia no hay, que yo sepa, otra obra que se adentre en los dominios en los que penetra esta novela. Sin detenernos a comparar los méritos y las peculiaridades de cada obra, la singularidad de ESP la vincula con otras novelas o producciones culturales contemporáneas —aunque posteriores— que, en las proximidades del cambio de siglo, al igual que ella volvieron su atención hacia el mito cristiano y exploraron el tema del evangelio, como en la *Última tentación de Cristo* (1988) de M. Scorsese —más conocida que la novela homónima en la cual se basa—, *El evangelio según el hijo* (1998) de N. Mailer o *El evangelio según Jesucristo* (2001) de Saramago.

Ahora bien, a la hora de valorar esta novela resulta inevitable mencionar la ambigüedad que, opino, se descubre en su lectura. En mi análisis de ESP he subrayado como su aspecto más interesante y meritorio la reescritura de los hipotextos bíblicos. La transformación de unos textos canónicos del cristianismo constituye, en mi criterio, su recurso literario de mayor atrevimiento estético y literario. Asimismo, se puede resaltar un carácter de novela-ensayo y de novela total cuando, con argumentos involucrados en la ficción, la obra destaca la configuración de la doctrina cristiana como el resultado de una simbiosis de ideas religiosas y filosóficas. En ESP se corona el periplo intelectual de Saulo mostrando que el personaje consigue dar consistencia a su misión con su formación filosófica y su hermenéutica particular de la filosofía clásica y de la tradición hebraica. ESP ofrece al lector una interpretación lógica del origen del cristianismo, una lectura con fundamento sobre todo en premisas racionales. Sin embargo, de acuerdo con la novela, el empeño de Saulo en configurar y arraigar el credo requiere la mediación del mito para constituirse en doctrina. Y una vez constituida la doctrina ésta se pone al servicio del mito que le sirvió de mediación. En el ESP, Jesús es concebido para ganar adeptos al credo y el credo se hace

dependiente de él. Una ficción, fruto de la mente calculadora de Saulo, sustenta la doctrina.

Empero, la estrategia que hace posible la reescritura de los evangelios, la doble identidad de Saulo, la disolución del mito de la muerte y la resurrección del Mesías y la conclusión que invita a pensar el cristianismo como una mixtura conceptual, se resiente por el grado de artificiosidad y por el exceso de discurso enciclopédico y a veces teórico que se respira en la obra. El *tour de force* mediante el cual se parte en dos la vida de Saulo para que pueda parecer en principio que sigue los pasos de un Jesús que no conoció, la apelación a la catalepsia autoprovocada para desvirtuar la muerte en la cruz y los conocimientos terapéuticos de Saulo son recursos que, pese a la lógica que los mueve dentro del relato, dejan la impresión de ser tan excepcionales, tan calculados, que no resultan convincentes. Dicho de otro modo: volver a escribir los textos bíblicos y posicionar a Saulo como el creador de la religión cristiana es una idea aguda, muy interesante, pero las soluciones utilizadas por la ficción no están a la altura de su concepción, retuercen tanto el argumento que no logran convencer.

7

*Sinfonía desde el Nuevo Mundo (1990)*



*Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (SNM) es la penúltima novela histórica escrita por Germán Espinosa. Según la costumbre del escritor de indicar al final de sus trabajos las fechas durante las cuales los escribía, SNM fue escrita en Bogotá en el breve periodo comprendido entre “agosto/septiembre de 1989” y fue publicada, prácticamente enseguida, en 1990. Por el material histórico del que se sirve la novela, la cual sitúa sus acciones en el marco de la campaña libertadora de lo que hoy son Colombia y Venezuela, y por la fecha de su publicación, es evidente que, como otras novelas históricas hispanoamericanas aparecidas entre finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, SNM pretendió aprovechar el contexto ideológico y cultural motivado por la coyuntura histórica del Quinto Centenario de la llegada de los conquistadores españoles a América.

Esa intención la ratificó el propio autor en el “Epílogo necesario” añadido al relato novelesco. En ese epílogo Espinosa fue explícito al reconocer que SNM es fruto del encargo que Francisco Norden, un director de cine colombiano, le hiciera de concebir una obra destinada a servir de base para un guión cinematográfico. La idea, afirmaba Espinosa, era “realizar una película que pudiera constituirse en el

homenaje de Francia (país con el cual sostiene él vínculos muy robustos) al Quinto Centenario del Descubrimiento de América” [155]<sup>250</sup>. Aunque Espinosa alegó en principio cierto desacuerdo con la orientación de la conmemoración del hecho histórico y su “incapacidad para someter mis relatos a la tiranía de los directores cinematográficos, cuyas prioridades, como es apenas natural, no suelen pertenecer al orden literario” [155], finalmente aceptó la propuesta. Según el autor, lo que Norden “quería era una novela: nada más, nada menos. Más persuasivo estuvo todavía cuando extendió ante mis ojos el cheque, ya escrito y firmado, con que se proponía asegurar los derechos audiovisuales de la obra” [155].

De ese modo, entonces, empezó a gestarse esta novela de Espinosa, cuya finalidad de ser llevada al cine, en últimas, fue fallida. De acuerdo con el testimonio del autor, el origen de SNM en el encargo de un tercero determinó de cierta manera que la novela viviera su propia historia: las buenas intenciones del principio contrastaron con un conflicto legal que Espinosa llegó a sostener con el cineasta Francisco Norden. Trece años después, en sus memorias, Espinosa planteó así la cuestión:

Norden me pagó, por cierto, una suma irrisoria por adquirir los derechos de rodaje del guión. Nada más, hay que aclarar, estaba adquiriendo. Las leyes universales sobre derechos de autor predicán, en todas partes, que estos son intransmisibles por transacción alguna.

Todavía no logro entender cómo un hombre de la finura y de la inteligencia de Norden imaginó que, con aquella suma ridícula, me había comprado la autoría del guión. Lo cierto fue que lo tradujo al francés y lo presentó en un concurso, celebrado en Pesca, como obra propia. Ganó el primer premio y me vi obligado a denunciarlo por la prensa. La discusión que todo ello motivó fue bochornosa y para nada me complace recordarla. Norden me acusó de envidioso y de tener periodistas a sueldo. Yo en momento alguno le reclamé el monto en billetes contantes y sonantes de aquel premio, sino únicamente el crédito como autor. El pleito llegó incluso a la prensa francesa y estropeó los prospectos de la película [2003: 371].

---

<sup>250</sup> Cito por la primera edición de *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, Bogotá: Planeta, 1990.



A SNM, pues, subyace un guión que Espinosa quiso elevar a la categoría de novela. Así lo ratificó el escritor cuando explicó que “antes del despropósito del director había yo trasladado el guión al lenguaje y a la estructura de la novela” [2003: 371]. Una experiencia que el autor ensayó también en otras de sus obras — *La tragedia de Belinda Elsner* y *Los ojos del basilisco*— y que por la simpleza estructural —y por momentos argumental— de los relatos, el esquematismo de los personajes y el predominio de la anécdota, no arrojó, en mi opinión, los mejores resultados literarios y estéticos.

### **7.1. La trama y la historia**

SNM cuenta las aventuras de Victorien Fontenier, un capitán del ejército napoleónico, durante la campaña libertadora de la Nueva Granada entre 1815 y 1816. Imbuido de los ideales románticos y republicanos inspirados en la Revolución de 1789, tras la derrota de Napoleón en Waterloo y la restauración de la monarquía en Francia, Fontenier viaja a las Antillas, donde su ideario, su carácter impulsivo y el contacto que establece con Simón Bolívar lo llevan a integrarse a la causa de la emancipación americana. En el Caribe, Fontenier se ve inmerso en una intriga de tráfico de armas, de luchas con piratas, de pugnas entre esclavistas y esclavos y americanos y europeos, y culmina su aventura en el Nuevo Mundo convertido en oficial del ejército libertador y felizmente casado con una llanera venezolana.

SNM avanza alrededor de un núcleo narrativo compuesto por las peripecias de Victorien Fontenier, y de una subtrama sentimental que describe las relaciones amorosas del oficial francés en su país y en América. Estos ejes narrativos se pueden sintetizar así:

1. El viaje de Victorien Fontenier a Jamaica, enviado por el padre de su prometida para entregar un cargamento de armas a un comerciante británico; su contacto con Simón Bolívar en la isla; su descubrimiento de que las armas están

destinadas a los esclavistas británicos y su decisión de ceder el armamento a la causa defendida por Bolívar y formar parte del ejército independentista.

2. La separación forzada entre Fontenier y su joven prometida Odile Fauchard, la unión de Fontenier con la mulata Marie Antoinette en Haití, el reencuentro y la ruptura de Fontenier y Odile en esa isla, la muerte de la mulata durante una persecución de un grupo de piratas, y finalmente la boda de Fontenier con la llanera María Antonia en Venezuela.

En su estructura superficial, el texto de la novela se presenta, a primera vista, con cierta sofisticación. SNM no sólo hace eco con su título de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1893) de Antonín Dvořák<sup>251</sup>, sino también de la estructura sinfónica cuando su texto lo integran cuatro partes y tres de ellas reciben la denominación de movimientos musicales: “Allegro ma non troppo”, “Andante con brio”, “Scherzo assai vivace”. La cuarta parte —y ello merecerá un comentario más adelante— es nombrada “Finale senza conclusionone”. A su vez, estas partes están integradas por números disímiles de breves capítulos, numerados con ordinales romanos hasta el LVII (véase el apéndice 4.1).

El recurso de poner nombre de movimientos musicales a las distintas partes, sin embargo, no siempre tiene coincidencia entre las características del tempo musical citado y el contenido del relato. Este detalle es evidente en la primera parte, donde el ritmo rápido y vivaz que designa el “Allegro” no coincide con la relativa lentitud inicial y la atmósfera de tristeza y de sufrimiento físico de Fontenier, de la cual apenas se restablece por la mitad del fragmento cuando ya ha arribado a Jamaica<sup>252</sup>. Con todo, cabe matizar, quizás el “non troppo” encuentre su lugar en el restablecimiento del protagonista y en su arribo al Nuevo Mundo,

---

<sup>251</sup> El propio Espinosa anota en el “Epílogo necesario” [155] que el título de la novela posee “obvias reminiscencias de Antón Dvořák”. Cabe precisar que cuando denomina tres de sus cuatro partes con nombres de movimientos musicales, SNM no utiliza exactamente los mismos de la sinfonía de Dvořák.

<sup>252</sup> Esta misma observación la plantea Hee Park Yong en una tesis de maestría: “No entendemos por qué el movimiento lleva en su título la palabra «Allegro», ya que comienza con la amargura y tortura de una definitiva derrota para el proceso republicano francés, y termina con lluvia y el aviso de otra posible derrota” [1991: 27].

donde para él se abre otro horizonte. El “Andante con brio” y el “Scherzo assai vivace”, en cambio, en general parecen más acordes con los ritmos internos de cada parte: en el caso del segundo movimiento, los acontecimientos se aceleran gradualmente desde el sitio de Cartagena a la fuga de Fontenier de la prisión, y en el tercer movimiento la acción es más vívida por la agitación de algunos oficiales venezolanos contra Bolívar en Haití y por el romance del protagonista con la mulata Marie.

Ahora bien, a partir de aspectos como el título y la estructura textual, se puede señalar otro nivel de relación entre la novela y la sinfonía. Es sabido que Dvořák, reconocido porque supo utilizar motivos folklóricos para crear un repertorio musical propio, compuso su *Sinfonía del Nuevo Mundo* durante su etapa como director del conservatorio de Nueva York. Esa obra, su novena y última sinfonía, considerada una de las grandes composiciones musicales del siglo XIX, es quizás el trabajo más singular de Dvořák: el checo la creó teniendo como horizonte el interés que en él despertaron los cantos *spirituals* de los negros y algunas danzas indias norteamericanas. La sinfonía, pues, es una suerte de expresión musical del mestizaje y del sincretismo, creada por un compositor europeo que siempre había permanecido en su Baviera natal y que en Estados Unidos descubrió un mundo musical nuevo. Al establecer a partir de su título cierta relación con la obra de Dvořák, entonces, la novela de Espinosa quiere poner como uno de sus presupuestos lo que representa esa referencia histórica y artística: una manifestación del mestizaje, del encuentro entre Europa y América<sup>253</sup>.

---

<sup>253</sup> Aunque no comparto la calificación de SNM como “reelaboración estructural significativa” de la obra de Dvořák, cito una opinión que valora así este trabajo de Espinosa: “Con sus limitaciones, la obra realiza justamente en el plano del tiempo una reelaboración estructural significativa de la *Sinfonía n.º 9, Del Nuevo Mundo* (1893) de Antón Dvořák que le sirve de intertextualidad. Desde esta perspectiva, *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* constituye, con sus defectos, una recreación del origen de las gestas libertadoras en Hispanoamérica según un tratamiento musical del tiempo en la narración, lo que en sí es audaz y tiene efectos en la valoración estética” [Forero, 2006: 254]. En mi opinión, reitero, se puede establecer cierta afinidad entre la sinfonía y la novela, en cuanto ésta toma el trabajo de Dvořák como referente del mestizaje cultural y lo ratifica explícitamente usando el título de la obra sinfónica y su estructura. Sin embargo, en la dimensión temporal no veo una

Hay que agregar, por otro lado, que cuando se lee el índice de la novela se puede producir en el lector una expectativa que al final resulta insatisfecha. En efecto, en un primer instante se tiene la impresión de que el ya mencionado “Epílogo necesario” constituye parte del relato. No obstante, cuando accedemos al contenido del epílogo descubrimos que lo dicho allí no pertenece a la novela. Ese epílogo es un paratexto más de la obra, en el cual Espinosa describió —como se dijo unas líneas más atrás— el origen de SNM, y donde también negó la existencia de la novela histórica como subgénero —opinión de la que ya di cuenta en el numeral 3.3.

De otro lado, cuando pasamos de observar el nivel exterior del texto a analizar las estrategias narrativas de la novela, hallamos que tras el atuendo sofisticado de la forma sinfónica subyace una estructura simple y llana: los cincuenta y siete capítulos que conforman las cuatro partes organizan los hechos en una temporalidad lineal. Al orden sucesivo, además, lo caracteriza un ritmo presuroso, logrado gracias a la construcción de frases y párrafos cortos, de capítulos brevísimos, prácticamente viñetas, algunos de los cuales no cubren siquiera una página —por ejemplo los capítulos XVII, XVIII, XXVIII, XXXIII.

SNM se distingue porque la narración transcurre vertiginosamente, el relato cambia de tiempo y espacio sin introducir más elementos de transición que los números romanos que separan los capítulos. Por lo mismo, es una característica reiterada de la novela el uso de elipsis, algunas de las cuales suprimen contenidos con datos y detalles significativos para dar consistencia narrativa, temática e histórica al relato. SNM, entonces, confía al lector —excesivamente, en mi opinión— el trabajo de llenar esos hiatos. Cuando se analiza integralmente la novela, se aprecia que avanza a tal velocidad y con tan escasa conexión entre

---

“reelaboración significativa”: a pesar de las pausas en el ritmo que se presentan en algunas partes del relato, en general el tiempo de la novela transcurre vertiginosamente, su estructura temporal es lineal, sin variaciones en el orden. Para usar el adjetivo utilizado por Forero, creo que la propuesta en sí es audaz, pero su realización no me lo parece.

algunos de sus hechos que, a la postre, produce la sensación de haber sido escrita con ligereza<sup>254</sup>.

Por ejemplo, los viajes de los distintos personajes son resueltos de un plumazo, se pasa de una estación del tiempo a otra o de un mes a otro con la misma velocidad que cualquier personaje avanza un paso. Una elipsis amplísima encierra el sitio a Cartagena. De hecho, este acontecimiento, célebre en la crónica de la independencia, apenas si se comprende con los datos que aporta la novela. Quizás esperando que el lector —el lector ideal o modelo, para usar la expresión de Eco— coopere llenando de contenido también vacíos históricos, el relato parece suponer que quien lee sabe que Cartagena de Indias padeció un asedio de tres meses durante la avanzada de Pablo Morillo en 1816, en cumplimiento de la reconquista ordenada por Fernando VII. En virtud de esa presunción, conjeturo, el narrador poco o nada dice acerca de las causas que desencadenaron aquel acontecimiento, el cual es aprovechado para describir algunos pormenores truculentos: “dos hombres se disputaban, tirando cada uno para su lado, un objeto viscoso [...] se trataba del cadáver de una rata”; “el cadáver putrefacto de un soldado [al que] un enjambre de moscas inundaba su cara” [73].

Igualmente, mediante una elipsis se resuelve con escasos detalles la compleja situación ficcional en la que varias embarcaciones, ocupadas por algunos patriotas venezolanos, resultan castigadas por un ciclón —capítulo XXX—. En un primer momento, los piratas antillanos que van a la retaguardia de aquellas naves advierten la presencia del fenómeno natural, tuercen el rumbo y así queda en el aire la suerte de los buques que marchaban adelante. Y en el capítulo

---

<sup>254</sup> El propio Espinosa era consciente del abuso de las elipsis y de las prisas —e inconsistencias y gratuidad, añado— con que transcurre la acción novelesca. Así lo deja ver en el epílogo: “He de confesar que, escribiéndola —ejercicio en el cual tardé menos de dos meses—, experimenté una soltura de pluma como nunca antes en mi carrera de escritor. El frecuente uso de la elipsis (no gramaticales, sino estructurales, en el sentido de callar y dejar a la imaginación del lector todo aquello que pudiese resultar inferible) lo impuso la incesante conciencia de que esto, a más de novela, iba a ser cine. Sobre el particular recibiré probables reproches de la crítica, que en algunos casos pudieran llegar a ser justos”. Pero enseguida Espinosa apelaba al lector para superar las objeciones: “Espero, en cambio, que el lector haya disfrutado de ese festín de lo tácito y de lo conciso, que no deja de prestar cierta elegante nerviosidad al relato” [156].

siguiente el lector se topa con que los corsarios y Fontenier están a salvo en Los Cayos y, de pronto, uno de ellos informa que las otras naves se salvaron y atracaron allí. Con velocidad similar, en el capítulo XLIII la mulata Marie Antoinette muere, Fontenier se revuelve los cabellos y llora su pérdida, y unas cuantas líneas después, como si el protagonista no hubiese vivido con tal patetismo aquella tragedia, se nos cuenta que “habían transcurrido semanas” y pletórico de entusiasmo Fontenier se embarca hacia Venezuela para encarar una nueva peripecia.

En consecuencia, salvo las elipsis constantes y los amplios vacíos temporales y de información que aquéllas dejan descubiertos, el orden de la trama y el de la historia coinciden en el desarrollo lineal de la narración. Esta cualidad estructural del relato determina en la novela el predominio de la anécdota, de la progresión constante de los acontecimientos, que el narrador no se detenga en demasiados detalles y que la narración avance sin pausa, acumulando una peripecia tras otra. Así, centrada en la acción, como lo ampliaré, la novela no profundiza en los personajes ni en el conflicto histórico de la lucha de las incipientes naciones americanas por su independencia con respecto de la Corona española.

## **7.2. Una novela de aventuras**

Acorde con lo anterior, es evidente que SNM se sirve de la aventura como principal motivo estructural. Por la forma como está organizado el relato, por el predominio de la acción y de la anécdota sobre otros aspectos narrativos —y temáticos, si tenemos en cuenta la historia—, este trabajo de Espinosa es una novela de aventuras. En efecto, la fuerza que impulsa y, por lo tanto, ordena el relato es el enfrentamiento y la superación del capitán Fontenier de diversas pruebas.

Por una parte está la serie de luchas que Fontenier debe afrontar. El personaje comienza su aventura después de una derrota: el ejército napoleónico fue vencido en Waterloo, Fontenier fue herido y la monarquía francesa fue restaurada. A partir de entonces, la novela inicia un movimiento centrífugo creciente: para distanciarse del ambiente turbulento de la restauración, como emisario comercial Fontenier parte de Francia hacia Jamaica con un cargamento de armas; allí descubre que el armamento va destinado a los esclavistas británicos, se rehúsa a entregarlo y después de entrar en contacto con Bolívar lo sigue para darle las armas. Sin embargo, Fontenier cae preso, se fuga, se enfrenta con piratas y, entre otros hechos, termina por formar parte del ejército de Bolívar.

Por otra parte está la intriga amorosa que vive el protagonista. Sin alcanzar el mismo relieve del entusiasmo revolucionario de Fontenier, pero como parte de la búsqueda del personaje de un mundo nuevo, diferente de los prejuicios monárquicos y burgueses del Viejo Mundo, el descubrimiento de otra forma del amor también constituye parte del material de SNM. Fontenier, huérfano prendado de Odile, la hija de su padrino, deja París soñando con contraer matrimonio a su regreso, pero su experiencia en el Caribe le hace ver su pasado desde otra perspectiva. Así, cuando conoce a la mulata Marie Antoinette —a la que salva de una violación y con la que enseguida se une en un ritual africano— su concepción del amor cambia al punto de, finalmente, acabar su relación con Odile cuando se reencuentra con ella en Haití: “No sabría explicártelo, Odile. Una fibra muy delgada pero muy intensa parece haberse roto en mi interior. Y es como si todo cambiara para mí, como si algo me reclamara, algo que siempre palpité en mi espíritu, pero que sólo este mar y este paisaje han avivado” [115]. Tras la muerte de Marie, el destino recompensa al héroe con el hallazgo de una doble de la mulata fallecida. En uso de un recurso constante de la narrativa de Espinosa derivado de la literatura fantástica —gracias al cual los seres reencarnan o el espíritu se duplica, y que esta vez resulta bastante gratuito e inverosímil—, a los ojos de Fontenier el espíritu de Marie se refleja en la llanera María. Febricitante y sumido en el delirio, Fontenier escucha el espíritu de Marie, el mismo que ella le

dijo que los poseyó en el ritual afro: “Soy invencible, soy Marinette, y me desdoble en Marie Antoinette, y en María Antonia. Soy tuya por siempre” [145]. La intriga sentimental, entonces, se concreta en el cambio en la forma como el protagonista experimenta el amor, en su sufrimiento por la pérdida de una amante y en el hallazgo de la felicidad final con el encuentro de un amor casi pastoril, de telenovela:

Atrajo hacia sí su cabeza. Se unió con ella en un beso muy largo. Musitó:  
—Marinette... Marie Antoinette... María Antonia... Te amo.  
Ella susurró:  
— También yo. Dios mío, cuánto temí por tu vida... [147].

La novela, pues, conjuga la superación de pruebas físicas con un poco de conflicto amoroso: las luchas y las persecuciones que vive Fontenier en el Nuevo Mundo se mezclan con la transformación de sus afectos. La aventura y el amor se juntan en el final feliz que corona las peripecias del protagonista: su boda y el padrinzago del general Páez son una recompensa a la entrega de Fontenier a la causa libertadora.

Hay que destacar que, en una elipsis final, a las conquistas privadas del protagonista el relato agrega la victoria patriota a la cual contribuye Fontenier. En efecto, de un lado está la aventura privada del francés, que culmina con su matrimonio: “Ya frente al altar, [Páez] entregó la novia a Fontenier. Con espléndida sonrisa, le advirtió: —Ya lo sabes, franchute. Casarte con ella es hacer profesión de llanero” [148]. Así, una vez casado y convertido en llanero por adopción, al triunfo personal se añade el final épico en el *explicit* de la novela: Fontenier encabeza la tropa de lanceros llaneros que en la batalla cabalgan contra Morillo, quien, sabemos por la historia, a la postre fue derrotado y con él la empresa de la reconquista de la Corona española en América: “Los veloces lanceros, jinetes en espléndidas monturas, se lanzan sobre el ejército español. A su cabeza va el coronel Victorien Fontenier, de frente la lanza, sin un asomo de vacilación en los firmes ojos” [150]. Quizás esta elipsis final, que opera como un



epílogo narrativo, explique que la cuarta parte de la novela se titule “Finale senza conclusione”.

Ahora bien, cuando me ocupé de LTC y ESP destacué que en esas novelas, sobre todo en la primera, la aventura como motivo estructural alberga cierto nivel intelectual. Según demostré, en esos casos los viajes y las peripecias de Genoveva Alcocer y de Saulo de Tarso sirven de conducto a los personajes para construir una ruta de descubrimiento y aprendizaje. En el protagonista de SNM, en cambio, no se aprecia tal proceso. Pese a que en principio el Nuevo Mundo no se manifiesta a Fontenier como reflejo del tópico de la época que concebían el trópico como una suerte de paraíso recobrado, los detalles sobre ese hallazgo culminan ahí. A partir de entonces, la aventura no profundiza en las circunstancias históricas y culturales, y el desarrollo del relato consiste en sumar nuevos ingredientes a la trama —la revelación del uso al que están destinadas las armas, la aparición de Bolívar, el sitio a Cartagena, la introducción de la mulata Marie, etc.—. Todos son ingredientes orientados a prolongar la intriga y a mantener capturada la atención del lector. De esa manera, el tiempo y el espacio constituyen sólo elementos funcionales en la novela, no hay una dimensión temporal interior a los personajes o que refleje la intrincada situación histórica, ni un espacio con proyecciones simbólicas. Se trata, por el contrario, de una temporalidad útil a la acción, extendida en función de la celeridad y la multiplicidad de los hechos. Aunque, según dije, por la celeridad que introducen la segunda y la tercera partes guardan relación con las características de los movimientos musicales —“Andante” y “Scherzo”— que les dan nombre, vista de manera integral la forma como es planteado el tiempo en la novela y su posible valor no se destaca otra cualidad que su carácter funcional. Lo mismo puede decirse del factor espacial: un espacio descrito como escenario, construido básicamente al servicio de la ambientación de las escenas. Las palmeras, el mar, el calor, el sol, la luz, la inmensidad de las planicies llaneras, todas son imágenes que describen el trópico en sus cualidades geográficas y climáticas más visibles y tópicas.

Por otra parte, y muy de acuerdo con la vocación de novela de aventuras y romántica de SNM, su narrador es el característico de la novela realista decimonónica (extradiegético): su narración se comunica a través de una focalización múltiple, aunque entre las distintas conciencias utilizadas para focalizar el relato predomina la del protagonista Fontenier, a través del cual, por ejemplo, al principio se presenta una imagen desencantada de la geografía y las gentes de América:

las callejuelas portuarias de la ciudad de Kingston, en la colonia británica de Jamaica, no coincidieron a primera vista con la idea, dulce y ordenada, que lecturas de Voltaire y de otros autores habían incubado en la mente de Victorien Fontenier. Lo que tenía ante los ojos no era esa imagen paradisíal que había alentado desde la infancia, sino una suerte de caos grotesco. [...] El áspero talante de las gentes que topaba a su paso en poco se compadecía con las magnificaciones que su fantasía había llegado a forjar acerca de los pobladores del Nuevo Mundo [26].

### **7.3. Los personajes**

La figura principal de SNM es el personaje ficcional Victorien Fontenier. Fontenier vive todas las peripecias y representa el juego que la ficción intenta desarrollar alrededor del trasplante a América de los ideales de la Revolución Francesa. En efecto, Fontenier desencadena la acción cuando se niega a entregar las armas a los esclavistas ingleses: “sepan ustedes que el cargamento de armas reposa aún en mi poder y que prefiero arrojarlas al mar antes que entregarlas a opresores” [33]. Fontenier, además, proyecta la imagen idealizada de Bolívar: “¿Simón Bolívar se encuentra aquí, en Kingston? ¡Señor! ¡Simón Bolívar es... una de mis máximas admiraciones! De hecho, este sombrero que llevo es... un homenaje a él”; “Bolívar, en Francia, es altamente respetado. Se ha convertido en símbolo de republicanismo” [40]. Fontenier cree posible la realización en América de los ideales revolucionarios: “No será el látigo, sino el espíritu de la Ilustración el que nuestras armas habrán de reinstaurar en Haití” [32], “fui un

oficial de Napoleón y creo en la igualdad y fraternidad entre los hombres” [37]. Estas circunstancias arrojan a Fontenier al corazón de la guerra de independencia de las colonias españolas, y su rápida y ligera inmersión en un contexto cultural americano, apenas esbozado mediante tópicos —como la brutalidad de los esclavistas, la belleza exótica de las mulatas o la rudeza inflexible del llanero—, lo llevan a adoptar prontamente hábitos americanos.

Como absoluto protagonista, sobre Fontenier reposa la articulación y el avance de la narración: él viaja de París a Jamaica, luego a Haití, después a Cartagena, donde es apresado, se fuga y retorna a Haití para después desplazarse a la costa y al interior venezolanos. Además, en el nivel de significación de la novela resulta evidente que Fontenier, con su entusiasmo y su firme convicción en los ideales revolucionarios, quiere representar una figura propia del romanticismo: “Los personajes románticos [...] se sienten atraídos por un anhelo indefinible, persiguen con ardor desesperado un ideal recóndito y distante, buscan angustiosamente la verdad que les podría iluminar el abismo de la vida” [Aguilar e Silva, 1972: 333]. De ahí que la proyección de sus ideales en el Nuevo Mundo y su participación final en la gesta libertadora transformen a Fontenier en una figura comprometida con la libertad, lo cual se constituye en un rasgo más de su perfil romántico: “el personaje romántico se configura como un rebelde que se yergue, altivo y desdeñoso, contra las leyes y los límites que le oprimen, y desafía a la sociedad” [1972: 333].

Sin embargo, el personaje es una figura sin matices, está hecho de una sola pieza. La actitud de Fontenier no obedece a un carácter literario autónomo, sino útil al servicio de las tesis que la novela quiere ilustrar: la extensión ya no intelectual sino física del espíritu revolucionario y romántico franceses a la independencia de las naciones hispanoamericanas. Por obedecer siempre a esa premisa, como los demás personajes de SNM, Fontenier se revela como una criatura literaria compuesta bajo el dictado de las leyes que rigen a los protagonistas de la novela popular: está para representar algunas ideas fijas y en función de éstas afrontar peripecias riesgosas y salir airoso de ellas. Fontenier es

ingenuo, de un heroísmo folletinesco. Su ingenuidad se detecta en la forma elemental como se deja persuadir por Auguste Fauchard y Odile para trasladar las armas a Jamaica, en su fe ciega en Bolívar —el “sombrero Bolívar” que no abandona es un detalle que parece propio de un niño—, en su carácter impulsivo y en la irreflexión característica de su toma de decisiones. Vale decir que es cierto que una alta dosis de romanticismo animaba el espíritu emancipador de muchas figuras históricas que padecieron persecuciones, prisiones e incluso murieron en la lucha por la independencia de las naciones hispanoamericanas. En este orden de ideas, el planteamiento al cual puede obedecer la concepción del personaje parece coherente con la actitud histórica de muchos próceres americanos. Lo mismo cabe agregar, por supuesto, respecto de algunas criaturas literarias de aquellas épocas, como puede ser Julian Sorel. No obstante, Fontenier es un personaje sometido a la acción, es una pieza funcional en el relato. En mi concepto, Fontenier resulta en determinados pasajes carente de naturalidad y verosimilitud por su conducta inmaculada, su ingenuidad pueril y su suerte propia de superhéroe de novela popular, gracias a la cual sale prácticamente indemne de los más riesgosos lances y acaba felizmente casado<sup>255</sup>.

Ahora bien, a mi posición se podría contraponer como argumento algo que ya señalé: que, ante todo, Fontenier simboliza la prolongación en el proyecto de emancipación del Nuevo Mundo de los ideales románticos y republicanos inspirados en la Ilustración. Manteniéndonos en la órbita de la obra de Espinosa se puede afirmar, incluso, que como una especie de reflejo de la viajera Genoveva Alcocer de LTC, Fontenier realiza el viaje en dirección contraria, es decir de Europa hacia América, para defender con su espada los principios ilustrados de la

---

<sup>255</sup> En el epílogo, Espinosa también observó la flaqueza del personaje. Pero, como con los otros aspectos poco convincentes de la novela, también salió al paso: “Victorien Fontenier es un personaje, en cierto modo, ingenuo, si lo observamos desde la perspectiva del hombre de finales del siglo XX. Pero es que el hombre de finales del siglo XX sobrelleva, sin saberlo, la tragedia de haber perdido todo candor y, muy en especial, toda capacidad de idealismo romántico. Fontenier es un individuo típico de los albores del siglo XIX, a la manera que lo fue Simón Bolívar. Las acciones desinteresadas no eran tan raras en esos tiempos. (En los nuestros, apenas si se dan) [156].

igualdad, la libertad y la fraternidad. En este sentido, Fontenier aspiraría a constituir en la producción de Espinosa otra imagen del mestizaje resultante del encuentro vivido en América: ya no el americano que absorbe parte de la identidad europea, sino el europeo compenetrado con costumbres americanas y convencido de que en el llamado Nuevo Mundo se podrían materializar las utopías libertarias que las rancias monarquías europeas obstruían. Empero, sostengo, por la lógica de novela de aventuras que determina todo en el relato, por su orientación definitiva hacia un final feliz y por el predominio de la anécdota, el personaje no desarrolla esta faceta de su concepción. La sugiere, sí, pero la ligereza y la superficialidad del relato hacen que su protagonista no trascienda la función de verse involucrado en uno u otro suceso y de deambular de un lado para otro al vaivén de los acontecimientos<sup>256</sup>.

Idéntica suerte corren los demás personajes. Son figuras que, al tenor del vértigo de la acción, desaparecen de la narración con la misma facilidad con que aparecen. Su función esencial consiste en complicar los conflictos que afronta el protagonista o en facilitarle la resolución. Así sucede con el pirata Risky: es el malo al que Fontenier debe derrotar, aunque en algún momento recibe ayuda de él y de Aury. Igual ocurre con el vasco Undurraga: con todo y su confesión de que es un bilbaíno que también ha sido oprimido por la Corona española y por eso abrazó la lucha por la libertad de los americanos [75], su papel consiste en servir de pasaporte a Fontenier —al precio de una muerte patética— para que éste escape de la prisión cartagenera. Gibson es el mediador entre Fontenier, los haitianos y Bolívar, y después de actuar así no volvemos a saber de él. Fauchard y Odile son los burgueses parisinos que encarnan el aprecio por el *ancien regime*,

---

<sup>256</sup> Esta perspectiva también la señala Pineda Botero al relacionar en una reseña de SNM este trabajo con LTC: “Si en la novela cumbre de Espinosa, *La tejedora de coronas* (1982), Genoveva, el personaje central, de origen criollo, pasa a Francia y adopta la cultura europea del siglo XVIII, en la *Sinfonía desde el Nuevo Mundo*, un francés abraza la causa criolla a comienzos del XIX. Los caminos se cruzan y el maridaje cultural es similar: en ambas obras hay un trasfondo de ideologías e historias, de hechos violentos que van sellando a sangre y fuego el destino de Europa con el de América. Sin embargo, contrario a lo que sucede en *La tejedora de coronas*, *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* es una novela esquemática y lineal, sin complejidad estructural. En ella, la historia y la ideología aparecen como meras menciones para el avance de la trama” [Pineda, 1990b].

pues sin mayores problemas se reacomodan a la restauración de la monarquía. Odile, además, hace parte del conflicto sentimental, es la europea de instintos contenidos que contrasta con la exótica y voluptuosa mulata Marie Antoinette. Como ya lo he detallado, para agregarle drama a la intriga, Marie protagoniza una muerte funcional, pues fallece durante una persecución de los piratas a su amado pero luego aparece María Antonia para hacerle creer a Fontenier que el espíritu de la difunta no lo abandonará. En resumen, los personajes de SNM constituyen piezas carentes de autonomía y de identidad, tan sólo útiles a la mecánica narrativa.

En consecuencia, las figuras históricas convocadas por la trama constituyen meras presencias, cuyo principal aporte es poner sus nombres al servicio de localizar la trama en un contexto histórico. Napoleón nunca interviene, apenas es evocado al principio cuando adelanta a Fontenier en un coche durante el regreso de éste a París tras la derrota en Waterloo; el presidente de Haití Alexandre Pétion<sup>257</sup> únicamente es mencionado por el apoyo que prestaría a Bolívar en la campaña venezolana; con el general patriota José Antonio Páez<sup>258</sup>, quien lideró los ejércitos llaneros, cuando se supera su simple mención es para actuar como padrino en la boda de Maria Antonia y Fontenier. En general, estos nombres son referencias en el relato, no constituyen efectivamente personajes de la novela.

---

<sup>257</sup> Alexandre Pétion (1770-1818), fue el primer presidente reconocido por el senado de Haití en 1810, cuando ese país se dividió entre su gobierno en el sur y el de Henry Christophe en el norte.

<sup>258</sup> José Antonio Páez (1790-1873), es recordado en la historia por su carácter rudo, por su rápido ascenso en la carrera militar, por su caudillismo y porque consiguió organizar un ejército de llaneros —al parecer, muchos de ellos habían actuado inicialmente bajo las órdenes del oficial realista José Tomás Boves— que fue decisivo en la guerra de independencia. Clément Thibaud, que hace referencia a múltiples pasajes de la extensa autobiografía escrita por el prócer, recoge algunos datos vitales de Páez: “la verdadera clave del refugio occidental es José Antonio Páez. Muerto en el exilio en Nueva York, nace en las márgenes del llano, cerca de la población de Aquiragua, el 13 de junio de 1790. Su padre era empleado del gobierno de la Corona, en el estanco de tabaco de Guanare. A los 17 años, asesina a un hombre para defenderse de un robo. Debe entonces refugiarse en los llanos de Barinas”. Más Adelante, Thibaud anota que “su triunfo en el importante combate de la Mata cerca de Guasualito, lo convierte en un soldado feliz con la aureola de la victoria. La fortuna guía sus pasos, su reputación aumenta. [...] Desde el principio de la pequeña guerra, el caudillo de los llanos quiere presentarse como el protector providencial de una población en la que busca apoyo”. [Thibaud, 2003: 277 y 279].

Figuras como los patriotas venezolanos Santiago Mariño<sup>259</sup> y José Francisco Bermúdez<sup>260</sup>, intervienen episódicamente durante la huida de algunos líderes de Cartagena tras el asedio de Morillo, en el transcurso de la reunión de los dirigentes venezolanos con Bolívar en Los Cayos, Haití, o cuando entran como triunfadores en Güiría. En esos momentos, estos personajes se muestran como adversarios encarnizados de Simón Bolívar, al que llaman “dictadorzuelo”, pero al tenor de lo expuesto en el relato no quedan claros cuáles son el motivo de su odio y la postura ideológica o política que defendían. Igual sucede con Luis Brion<sup>261</sup>, navegante antillano que respaldó a Bolívar y que en la ficción acoge a Fontenier, y con el comandante de la reconquista española Pablo Morillo<sup>262</sup>, a quien se le ve

---

<sup>259</sup> Santiago Mariño (1788-1854). General venezolano que lideró las fuerzas que liberaron el oriente del país en 1813. Mariño acompañó a Bolívar en varias de sus expediciones y estuvo presente en la asamblea de Haití, de donde partió el ejército patriota hacia Venezuela [cfr. Martínez, 1989: 109 ss, y también <http://www.venezuelatuya.com/biografias/marino.htm>].

<sup>260</sup> José Francisco Bermúdez es otro militar venezolano que tuvo protagonismo en la campaña de independencia: “En 1813 formó parte del grupo que bajo el mando de Santiago Mariño, invadió las costas orientales de Venezuela para llevar a cabo la campaña con la cual se dio libertad a esa parte del país. En 1814 fue ascendido a coronel, y como tal acompañó al general Mariño en el auxilio que prestaron sus fuerzas a Simón Bolívar en el occidente. [...] En 1814, ante la pérdida irremediable de la Segunda República se embarca rumbo a Margarita y de allí a las Antillas y luego a Cartagena de Indias desde donde se trasladó a Los Cayos de Haití, en momentos cuando Bolívar se disponía a zarpar para Venezuela con su expedición. Aunque en un principio Bermúdez manifestó su deseo de incorporarse a las fuerzas republicanas, ciertas diferencias con Bolívar lo hicieron desistir de esto” [cfr. <http://www.venezuelatuya.com/biografias/bermudez.htm>].

<sup>261</sup> De Brion dice Liévano Aguirre: “En tales circunstancias conoció Bolívar a un afortunado comerciante del mar Caribe, a quien la epopeya americana transformaría en uno de los grandes almirantes del Nuevo Mundo. Luis Brion nació en Curazao y desde temprana edad se familiarizó con el tráfico marino, tan importante en su tierra natal. [...] Cuando Bolívar tuvo oportunidad de tratar a Brion, adivinó en este hombre de genio aventurero y emprendedor, un posible auxiliar para su empresa y trató de ganarse su amistad; poco después, los dos se trataban como viejos amigos y Brion, el traficante, miraba la empresa del Libertador como digna de sacrificarle parte de sus ganancias” [Liévano, 1973: 163].

<sup>262</sup> A Pablo Morillo (1775-1837) encomendó Fernando VII la reconquista de las colonias americanas en la llamada campaña de “Pacificación española”: “Morillo puso su formación militar, así como su experiencia y arrojo, al servicio del rey Fernando VII cuando fue nombrado jefe de la Expedición Pacificadora, organizada con el fin de reconquistar los pueblos americanos. Esta expedición salió de Cádiz, con más de 10.000 hombres, en febrero de 1815, rumbo a las provincias del Nuevo Mundo. En América les correspondió librar una lucha «mucho más peligrosa, mucho más cruel que la que habíamos sostenido hasta el momento», según palabras del propio Morillo. Morillo llegó en los primeros días de abril de 1815 a las costas orientales de Cumaná, e inició la reconquista de Venezuela. En julio del mismo año, la Expedición Pacificadora arribó a Santa Marta y desde esta ciudad proyectó su plan de reconquista de la Nueva Granada; éste se inició con el sitio de Cartagena, llevado a cabo entre el 17 de agosto y el 5 de diciembre. Con la conquista de Cartagena, Morillo inició la más grande represión al pueblo granadino,

exclusivamente durante la captura de Fontenier cuando éste se dirige con las armas a Cartagena y es retenido por las fuerzas españolas. Una mención especial, sin embargo, debe hacerse de Louis Aury, un navegante y corsario francés que en SNM aparece confabulado con Bermúdez contra Bolívar y que evacúa sólo a los dirigentes patriotas de Cartagena. De él la historia presenta una imagen más positiva, pues recorrió las costas de América desde La Florida hasta la Argentina, participó en múltiples acontecimientos y ha sido visto como un héroe ignorado<sup>263</sup>.

En cuanto a Bolívar, su presencia se limita a tres episodios: cuando Fontenier lo conoce, cuando éste evita que aquél se suicide y cuando lo salva de recibir un balazo. Aunque Bolívar es la figura histórica más mencionada, su intervención en la acción es mínima y, por lo mismo, la novela no presenta una imagen especial o profunda de él. El Bolívar de SNM no enseña nada nuevo o singular de la figura histórica. De su situación en el momento histórico que sirve de marco al relato, por ejemplo, apenas se hace referencia a que Bolívar, en una pobreza extrema, estaba exiliado en Jamaica. Nada se dice acerca de que su estancia allí obedecía a una suerte de exilio voluntario al que el militar se sometió, cansado y agobiado por las dudas derivadas de la polarización entre los líderes de Venezuela y la Nueva Granada. Asimismo, pese a ser un momento significativo

---

conocida como el «Régimen del Terror» [Cfr. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/moripabl.htm>]. De Morillo igualmente presenta Indalecio Liévano Aguirre, en su *Bolívar* [1971: 145 ss], una detallada noticia biográfica y de su actuación en Venezuela y la Nueva Granada.

<sup>263</sup> “Louis Aury [1788-1833], uno de los más valiosos y olvidados gestores independentistas de Latinoamérica. [...] ingresó al servicio de la marina Francesa en 1802, dedicó su vida y conocimientos como estrategia militar marítimo a la independencia de América, conmocionando el poderío naval español y cambiando las fronteras desde México hasta Buenos Aires. Tras la coronación de Napoleón emperador, Aury al igual que muchos franceses desertó ante lo que consideró una traición a las ideas libertarias de la revolución Francesa. Después de pasar cuatro años como marino mercante logró ahorrar \$4000 dólares con los que adquirió un barco que, convertido en corsario, puso al servicio de todos los países americanos herederos de las ideas revolucionarias Europeas. Ondeando la bandera venezolana en su propio barco, zarpó de North Carolina en 1813 con la misión de atacar barcos españoles en el Caribe, llegó frente a la plaza de Cartagena cuando Morillo iniciaba el famoso sitio de la ciudad; de allí fue a “Aux Cayes” en Haití a encontrarse con Bolívar, quien ya derrotado pretendía constituirse en jefe único de los ejércitos que libertarían cinco naciones, idea contraria a la de Aury y otros franceses que querían un mando no unipersonal. Bolívar a su vez no agradecía el heroico gesto de Aury al romper el cerco de Cartagena y le criticó la inútil pérdida de vidas” [Cfr. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/auray.htm>].



en la biografía del personaje, nada se menciona acerca de que en ese estado de zozobra Bolívar escribió la que ha sido considerada su principal obra de pensamiento político, la llamada *Carta de Jamaica* (1815). Como para dar cuenta de que el narrador está enterado de esto último, cuando conoce a Fontenier Bolívar toma la palabra y recoge algunas ideas de la famosa *Carta*: “Ve en el porvenir una América unida en una inmensa confederación de naciones libres, guiada por aspiraciones comunes. Una América más libre que la Francia que soñó Diderot” [44].

En un momento SNM intenta enseñar una imagen frívola de Bolívar. Ello sucede cuando Fontenier conoce al Libertador, quien recibe al capitán francés mientras toma un baño y mientras se acicala y se perfuma: “la totuma viajaba en el aire hasta el cuerpo, totalmente desnudo, de un hombre de unos treinta y dos años, de estatura mediana y aspecto meridional, que se complacía en ser lentamente abluido por el negro. [...] Bolívar los vio venir sin inmutarse ni tratar de cubrir su desnudez. [...] Lo acompañaron a vestirse y a perfumarse, ritual que no escatimó polvos, cremas ni aceites volátiles” [40-41]. Sin embargo, la representación de un Bolívar frívolo no trasciende, pues de este rasgo de su carácter el relato no vuelve a dar razón.

En algunos pasajes Bolívar es tildado de dictador [136, 137] y se devela una firme oposición en su contra por parte de algunos patriotas. En la asamblea cumplida en Haití, por ejemplo, donde Mariño toma la palabra contra Bolívar: “Ustedes, todos, conocen las inclinaciones autoritarias del señor Bolívar. [...] No tenemos por qué aceptar aquí una dictadura tan férrea como la española”. Y luego, “Mariño, Miramón, Montilla y hasta el propio Bermúdez hicieron coro con un «¡Muerte a Bolívar!»” [112 y 113]. En la ficción la oposición contra Bolívar llega a manifestarse en un atentado, del que sobrevive gracias a Fontenier: “Bermúdez afinó su puntería. Era evidente, iba a disparar. Cuando lo hizo ya Fontenier se había interpuesto entre su arma y el caraqueño. La bala se alojó en uno de los hombros del francés” [137]. Si bien históricamente ha habido disparidad de posiciones frente a si Bolívar tenía inclinaciones dictatoriales o no, si quería

hacerse con el mando por motivos estratégicos o por motivos personales, lo cierto es que en SNM no hay información suficiente que justifique o rechace la acusación de los patriotas venezolanos. Aunque es un hecho histórico que Mariño, Bermúdez y Aury se oponían al mando de Bolívar, la ficción simplemente incorpora el dato sin contextualizar la situación. El Bolívar de SNM ni desmiente ni corrobora el cargo de dictador que le imputan.

El Bolívar de la ficción, además, en un gesto bastante gratuito, llega a intentar el suicidio y a cancelarlo gracias a la intervención de Fontenier:

De pronto, comprendió que todos se habían ido y que había quedado solo en esa playa hostil. Sin pensarlo dos veces, de la chaqueta de paño azul con vueltas rojas extrajo una pistola y la acercó a su sien derecha. El tacto del frío metal era como un preludio de ultratumba. Entonces oyó la voz de Fontenier: —¡General, general, sígame!  
Bolívar guardó el arma y fue tras él [135].

A pesar de que vistos aisladamente estos hechos parecen concederle un protagonismo notable a Bolívar y proponer una imagen humanizada y crítica del prócer, ellos no constituyen más que anécdotas útiles al papel de Fontenier, quien defiende contra todo y contra todos a Bolívar. Por tratarse entonces de un Bolívar puesto en función del protagonista, si algún nivel de relevancia se le pudiese conceder a la figura histórica no sería por la representación que la novela crea del prócer, sino por la idealización que Fontenier hace del Libertador, en quien ve la encarnación de los principios republicanos. Sin embargo, lo superficial que resulta Fontenier como personaje hace que su imagen de Bolívar carezca de fuerza<sup>264</sup>.

---

<sup>264</sup> Pineda Botero [1990b] sostiene este mismo criterio: “Se trata de un Bolívar adaptado a las necesidades del argumento, ciegamente admirado por Fontenier y sin grandeza alguna”.

#### **7.4. La historia como decorado**

Al caracterizar la función que puede desempeñar el material histórico en una novela sabemos, con Umberto Eco [1983], que hay una forma muy tenue de involucrar la historia en la ficción —funcional, sin ánimo de detenerse en la historia, de crear una representación especial de ella— y que apenas si da lugar para llamar históricas a las novelas que proceden así. Como ejemplo de estos casos, Eco menciona las novelas de capa y espada, al estilo de las producciones folletinescas de Dumas, en las que los datos y los nombres provenientes de la historia son sólo un añadido para dar tono de época a un relato en el cual lo importante es la resolución de una intriga. En mi opinión, SNM se sitúa dentro de esta tipología de novela; en ella la historia de la campaña libertadora no es una cuestión sustantiva sino un ingrediente adjetivo. En SNM los hechos y los personajes históricos son simplemente un telón de fondo, datos agregados para situar las aventuras y los romances de un soldado francés en un contexto que podemos identificar como histórico.

Esta cualidad de SNM participa, además, en el hecho de que la obra no trascienda los límites de la novela popular, aquella de la cual los lectores esperan “no tanto que les proponga unas experiencias formales nuevas o una subversión dramática y problemática de los sistemas de valores vigentes, sino precisamente todo lo contrario: a saber, que venga a reafirmar el conjunto de las expectativas ajustadas a la cultura habitual e integradas en ella” [Eco, 1978: 76].

En mi criterio, SNM intenta establecer un juego literario con ciertas características del espíritu y de la producción literaria del periodo histórico implicado en su trama. En primer lugar, con su intriga de aventuras y amores SNM pretende formular una especie de réplica contemporánea de ciertos tópicos de la novela romántica, un género literario característico del siglo XIX tanto en Europa como en América, con peculiaridades propias en cada caso. Como sabemos, la novela histórica se constituyó como subgénero en Europa durante el romanticismo y los rasgos de ese tipo de novela fueron trasplantados

relativamente pronto a Hispanoamérica<sup>265</sup>. Ya en 1851, por ejemplo, *Amalia*, la clásica novela del argentino José Mármol, combinaba historia contemporánea con intriga sentimental. En esa línea, considero, quiere situarse SNM: a la manera de las llamadas por Doris Sommer [1993] novelas fundacionales, escritas en el siglo XIX al calor de las gestas de independencia y de la conformación de las repúblicas hispanoamericanas<sup>266</sup>, novelas que frecuentemente mezclaban historias de amor con el relato de acontecimientos registrados en el presente histórico.

En segundo lugar, SNM intenta materializar esa intención con la atribución de un espíritu romántico a Fontenier y con la participación del personaje en episodios de la campaña libertadora. Como se sugirió más atrás, a través de los ideales republicanos que mueven al capitán francés SNM quiere dar cuenta de un movimiento del espíritu que fue común en Europa y en América y, por lo tanto, de alguna forma unió en una misma búsqueda a los dos continentes. Fontenier, al igual que algunas figuras históricas del siglo XIX, concibe a América como el lugar donde se podría materializar la utopía revolucionaria. Admirado por Fontenier porque defiende sus mismos ideales, como otros próceres hispanoamericanos Bolívar fue lector de los pensadores de la Ilustración, algunas de cuyas tesis sirvieron de base ideológica al movimiento de emancipación<sup>267</sup>.

---

<sup>265</sup> Se da por un hecho que fue el argentino Esteban Echeverría quien, tras su viaje a París en 1825, transfirió el espíritu del romanticismo a Hispanoamérica: “Descubrió el romanticismo como revolución espiritual que abrió a cada grupo nacional o regional el camino de su expresión propia, de la completa revelación de su alma, en contraste con la fría y ultrarracional universalidad del clasismo académico. [...] El romanticismo era una batalla de las naciones que se estaba librando en muchos frentes, de Noruega a Rusia, de Escocia a Cataluña. Echeverría quería extender el campo de batalla a nuestro hemisferio, y concibió su propósito como deber de patriotismo” [Henríquez, 1945: 121]. [Cfr. también Carrilla: 1967.]

<sup>266</sup> Según Sommer, “las novelas románticas se desarrollan mano a mano con la historia patriótica en América Latina. Juntas despertaron un ardiente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueños de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetos públicos” [1993: 23].

<sup>267</sup> Por ejemplo, Nelson Martínez Díaz menciona nombres de figuras americanas que leyeron textos franceses del periodo de la Ilustración y que difundieron sus ideas, tales como Antonio Nariño (1765-1823) —quien en 1794 tradujo del francés, imprimió y divulgó la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*— y Francisco Antonio Zea (1770-1822) —quien además de periodista y científico llegó a ser vicepresidente de Colombia—. Entre tales textos, Martínez menciona uno que concebía a América como el escenario para la concreción de la revolución: “Las lecturas de Raynal: *Historia filosófica y política de los establecimientos europeos de las dos Indias*

Así, entonces, reuniendo a dos figuras inspiradas por los mismos principios republicanos, la ficción intenta hermanar al europeo y al americano en el mismo espíritu. De este modo SNM plantea una mirada a la cuestión del mestizaje proveniente del encuentro del Viejo y del Nuevo Mundo, propensión de la obra ya intuida al comentar la relación que se puede establecer entre la novela y la sinfonía de Dvořák. En este caso, el trabajo de Espinosa quiere explotar la convergencia del espíritu y de la fuerza europeas y americanas en la búsqueda de la libertad y la independencia. De hecho, y ello constituye un precedente histórico que habla a favor de la verosimilitud de Fontenier como combatiente en América, durante la campaña libertadora formaron parte del ejército patriota soldados europeos. En particular, se afirma que en Los Cayos, Haití, tal como lo incorpora la ficción, al contingente comandado por Bolívar se unieron soldados de distintas precedencias, y en especial franceses<sup>268</sup>.

Sin embargo, todos estos presupuestos se quedan en el plano de lo que pudo ser aprovechado por la ficción, pues su ejecución en la obra concreta resulta insatisfactoria. SNM quiere plantear un juego irónico con las convenciones de la novela romántica pero no lo consigue, no trasciende el deseo de servirse de algunos rasgos formales y temáticos de aquellas novelas. Como lo expone Linda Hutcheon [1985] cuando fundamenta un concepto contemporáneo de parodia, el hecho de parodiar una obra o un sistema de códigos no reside en la repetición. La parodia comprende, entre otras cosas, una revisión, una transformación, el distanciamiento necesario para elaborar desde otra perspectiva y desde otras premisas una nueva versión, es decir, una nueva obra a partir de un modelo. Y,

---

(1770), introducían el germen de la idea de cambio, afirmando lo siguiente: *Si alguna vez sucede en el mundo una revolución feliz, vendrá por América. Después de haber sido devastado, este Mundo Nuevo debe florecer a su vez, y quizá mandar sobre el antiguo. Será el asilo de nuestros pueblos hollados por la política o expulsados por la guerra*" [1989: 57]. Martínez, además, señala que en diferentes discursos y textos Bolívar citó a los franceses y los puso como ejemplos.

<sup>268</sup> "Entre los expedicionarios que se embarcan con rumbo a Venezuela en el puerto de Aguin, el 30 de marzo de 1816, había 171 venezolanos, 33 granadinos, 20 franceses, 19 haitianos, 5 italianos, 6 ingleses, 2 soldados de Curazao, 2 españoles, 1 escocés, 1 estadounidense, 1 polaco. En Los Cayos mismos, según nuestros datos prosopográficos, entre 190 procedencias conocidas, el 75% son venezolanos, el 15% granadinos, el resto europeos, entre los cuales un 6% de franceses o haitianos" [Thibaud, 2003: 293].

según mi criterio, en SNM no hay ironía ni parodia porque esta novela simplemente adopta los clichés de la intriga amorosa y del heroísmo folletinesco del protagonista característicos de la novela romántica. La novela usa esos tópicos, pero no los utiliza con ironía.

En esencia, en SNM se adopta la lógica del tipo de novela inspirado en el modelo de Walter Scott, un esquema heredado por la novela popular y prolongado por la industria cinematográfica más representativa de Hollywood. Seymour Menton ha llegado incluso a sostener que SNM “no es ni una «novela culta» ni una «novela elitista» y no tiene pretensiones de llegar a ser «novela canónica». Es más bien, una novela popular, de tipo best-seller” [1993: 187]. Salvando algunas diferencias obvias en el manejo del tiempo, las estructuras lingüísticas y la extensión del relato, y a pesar de que se sirve de la imagen y el diálogo ligero, puesto que fue pensada como un guión, SNM se inspira en la novela romántica del siglo XIX y se escribe casi como si fuera hecha en aquel siglo<sup>269</sup>. Con la diferencia, claro está, de que SNM no es un producto cultural elaborado a comienzos del siglo XIX sino a finales del siglo XX. Por eso la localizo en el ámbito de la novela popular: como un folletín contemporáneo, SNM cuenta la historia de un soldado muy valiente, relacionado con algunos nombres históricos, dispuesto a dar la vida por unos ideales colectivos, que lo proyectan como el

---

<sup>269</sup> Si bien no comparto su criterio, cito al crítico Oscar Torres Duque, quien da una explicación diferente echando mano de la opinión que el propio Espinosa diera de sí mismo como un “escritor barroco”: “¿Hay realmente una estética decimonónica en *Sinfonía desde el nuevo mundo*? Por lo europea, por lo realista y por lo antiburguesa, como en una lectura superficial (digamos, con los formalistas, horizontal, para que se vea que no hago un juicio de valor) —y deleitosa— se revela, sí la hay. Pero ya resultaría bastante sospechoso que un escritor de oficio y no de ejercicio se dedicara a imitar, sin más implicación, la estética realista del siglo pasado para contar una historia en la que lo único original sería la ficción de un personaje, en la que cabe trasplantarlo de un mundo a otro, ambos con “marco histórico” definido. Quiero sostener que esta sospecha, en el caso de *Sinfonía desde el nuevo mundo*, puede ser desechada en una segunda lectura, digamos lingüística —o vertical— de la obra. Lo que sucede es que, como toda obra barroca, la novela se deja leer en dos direcciones: como entretenimiento decimonónico —y su carácter sería el de “fantasía pura”, para emplear la expresión del propio Espinosa— y como novela barroca latinoamericana del siglo XX —y su carácter está en la índole del escritor, que no es precisamente decimonónica, sino más bien “anacrónica”, como él dice, o mejor, como también él lo afirma, barroca “al extremo de lo lastimoso”—. Ello implica que lo decimonónico es un juego y el juego es contemporáneo —y muy americano” [Cfr. Torres Duque: 1990].

esbozo de un héroe, y que como recompensa a su sacrificio encuentra un amor ideal. A ello se suma su lenguaje: frases simples y breves, con ritmo veloz. Todo lo contrario de la diversidad de recursos lingüísticos de novelas como LCD y LTC. Pensada inicialmente como un guión, SNM es una historia dirigida hacia el simple entretenimiento.

Por ese motivo el material histórico vinculado a la trama sólo tiene un valor funcional: es mera escenografía, datos que sirven para contextualizar las aventuras del protagonista. Los hechos históricos implicados en SNM son, al menos para un lector ideal —informado de la historia de Colombia o Venezuela—, fácilmente identificables<sup>270</sup>. Pero en SNM estos hechos constituyen únicamente un telón de color sepia sobre el cual se proyectan las aventuras de Fontenier.

A diferencia, por ejemplo, de LTC, donde se crea una vasta imagen de la época histórica, de las fuerzas y corrientes políticas, científicas y filosóficas que dieron carácter al siglo XVIII, o de LCD, donde a través del personaje Mañozga se observa la Inquisición y la visión de mundo que ésta representaba como una institución histórica anacrónica y en crisis en el siglo XVII, en SNM la campaña libertadora impulsada por Bolívar no logra ponerse nunca en primer plano, ser vista desde una perspectiva singular o ser profundizada en el grado de complejidad con que se ha descrito o con el que se pudiera leer en el presente. SNM, en mi criterio, no aporta nada nuevo a la mirada que el lector pueda tener, después de concluida la novela, sobre las luchas de independencia del siglo XIX ni sobre las figuras involucradas en ese proceso y convocadas en la ficción.

---

<sup>270</sup> Entre los hechos están el exilio de Bolívar en Jamaica, su partida hacia Cartagena y su devolución, a mitad de camino, hacia Haití por el sitio de Pablo Morillo a Cartagena; la asamblea de patriotas en Los Cayos; la amistad establecida entre Bolívar y Lúois Brion en Haití y el apoyo de Pétion a Bolívar condicionado a que éste decretara la libertad de los esclavos en Venezuela; las desavenencias entre Bolívar, Montilla, Bermúdez y Mariño, y el rechazo unánime de Aury y Bermúdez contra Bolívar; la partida de la expedición comandada por Bolívar hacia Venezuela, el enfrentamiento con el ejército realista y la búsqueda del apoyo de José Antonio Páez, quien había organizado un ejército de llaneros. De estos hechos presenta un relato detallado Liévano Aguirre en su *Bolívar* [1973: capítulos XI-XV]. Relatos más sintéticos de las mismas situaciones se encuentran en Martínez Díaz [1987: 109-120] y Clément Thibaud [2003: 294 ss].

## 7.5. Conclusiones

En estos tiempos posmodernos, la distancia entre el arte popular y el de élite, o entre la literatura “artística” y la literatura de “consumo” se ha estrechado. Es difícil mantener en la actualidad con la misma fiereza posiciones tan rígidas como, para mencionar un nombre representativo, la de Adorno, quien tan sólo vio en muchas producciones culturales contemporáneas la lógica del capitalismo tardío. Obras como *El nombre de la rosa*, para citar un caso paradigmático, han puesto en evidencia el estrechamiento de esa distancia y han mostrado que, aun echando mano de recursos de géneros populares, la novela también puede constituirse en un producto de calado literario e intelectual. Desde otra perspectiva, reflexiones como las de Italo Calvino [1988], que han defendido la levedad en la literatura contemporánea, reafirman el gusto actual por formas ligeras, distantes de la densidad característica de las narraciones de otros tiempos.

Sin embargo, aun teniendo presente lo difusos que se han tornado esos límites, aunque SNM recurra a algunas cualidades que en el presente son consideradas, muchas veces a priori, como virtudes, no consigue alcanzar un lugar importante en la narrativa de Espinosa ni en la tradición que la enmarca. SNM es apenas una ligera novela de aventuras, cuyo propósito de aprovechar la coyuntura histórica del Quinto centenario de la llegada de los conquistadores españoles a América se queda en el plano de la utilización de la anécdota histórica para su recepción y difusión. Si pensamos a SNM como un ejercicio de escritura que intenta aproximar la novela y el cine, más allá de la intención con que fue concebida y de crear algunas imágenes tampoco contiene cualidades estructurales o formales relevantes. Por otro lado, dadas la funcionalidad del tiempo y la concentración del relato en el nivel externo, en la pura acción, la división del texto a la manera de la estructura sinfónica —a pesar de que en varios fragmentos logra cierta aproximación al ritmo de los movimientos musicales citados en el nombre de dos partes de la novela— no logra constituirse en una cualidad lo



suficientemente sólida como para desarrollar un análisis detallado sobre la relación entre SNM y la música.

Ya he dicho que SNM quiere explorar los aportes del pensamiento francés ilustrado a la independencia de las colonias españolas en América. Esto querría significar la convicción de Fontenier en los ideales revolucionarios y republicanos, la identificación que este personaje efectúa entre esos ideales y Bolívar y, en últimas, su militancia en los ejércitos patriotas. No obstante, desde mi punto de vista, en el momento de apreciar el modo como esta apuesta se intenta materializar en el relato el resultado es insatisfactorio. La novela se queda en el plano de la intención, del propósito de crear en el orden literario una representación del desarrollo del espíritu de la Revolución Francesa en el Nuevo Mundo. Tal sucede porque las estrategias literarias y los escasos recursos estéticos de que echa mano la narración circunscriben el trabajo al ámbito de la novela popular. Su lenguaje es pobre y el relato abunda en tópicos: sus personajes, la visión del trópico, las experiencias amorosas del protagonista con las mujeres americanas. Por todo esto, lo que podría simbolizar Fontenier no resulta persuasivo para el lector y la novela se presenta apenas como el esbozo de un proyecto, como una idea que quizás pudo llegar a merecer un desarrollo literario por lo menos interesante si atendemos a lo mejor de la producción de Espinosa<sup>271</sup>.

---

<sup>271</sup> Una opinión similar expresó Jaime Eduardo Jaramillo en una reseña de esta novela: “*Sinfonía desde el Nuevo Mundo* ocupa un lugar singular en la producción de Germán Espinosa. Concebida como una novela que, a su vez, se constituye en el argumento de una futura producción cinematográfica, se sucede en este libro una interpenetración de dos géneros artísticos, lo cual le confiere un carácter en cierto modo experimental y hasta cierto punto inédito. Con todo, es necesario señalar que, desde el punto de vista de las expectativas del lector de literatura, la obra traiciona la premura de su elaboración y denota carencias estructurales y cierto inacabamiento en la construcción de algunos de sus personajes. [...] quien haya conocido y gustado algunas de las obras anteriores de Germán Espinosa puede deplorar que un tema, un escenario y unos personajes tan atractivos como los elegidos en este texto no hayan sido trabajados y desarrollados literariamente como el autor podría hacerlo” [Jaramillo: 1990].



8

*Los ojos del basilisco (1992)*



*Los ojos del basilisco* (LOB) es la última novela de Germán Espinosa que se enmarca dentro del subgénero de la novela histórica. Esta obra apareció en 1992, aunque al final del texto, tal como acostumbraba hacerlo Espinosa, se indica que LOB fue escrita en tres momentos: “Bogotá, marzo/abril, 1983; noviembre, 1989; abril/mayo, 1992” [214]<sup>272</sup>. Es decir, la escritura de la novela se repartió en cinco meses de trabajo, distribuidos en tres años distintos de un periodo total de nueve años. A juzgar por los testimonios del propio escritor, tal como sucedió con las otras obras estudiadas aquí, LOB es un proyecto comenzado en una circunstancia determinada y finalizado tiempo después, cuando el autor se hallaba en otras condiciones. Lo particular en el caso de LOB es que, al igual que en SNM, lo que terminó por ser una novela fue pensado en principio como un guión cinematográfico<sup>273</sup>. O sea, la concepción inicial de LOB obedeció a un encargo: a Espinosa le pidieron que escribiera un guión, el cual fue rechazado posteriormente

---

<sup>272</sup> Cito por la primera edición: Bogotá: Altamir, 1990.

<sup>273</sup> Según afirma el autor, la idea inicial era escribir un guión: “un guión que rechazó la institución para el fomento del cine y que luego convertí en mi novela *Los ojos del basilisco*” [Espinosa, 2003: 384].

y el escritor decidió convertir el material en novela. Quizás en parte este hecho explique que, como en SNM, en este trabajo de Espinosa se advierta una diferencia significativa en relación con otras de sus novelas precedentes — diferencia en el lenguaje, en los recursos narrativos, en la estructura, en el tratamiento del material.

### **8.1. La trama y la historia**

LOB relata la dedicación del abogado Baccellieri a la defensa de los intereses de los artesanos, marginados por las políticas económicas liberales del siglo XIX, y la conjura política, un juicio injusto y la condena a muerte de los que es víctima el personaje tras ser implicado en un crimen. En mi criterio, esta es la cuestión de mayor relieve en la novela porque, como lo mostraré, añadiendo ingredientes sobre la disputa política vivida en Colombia durante la época recreada, LOB reescribe una crónica acerca de una serie de hechos delictivos ocurridos en Bogotá a mediados del siglo XIX.

Sin embargo, la historia de Baccellieri transcurre entre tres subtramas, dos de las cuales hinchan un poco la novela con conflictos amorosos e intriga política. Por un lado, el relato sobre Baccellieri se trenza con una secuencia de robos liderada por el disidente Arturo Troches y, por otro, con los conflictos sentimentales de Troches y Graciela, una mujer casada, y del político y aristócrata Saturnino Torrealba con la esclava Milena.

Las subtramas sobre Baccellieri y los robos liderados por Troches se nutren de acontecimientos históricos, registrados por la crónica decimonónica reescrita por la novela. No obstante, la distribución del material y la trabazón de las cuatro líneas narrativas hacen que las intrigas sentimentales adquieran un relieve más notorio que el de aquellos elementos relacionados con la historia colombiana, por lo cual el componente histórico se difumina en buena parte de la obra.

LOB consta de XVII capítulos, cada uno conformado por una serie de escenas cortas separadas por espacios en blanco (véase el apéndice 5.1). La disposición de los acontecimientos se caracteriza por la progresión alternada de las distintas líneas narrativas, de modo que las cuatro subtramas conforman una trama en paralelo. Junto con SNM, de las novelas aquí analizadas LOB es la de trama más convencional. En efecto, los hechos son narrados prácticamente en el mismo orden de la historia, sin complicaciones en el manejo del tiempo. Salvo algunas analepsis que incursionan en el pasado de personajes como Baccellieri, Torrealba o Agustina, y de una sucinta prolepsis del final, la cual informa que veintiún años después del fusilamiento de los condenados Ladino, en el momento de morir, confesó que él había asesinado a Acuña, los hechos están dispuestos en forma lineal. Así, la traición contra Baccellieri se consuma al mismo tiempo que progresan el romance de Troches y Graciela, la sucesión de robos y el amorío de Torrealba con Milena.

Para mantener el avance simultáneo y vertiginoso, al igual que en SNM, la narración se sirve de dos recursos básicos, característicos de la novela popular: las escenas breves, especies de viñetas que trascurren rápidamente sin profundizar en los personajes o en las relaciones entre ellos, y la elipsis. Este rasgo estructural del relato dota a la novela de un ritmo acelerado: en LOB se pasa sin transición de una secuencia a otra, el relato se llena de acción con la suma de múltiples sucesos novelescos cortados en puntos claves para prolongar la intriga y generar efecto de suspense. Desde este punto de vista, un factor determinante en la organización del material narrativo es la captación del interés del lector a través de la creación constante de expectativa por conocer la resolución de los conflictos.

Por ello en un texto de una extensión media (214 páginas) se acumula una gran cantidad de hechos, personajes y situaciones presentados casi en estado de esbozo. Por ejemplo, Arturo Troches llega a la ciudad y por primera vez cruza palabras con Graciela en la página 37, se ven de nuevo durante una actividad pública en la página 59, cuando se ponen una cita, y acto seguido en la página 60 se reúnen a solas y ya sufren por el amor mutuo.

Elipsis de gran alcance comprenden hechos como la destitución de Baccellieri del cargo de juez, en el cual, por lo demás, nunca lo vemos —enviar a la amante de un ministro a la cárcel, es la única decisión que toma—. O cuando Acuña viola las cerraduras de la tienda de Segundo Losada y los ladrones se llevan los ahorros del comerciante español. O cuando María Salomé, personaje que interviene un par de veces y con cuya imagen se cierra la novela, de repente aparece loca.

No obstante el ritmo acelerado, una parte del tiempo del relato se concentra en el primer día de la historia, que abarca cuatro capítulos y comprende los sucesos desde la madrugada en que Arambarri va a ofrecer los viáticos al niño muerto hasta los festejos por la elección de Gómez como presidente. Esta estrategia de dilatación del tiempo durante ese día, como lo ampliaré luego, tiene su importancia en aras de concentrar diversos hechos en el mismo lapso. Sin embargo, después de ese día el tiempo avanza de manera imprecisa. Sabemos que la acción inicial del relato transcurre en un día de marzo de 1849, pero a partir de ese dato la novela no aporta información precisa que permita establecer cuánto tiempo pasa entre el inicio y el final. Simplemente se dice que “Durante todos esos meses” [80] los artesanos ven cómo no se cumplen las promesas de Gómez.

## **8.2. La conspiración, el crimen y la intriga sentimental**

LOB está estructurada alrededor de motivos muy eficaces para captar el interés del lector: la conspiración, el crimen y la intriga sentimental. De acuerdo con el papel de los protagonistas de las subtramas y de las relaciones que establecen, esos motivos se mezclan. Sin embargo, es alrededor de Baccellieri donde la conspiración y el crimen adquieren importancia y resultan de más interés para el análisis.

La incursión de Baccellieri en el mundo de la política con el objetivo de liberar a los artesanos de las condiciones de opresión y su condena final a manos



de los políticos puede ser leída como la inmersión del protagonista en una esfera prohibida, por lo cual sus opositores se confabulan y decretan su castigo. Adscrito a la clase desfavorecida de los artesanos, a través del apoyo al candidato a la presidencia Gómez, Baccellieri se aproxima a otro universo: el del poder, donde con su gestión intenta que se tomen las decisiones justas para la clase que representa.

No obstante, el propósito del personaje se frustra y como consecuencia de su atrevimiento los dueños del poder se conjuran y lo condenan a muerte. Como dice Villegas, el intento de Baccellieri conduce a un final trágico, patético: “El héroe fracasa en su intento de salvación. Sin embargo, se ha inmolado” [1978: 127]. La clase política se convierte en guardián del universo del poder, el cual se mantiene vedado a Baccellieri y los artesanos. En la novela es frecuente el desprecio de los aristócratas criollos contra el abogado. Así, cuando Baccellieri saluda a Graciela,

Onzaga había advertido la escena y se abría paso hacia ellos. Colocó una mano sobre el hombro de Baccellieri, que se volvió:

—¡Senador Onzaga!

Mas sólo recibió una respuesta humillativa.

—¿Se puede saber quién es usted, caballero? —preguntó el senador, con insolencia.

Desconcertado, Baccellieri repuso:

—Pero... usted me conoce...

Onzaga intentó retirarlo a la fuerza. Dijo:

—Si es, el que yo creo, no entiendo qué hace aquí, importunando a mi esposa [41].

La clase política conspira contra el abogado y decide su muerte porque él se introduce en el seno de las decisiones de Estado y, con su afán de justicia y un discurso entre idealista y moralista, se atraviesa a una burguesía floreciente que posee el poder político y no está dispuesta a compartirlo con otra clase social. Baccellieri traspasa un umbral y ese paso tiene un precio. De ahí el proceso y el castigo injustos. Y, para reafirmar la sanción, el pueblo ratifica la condena sin considerar los antecedentes del personaje y los pormenores del asesinato del cual es acusado Baccellieri.

La conspiración la urden el senador y terrateniente Onzaga y el ex ministro Torrealba con la ayuda de los ingleses Williamson y Hone. El hecho, sin embargo, es que Onzaga y Torrealba se conjuran para defender ante todo sus intereses y satisfacer sus deseos de venganza. Acicateado por la infidelidad de su esposa, Onzaga se venga determinando no sólo la condena a muerte del amante de su mujer, sino también la de Baccellieri, quien defiende a una clase social opuesta a la del senador. Onzaga, que ha visto siempre a Baccellieri como un advenedizo, con mayor placer ejecuta su venganza porque su esposa Graciela aprecia y respeta al abogado.

Por su parte, Torrealba busca la muerte de Baccellieri porque, en primer término, quiere mantener limpia su reputación. En el asalto a la casa del ex ministro la joven esclava Milena es violada por “el doctor”, apelativo que Torrealba considera suficiente para inculpar a Baccellieri del forzamiento sexual: “Había recordado la descripción que Milena le hizo de su forzador, y concluido que no podía ser otro que Baccellieri, sí, ese granuja proteccionista que, en algún momento, estuvo a punto de estropear toda su reforma librecambista” [168]. Así, desapareciendo al presunto violador Torrealba se siente a salvo de ser señalado públicamente como el corruptor de una menor, pues fue él quien acabó con la virginidad de la esclava. En segundo término, Torrealba se conjura contra Baccellieri porque éste pone en peligro la continuidad de las medidas económicas librecambistas que él había introducido como ministro. Ocultando sus verdaderos móviles, frente a una sociedad ansiosa de justicia por la ola de robos y el asesinato de un herrero, Onzaga y Torrealba quedan como defensores del bienestar general.

A la conjura se le añade la intriga amorosa. Los encuentros furtivos entre Troches y Graciela desarrollan el tópico del amor impedido por la sociedad: ellos se reúnen a hurtadillas en el campo, se ven en la penumbra de la iglesia, Troches se disfraza de monje para entrar en casa de Graciela, reman solitarios en un idílico lago. Cada cita clandestina es un obstáculo que el amor sincero debe superar, y cada peripecia del romance contribuye a extender por el relato ese tono de

suspenso e interés por saber cómo acabarán las cosas, en especial cuando se revela que Graciela está embarazada.

Y luego surge el crimen para trabarse con la intriga amorosa. En efecto, privilegiando la acción, la secuencia de robos liderada por Troches termina pronto relacionada con los amores entre el aventurero y la esposa infeliz. En principio, los miembros de la banda se reúnen y luego ejecutan una cadena de hurtos con los cuales el relato acumula lances pintorescos y rocambolescos: las “máscaras grotescas, de enormes narices” [100] que usan en el asalto al prior Arambarri y el recurso de sacar un cadáver del ataúd para cargar el botín en la caja [103]; las atenciones y la galantería de Troches con Alfonsina Ureña cuando roban en casa de la aristócrata [114].

La trama criminal y la intriga amorosa se complican cuando Graciela pone un ultimátum a Troches: o ella y su hijo o los robos. El ultimátum coincide con la presión del herrero Acuña, que exige a Troches su parte por participar en el último hurto. Entonces Troches, siempre dueño de sí, pierde la calma. En la misma secuencia, Onzaga, el marido burlado, descubre a la pareja y persigue a Troches, que incurre en el error de dejar en un lugar público una prueba de que es miembro de la cuadrilla de ladrones. El asunto se torna más complejo aún cuando Acuña es asesinado y antes de morir delata a los ladrones. La trama de crimen y amor alcanza su punto de inflexión cuando los amantes son separados y finaliza con Troches detenido, juzgado y fusilado, y con Graciela embarazada y humillada por su esposo.

Otra dosis de intriga amorosa se aprecia en la relación de Saturnino Torrealba con la esclava Milena. Hombre mayor, aristócrata, culto, poderoso, hasta entonces marido fiel, ebrio Torrealba tropieza con una adolescente que, créase o no, en una Bogotá helada pasa las noches sola y desnuda en una habitación vacía y de puertas abiertas. A Torrealba lo pica el bicho de la lujuria y desde ese momento su obsesión —convertida para el lector en curiosidad— consiste en superar los obstáculos que, a un sujeto de su rango, se le interponen para satisfacer sus deseos. Primero comprar la esclava a su dueño, nada menos

que el Presidente de la República, sin levantar sospechas, cuando la esclavitud está a punto de ser abolida; luego resolver cómo estar a solas con la joven; después, cómo hacerla a un lado y sufrir porque sus hijas pequeñas los vieron juntos; por último, arreglárselas para no denunciar la violación de Milena durante el robo a su casa y, sin levantar sospechas sobre el verdadero móvil de su conducta, promover el castigo de Baccellieri, quien, a ojos de Torrealba, corresponde a la descripción aportada por la esclava de su violador.

Así, las intrigas política y sentimental y las secuencias criminales llenan el tiempo y el espacio acumulando un hecho tras otro con gran rapidez. No hay en la novela una dimensión interior o psicológica del tiempo. Sólo hay un tiempo exterior, propio de los acontecimientos. En el nivel estructural, en LOB lo que importa es un tiempo funcional, apto para ser llenado con acciones consecutivas.

### **8.3. La ciudad decimonónica**

En LOB la dimensión espacial resulta de más interés. La narración, que siguiendo a los protagonistas de las distintas subtramas se traslada de uno a otro escenario, construye una representación de la ciudad histórica: la Bogotá de mediados del siglo XIX.

La ficción establece un juego de referencias con la realidad extraliteraria del que sólo el lector modelo puede participar para identificar la ciudad recreada. En LOB se nombran y describen edificios y calles del centro histórico de la ciudad, gracias a los cuales el receptor suficientemente informado reconoce la Bogotá histórica y, por lo tanto, puede llegar a asociar algunas acciones y sucesos de la novela con acontecimientos históricos. Por ejemplo, el “convento de San Agustín, todo de piedra y ladrillo, [que] podía dar (desde ciertos ángulos, con su iglesia adyacente) la impresión de una fortaleza” [13], el convento de Santo Domingo, en cuya iglesia se celebra la elección del presidente [40], o la Calle del Viejo Molino

[87] son marcas espaciales de la ciudad real incluidas en la ficción que permiten situar el relato en un espacio con referente histórico.

A partir de estos datos, se puede leer cómo la ficción perfila la ciudad y la sociedad de mediados del siglo XIX. Se trata, en efecto, de una ciudad escindida y de una sociedad separada por una férrea división de clases sociales. Dado el dualismo que subyace a la novela entre artesanos y aristócratas-políticos, o entre pobres y ricos, y la incursión de los primeros —como representante, en el caso de Baccellieri, o como ladrones, en el caso de los demás— en el universo de los segundos, la ficción representa un espacio determinado por el contraste.

Por una parte está el espacio privado de la dirigencia política y económica. Son burgueses que adoptan ideas y modelos europeos<sup>274</sup>, lo cual se refleja en que convierten su entorno en colección de objetos suntuosos e importados: “Se movían todos muy desenfadados por la vasta y vetusta casa, de la que no discrepaban ni los muebles de pata de águila, ni los espejos entre columnas, ni las esculturas limeñas de madera policromada. Las mujeres [...] participaban del festejo, en el cual se habían de leer poemas rimados con sabiduría y se ejecutaría música en el piano Erhard” [49]. De esta manera, la clase política y la aristocracia bogotanas son asociadas con cierta inautenticidad, con cierto esnobismo que les hace sentir un aire de superioridad por adoptar maneras extranjeras: “Unos metros más allá, había un polígono de tiro, donde practicaban Saturnino Torrealba, Filiberto de Onzaga y los ingleses Pernel Williamson y Cliff Hone, deportivamente vestidos, como si asistieran en Londres a una competencia de equitación. Había también una mesa con una pirámide de frutas y cuatro vasos de coñac” [57].

---

<sup>274</sup> A este respecto, Luz Mary Giraldo destaca sobre LOB: “Recreando la sociedad santafereña de la época, Espinosa, como José María Cordovez Moure [...] plasma hábitos, costumbres sociales, modos de vida y formas lujosas o refinadas en las que no sobra reconocer implicaciones culturales que revelan aprendizajes e imitaciones de los modelos europeos” [2001: 119]. Por su parte, Pineda Botero sostiene que la novela “ofrece [...] una descripción convincente de la sensibilidad y las formas de vida de aquellos años fundacionales” [1995b: 101].

Por otra parte está la ciudad de la clase artesanal, un estrato que habita una ciudad indigente, marginal, descrita con patetismo: “Era un cuarto sin ventanas, que comunicaba únicamente con el taller de zapatería. En una estera desflecada, que servía de lecho a toda la familia, yacía el cadáver de un niño, con señales ya borrosas de varicela” [19]. A diferencia de los burgueses, los artesanos llevados a la ruina por las políticas económicas se inscriben en espacios derruidos. Así es la casa de Baccellieri: “Un hollín obstinado impregnaba cada rincón, como intentando reproducirla o compadecerse con la traza lúgubre del habitante. [...] sillones toscos y viejos, y algunos estantes de madera renegrida, procuraban establecer un equívoco decoro” [23]. La habitación oscura y estrecha, la chichería popular, la botica o la tienda como lugar de encuentro recrean una imagen cotidiana de la ciudad decimonónica. El espacio común de los artesanos es sucio, insalubre, otra vez patético: “La barriada era miserable y había niños enfangados jugando en el arrollo, junto al agua depravada de los caños. En cuestión de segundos, acezante, [Edelmira] cubrió la distancia hasta el lugar en donde los muchos alfareros de la vecindad utilizaban, en forma común, un horno de cal” [93].

La suma de las dos caras de la ciudad, entonces, entrega una representación dual de las condiciones de vida a mediados del siglo XIX en la capital de la novel República. Una ciudad dividida en dos clases: una minoría de burgueses durante la transición del régimen colonial hacia un capitalismo incipiente, quienes van a concentrar el poder, y una mayoría de artesanos empobrecidos, en adelante útiles sólo como mano de obra barata. En la plaza, en la calle, en el templo, en general en el espacio público se mantienen las distancias y las diferencias propias del espacio privado.

Pero, igualmente, esa escisión abarca una distancia ideológica en las dos concepciones de mundo que con las nuevas condiciones económicas y políticas se ponen en juego: el mundo de la Colonia y el asomo a una modernidad y a una modernización que tomaba a Europa como modelo. Luz Mary Giraldo ha señalado este mismo aspecto en términos de que “Santafé de Bogotá se presenta

como centro político y de poder cultural en el que se reconoce el tránsito de la sociedad tradicional a la moderna que define al país en su historia hidalga y cortesana, patricia y burguesa, popular y culta, fusionada a la de las gestas de la Independencia y al significado de los albores de la República que se dirige al progreso” [2001: 119]. Con todo y su esquematismo, pues, la ficción consigue recrear una imagen de la ciudad histórica, caracterizada por la disparidad social y la presencia de costumbres de las dos clases sociales implicadas en la novela.

#### **8.4. Los personajes**

El personaje más importante de LOB es Ovidio Ramón Baccellieri. Con él se construye el conflicto de mayor interés e importancia: Baccellieri es el idealista defensor de la justicia social, como víctima de la conjura es sacrificado sin conseguir el propósito de su lucha y es el principal punto de unión entre la ficción y la historia. En efecto, a través de él y de su relación con el presidente Gómez se proyecta el espesor histórico de la novela, pues Baccellieri es —como lo ampliaré al tratar de LOB como reescritura de una crónica decimonónica— la encarnación ficcional de la figura histórica de José Raimundo Russi, de quien toma —y exagera— los datos esenciales.

Ahora bien, como todos los personajes de LOB, Baccellieri es una figura construida con pocos rasgos, de ideas fijas y cuyo carácter no evoluciona con la acción. Baccellieri es la imagen arquetípica del intelectual idealista, especie de outsider que desde su soledad combate contra la injusticia social. Cuando era profesor

hablaba con apasionamiento de René Descartes y sostenía que, con tal de que nuestra alma tuviera con qué satisfacerse interiormente, todos los azares exteriores no tendrían fuerza suficiente para hacerle daño. Sostenía que el bien que hubiésemos hecho nos proporcionaría una satisfacción interior, que llegaría a ser la más dulce de todas las pasiones. ¡Ingenuo doctor Baccellieri! [189].

Baccellieri sólo posee atributos que refrendan el arquetipo del utopista marginal: es feo y desagradable, vive en un sótano y su vestuario denota su pobreza y marginalidad. Estas cualidades que acentúan su distancia con respecto de lo bien visto y aceptado por una sociedad clasista, Baccellieri las compensa de dos maneras. Una es su afectación: “A un buen observador no hubiera escapado que su solemnidad y su afectación provenían, sin duda, de una timidez arrogante fundada, quizás, en un implacable orgullo” [20]. La otra es su vocación intelectual, su servicio desinteresado al pueblo y su defensa de valores humanistas.

Baccellieri está construido como un héroe romántico. Personaje patético, ingenuo y sombrío, su derrota es una afirmación de la búsqueda de la justicia. De Baccellieri, como apunta Aguiar e Silva de Prometeo, cabe decir que su “destino está tejido de miseria, soledad y rebeldía, pero que triunfa de este destino rebelándose y transformando en victoria la propia muerte” [1972: 333]. La victoria póstuma de Baccellieri apunta a la afirmación de la utopía, ya que, con su muerte, la novela reclama la vigencia de la justicia cuando el personaje es inmolado por una dirigencia política y económica que vela sólo por intereses privados. Así habla Baccellieri cuando intercede ante el presidente Gómez a favor de dos artesanos detenidos porque no habían pagado unas deudas: “Tendría yo que concluir, Excelencia, que para usted el delincuente propiamente dicho es mejor que el inocente perseguido”. Lo cual es comentado por el narrador: “Al hablar así, Baccellieri debería haber sabido a lo que se exponía, pero era posible que, en realidad, lo ignorara. En su interior gravitaba un alma cándida, de esas que creen sinceramente en el triunfo inexorable de la justicia” [105].

Se podría alegar que el relato evita en alguna medida crear la imagen casi inmaculada de Baccellieri cuando lo presenta masturbándose mientras espía a su sobrina, una adolescente. Sin embargo, esa conducta produce aflicción y culpa al personaje: “ya saciado, retiró la vista de la tentación y se sentó en el peldaño a llorar con sollozos convulsos, pero silenciosos” [128]. Más aún, la inocencia — ingenuidad— de Baccellieri también se postula en este hecho, cuando la narración



descubre que las “posiciones que Micaela adoptaba al agacharse para llenar la totuma eran desquiciadoras” [128], precisamente, porque eran deliberadas. Cuando Baccellieri está preso, ella le hace notar que está al tanto de aquellas prácticas voyeristas: “Sí; sí, aquellas canciones de alondra, eran para avisarle que se dirigía al baño” [178]. Así, si es que había algún sentimiento negativo en el lector contra el abogado, ese sentimiento es desplazado por la compasión.

La imagen de justo de Baccellieri, además, se reafirma en la relación análoga que la novela establece entre esta figura y Jesús<sup>275</sup>. Por una parte, hay una conexión terminológica: Baccellieri es condenado por los militantes del ala del liberalismo decimonónico denominada de “los Gólgotas”<sup>276</sup>, los mismos que lo expulsan de la Sociedad Democrática. Y por otra parte, está la firmeza de Baccellieri en sus conceptos, el juicio en su contra, la condena a muerte, el gesto de Gómez cuando se lava las manos como Pilato [200] y las palabras del propio personaje: “¡Si soy herido de muerte, lo seré por hombres que no saben lo que hacen!” [198]. Todos estos rasgos, pues, elevan el personaje a la calidad de emblema de la clase de los artesanos: la figura sacrificada por la justicia oficial para que continuara primando una política orientada al beneficio de la clase pudiente, la que más ganancias buscaba derivar del cambio del orden económico y político en la transición de la Colonia al republicanismo.

Después de Baccellieri es significativa la presencia de Arturo Troches. Troches es importante en la mecánica narrativa y en la conexión de la ficción con la historia: en cuanto protagonista de la serie de robos, Troches encarna al

---

<sup>275</sup> Luz Mary Giraldo habla incluso de parodia: “se presenta como una parodia de la Pasión y el Calvario de Cristo, con falsos testigos, traidores y negadores” [2001: 117], también en [1995b].

<sup>276</sup> Las tendencias liberales de aquella época se dividían entre Gólgotas y Draconianos. Así explican Arteaga y Arteaga el origen de tales denominaciones: “«En uno de mis discursos pronunciado en la Escuela Republicana —dice J. M. Samper— invoqué a favor de las ideas socialistas, e igualadoras, al Mártir del Gólgota y hablé de este lugar como del Sinaí de la nueva ley social. Pusiéronme en la prensa de la oposición el sobrenombre de Gólgota, y luego por ampliación nos lo acomodaron a todos los que también por espíritu de imitación nos hallábamos radicales». A la vez, otros liberales, quizá con más experiencia de la vida no creían acertadas las libertades que pedían los Gólgotas. Se les injurió de mil maneras y se les dio el apelativo de draconianos, en recuerdo de la violenta rigidez del emperador espartano” [Arteaga, Arteaga, 1993: 308].

personaje histórico Ignacio Rodríguez, señalado históricamente como capitán de la cuadrilla de ladrones. Al igual que el Rodríguez de la crónica decimonónica, con un pasado enigmático Troches llega a Bogotá desde el sur del país, se hospeda en casa de Baccellieri, lidera los robos y lo caracteriza su galantería<sup>277</sup>: “Arturo Troches era un mestizo muy apuesto, con una tez amarfilada que, a veces, le daba un aire de aristocracia rufianesca” [37]. Cuando entra en contacto con Baccellieri Troches se presenta como miembro de la Sociedad de Artesanos del Sur, enviado por el general Montalvo para observar la elección [42]. Poco después aquél le pregunta: “¿encontró alojamiento? En casa lo tiene, si así lo desea”, y Troches acepta.

Troches es también una figura romántica, de rasgos fijos y dispuesto a dar su vida por una causa. A Troches le va la descripción de Aguiar e Silva: “los románticos transfieren a ciertas figuras humanas la rebelión, el desafío idealista, el hambre de absoluto que consumían a Prometeo, a Satán, a Caín. El bandido, el pirata, el fuera de la ley, hijos de Satán por la rebeldía y la generosidad” [1972: 334]. En términos contemporáneos, Troches es un guerrillero de izquierdas. Troches comparte con Baccellieri la defensa de los ideales de justicia y equidad. Sólo que mientras Baccellieri defiende a los pobres con los códigos jurídicos, Troches lo hace por las vías de hecho. Baccellieri concibe la política como confrontación de ideas y Troches como confrontación armada.

Esa es la causa por la cual Troches emprende la cadena de robos contra familias acaudaladas: reunir dinero para el ejército de José Manuel Montalvo, un general disidente del orden instaurado en la novel república. Por lo demás, como quedó dicho, Troches protagoniza con Graciela la historia de amor de la novela.

Otra figura significativa desde el punto de vista histórico es el general José Valerio Gómez, que es nombrado Presidente de la República. Gómez personifica

---

<sup>277</sup> Escribe Cordovez Moure [1899]: “Rodríguez era de mediana estatura, color amarfilado, pelo negro y sedoso en una cabeza correctamente modelada, mostachos negros y crespos, bien cultivados; pie pequeño, calzado con borceguí de charol: en todo tenía el aspecto del pirata griego descrito por Byron”. Y añade luego: “Nunca pudo averiguarse con certeza quién fuese ni de dónde procediera hombre tan terrible y misterioso: era muy sociable e insinuante, gustaba de cultivar relaciones con personas de alta posición”.

al general histórico José Hilario López, quien fue elegido Presidente de la Nueva Granada en 1849 en circunstancias bastante accidentadas, tal y como las recrea la ficción<sup>278</sup>. Como López, Gómez es candidato a la presidencia por el partido liberal, pero a pesar de obtener una votación popular importante no posee la mayoría absoluta. En consecuencia, el Congreso debe elegir entre varios candidatos en una asamblea realizada en la iglesia de Santo Domingo un día de marzo de 1849. Entre los incidentes y la tensión causados por la concurrencia, en la tercera ronda de votaciones Gómez obtiene cuarenta y dos votos de los senadores y, con el apoyo de los conservadores, consigue la presidencia [42-48].

Además de esos hechos, con los cuales la novela vincula a la ficción un suceso significativo de la historia política colombiana, la importancia del personaje se puede apreciar en su conexión con Baccellieri antes y después de ser elegido presidente: Gómez protagoniza la traición del alto gobierno a la clase artesanal cuando pacta con los conservadores para conseguir en el Congreso la votación necesaria para ser elegido. La ficción recrea el suceso histórico de 1849 como un acto de corrupción: Gómez accede al poder a cambio de favores. En ese momento, la deuda política adquirida por Gómez con los conservadores se superpone a los compromisos que como candidato había suscrito con los artesanos encabezados por Baccellieri, que fueron quienes en las urnas lo llevaron hasta la instancia final de la elección. Gómez, pues, es un traidor del pueblo, un presidente que para obtener el poder ignoró la deuda y la lealtad que tenía con los artesanos. La traición de Gómez se consuma cuando cede a las presiones de Onzaga y Torrealba y, otra vez anteponiendo su conveniencia, no intercede ante la justicia para pedir clemencia para Baccellieri. Otras decisiones políticas del personaje

---

<sup>278</sup> “Ambos partidos —el liberal y el conservador— no bien definidas sus ideologías, se presentaron divididos a las elecciones presidenciales. El primero, con los nombres de José Hilario López y Florentino González, y el segundo con los de Cuervo, Gori, Ospina, Barriga y Borrero. [...] En ambiente de gran tensión, muy frecuente en los parlamentos cuando los partidos juegan una carta definitiva, se reunió el Congreso el 7 de marzo de 1849 en el templo de Santo Domingo. En la primera votación se empataron. [...] Como ninguno tenía los 43 votos requeridos, dentro de una extraordinaria gritería del público, que colmaba las barras, se verificó la tercera votación con este resultado: López 43; Cuervo 39, en blanco 3”. [Cruz Santos, 1982: 270-271].

calcadas de la figura histórica, es decir la expulsión de los jesuitas y la abolición de la esclavitud, no tienen relevancia en la trama, apenas constituyen un aporte al telón de fondo histórico de la novela.

Después de estas tres figuras, en LOB hay otros personajes cuyo papel es más funcional. Con ellos, el relato plantea conflictos paralelos a la cuestión principal de la historia —la traición y la condena a Baccellieri— y en algunos casos intervienen en ésta. Entre ellos, el ex ministro Saturnino Torrealba es interesante por lo que representa y por el contraste que marca con otros personajes creados por Espinosa. Como ex ministro del régimen anterior —en la ficción el del general Evangelista Niebles, en la historia el de Tomás Cipriano de Mosquera— Torrealba posee algunos rasgos del ministro histórico Florentino González<sup>279</sup>. Torrealba estuvo acusado de conspirar contra Bolívar y durante su exilio en Londres se formó en la línea del pensamiento económico inglés, del utilitarismo de Bentham en boga en aquellos tiempos, cuyo espíritu introduce en la naciente república suramericana. Por lo tanto, por la mecánica que opera en la ficción, Torrealba es el culpable de los males que azotan a los artesanos.

En esta novela la figura introductora de ideas renovadoras —claros desarrollos de la Ilustración, tan cara, como hemos visto, a las novelas de Espinosa— no es una mujer —función de Rosaura en LCD, Genoveva en LTC y Aspálata en ESP— sino un hombre. Torrealba es poseedor de cierto espíritu ilustrado y positivista con el cual, como es costumbre en Espinosa, se da cabida a

---

<sup>279</sup> “Era el doctor González un liberal caracterizado que había comenzado a figurar en la política desde su juventud tomando participación en la Conjunción de Septiembre; por ello se le condenó a muerte, pena que le fue conmutada por presidio, por haber defendido esa noche a doña Manuela Sáenz. Luego pasó a Europa donde se dedicó al estudio de los distintos sistemas económicos. [...] Las rebajas de la tarifa de aduana, la libertad de comercio por menor, etc. Todas ellas fueron medidas sugeridas o propuestas por el doctor González”. Y también: “Los liberales formando un solo grupo propusieron al general José Hilario López, después de haber pensando en el doctor Florentino González, pero la clase obrera lo juzgó su enemigo por haber rebajado los derechos de importación, quedando así los productos de nuestros artesanos a un precio casi idéntico a los artículos del exterior; por tal motivo se formó a fines de 1847 la Sociedad de Artesanos y Labradores Prosisitas” [Arteaga, Arteaga, 1993: 287-288 y 292].

breves pasajes con algunas referencias al pensamiento positivista de la época<sup>280</sup>. Pero las disquisiciones teóricas que a través de Torrealba se introducen en la novela son ideas que no aportan nada en el orden del mundo creado por la ficción, salvo señalar las inclinaciones intelectuales del personaje y la contradicción entre su conducta al conjurarse contra Baccellieri y el pensamiento que profesaba. Y, desde la perspectiva de la novela, los hechos impulsados por los ímpetus liberales y reformistas de Torrealba no traen consecuencias positivas ni buenas expectativas a la mayoría de la población. Todo lo contrario.

No obstante, la dimensión histórica de Torrealba cede terreno a la intriga amorosa surgida de la relación caprichosa que el político establece con la esclava Milena. La situación sólo tiene contacto con la condena a Baccellieri porque, como se expuso, Torrealba pretende proteger su buen nombre y a través de la venganza redimir a la joven que él había desvirgado y abandonado: “En lo hondo de Torrealba se agitaba la ira. Ah no, no dejaría escapar a esta sabandija, por mucho que se interpusieran las leyes. A la postre, algo debía él a Milena” [168].

Otro tanto cabe decir de la esposa de Torrealba, Agustina Yáñez, que sólo adquiere significado por su rol pasivo y por su presunta pasión por Simón Bolívar. Al margen de su atildada pasividad como señora de un burgués decimonónico, su función en el relato es sumar un par imágenes al trasfondo histórico: la de un atentado al que Bolívar sobrevivió en Bogotá, en el que supuestamente los celos impulsaron a Torrealba a participar, y la evocación a través de Agustina de Bernardina Ibáñez, una mujer célebre en la historia colombiana porque, se dice,

---

<sup>280</sup> Así se refiere el pensamiento del personaje: “Era la palabra *conciencia* lo que, tal vez, lo conmovía. En su juventud, no tan lejana como lo quisiera, había logrado apaciguar la suya habituándose a la idea de que la doctrina católica, que bebió tanto en sus padres como en sus maestros de escuela, en sus profesores de liceo y en las cátedras universitarias, podía ser reemplazada por un cristianismo más general. En este último, según su programa apaciguador, podían tener cabida tanto Voltaire, Diderot y Volney como Bentham y Stuart Mill. Lo complacía juzgarse a sí mismo, al fin y al cabo, un individuo por encima de las viejas mojigaterías que España implantó en estas tierras, por encima del confesionalismo que tantos males había acarreado a sus compatriotas. Un individuo, en fin, civilizado, que había desbrozado su mente de toda maleza fanática y la había macerado en postulados empiristas acordes con su tiempo y con la «sola filosofía posible», según la cual sólo deben considerarse filosóficas las demostraciones de las ciencias particulares” [16].

quiso a Bolívar aunque él prefirió a Manuelita Sáenz. A través de Torrealba se evoca la imagen de la mujer enamorada de Bolívar: “el único amor de Agustina fue por el Libertador y que, si una vez doctorado Saturnino en derecho, accedió a casarse con él, fue porque para entonces el Libertador flotaba ya en el éter abisal de la muerte” [78]. Y por mediación de Agustina se contrasta esa versión: “Pensaba entonces en su propio comportamiento con Saturnino. Su orgullo le había impedido, por años, hacerle ver que jamás estuvo enamorada del Libertador y que los requiebros que éste le dirigía, aunque destinados a romper sus defensas, caían en oídos sordos” [157].

De otro lado está la pareja Filiberto Onzaga y su esposa Graciela. Onzaga se ajusta al estereotipo del político inculto, mezquino e inescrupuloso. A Onzaga lo rodea una “profusión de libros bellamente empastados y jamás leídos” [203]; “a él lo absorbían materias mucho más prácticas y sólo admiraba al que era capaz de hacer dinero” [44]; y cuando se entrevista con Gómez, antes de la elección del Congreso: “Claro que nuestro grupo, el arcilista —Onzaga hablaba como distraído, mirando aquí y allá—, podría estar dispuesto a un arreglo”, “Piénselo bien, general. Los votos arcilistas lo esperan” [34]. Ya mayor, Onzaga se casó con Graciela, casi una adolescente, por conveniencia: “Fue por Arcila, que logró persuadirlo de que un político soltero puede dar lugar a rumores” [145]. La defensa de sus intereses políticos y económicos mueve a Onzaga a ofrecer su apoyo a Gómez a cambio de que éste, una vez elegido presidente, continúe con las políticas librecambistas y suspenda el monopolio estatal sobre el tabaco. Y el deseo de venganza contra su esposa lo impulsa a confabularse con Torrealba para promover juntos la aprobación de una ley que facilita la condena a muerte de Baccellieri y Troches. Cuando el inglés Williamson comenta que deberían aplicar un escarmiento a los detenidos, Onzaga replica que “Especialmente en Baccellieri y en ese tal Troches: una sabandija montalvista” [168].

Graciela tiene relevancia porque protagoniza el principal conflicto sentimental de la novela: un amor imposible. Ella integra el triángulo amoroso conformado con su esposo Onzaga y su amante Troches. Graciela quiere

asemejarse a algunos de los grandes personajes femeninos del siglo XIX. En algo imita a Emma Bovary: “se dijo que, en ella, literatura y amor eran una misma cosa, pues sólo temas idílicos le había hecho leer Ovidio Ramón Baccellieri” [69]. Incluso, con Graciela y Troches se parodia la célebre escena de los comicios agrícolas de *Madame Bovary* cuando los dos personajes de LOB murmuran mientras en un estrado leen los resultados de las votaciones de los congresistas [44]. Pero la ligereza y la simplicidad con que se resuelven las situaciones en la novela hacen de Graciela una criatura de folletín. Como todas las figuras femeninas y jóvenes creadas por Espinosa, Graciela es hermosa e idealizada: “Era una mujer bella y sensual, de unos dieciocho años, con el cabello partido en recogidas crenchas y vestida con estricta elegancia” [38]; es abnegada y está atrapada en una vida insoportable: “Hice a mi madre un juramento, en su lecho de muerte —notificó ella—. Le prometí que reivindicaría nuestro apellido casándome con Onzaga” [61]. Y está cautiva en un amor irrealizable por las convenciones que impone la sociedad decimonónica: “Una angustia indomable se pintó en el rostro de la mujer. —Quisiera ser libre para amarte” [61]. Por si fuera poco, espera un hijo del amante. Graciela es, en mi opinión, todo un tópico.

Hay que señalar, por último, la presencia de Abelardo Ladino, el compañero de Troches. Ladino, como lo dice su apellido, es taimado y bellaco. El papel de Ladino consiste en protagonizar fechorías: intenta violar a una criada durante el robo en casa de Alfonsina Ureña y en el asalto en casa de Torrealba viola a Milena. Sin embargo, su función en la trama es actuar como reflejo invertido del filántropo Baccellieri; su cualidad decisiva es parecerse físicamente al abogado para que éste sea inculcado por las fechorías de aquél: “Ladino era un tipo alto, de ojos inquietantes y chivera que recordaba un poco la de Baccellieri” [37]. Al igual que al protagonista, a Ladino también le dicen doctor: “Abelardo Ladino, más conocido como el «doctor» Ladino. Por sus mañas, no por sus letras ni por sus borlas” [40]. Ladino es la figura del malvado que la ficción introduce para crear todos los indicios que señalan a Baccellieri como autor de la muerte de Dominguito Acuña. Planteado de otra forma, Ladino es la pieza que la ficción

introduce para tomar partido por la inocencia de Baccellieri, y con la de éste la de la figura histórica de José Raimundo Russi.

### **8.5. La mediación narrativa**

LOB tiene un narrador externo (extraheterodieético) dueño de la palabra la mayor parte del tiempo, la cual sólo cede a los personajes en los diálogos. Es el tipo de narrador característico de la novela realista decimonónica, un relator que conoce la totalidad de la historia y se desplaza libremente por el espacio, el tiempo y las conciencias de los personajes. Una muestra de este saber absoluto del narrador, al estilo de la novela del siglo XIX, se percibe en una de las secuencias iniciales, en la cual el relato deriva de la visión panorámica al plano cerrado y salta de un espacio a otro:

Atenuado por la neblina madrugona, empezaba a calentar muy débilmente, tras el sueño pesado de los cerros, el sol de marzo de 1949. Se abrió la portezuela de la hoja derecha del portón y salió por fin el prior Arambarri, en las manos el copón con la eucaristía y en las piernas un andar desmañado; le seguían el acólito que agitaba la campanilla del viático y Gregorio Marín [...]. Anduvieron en silencio por las callejas desoladas, medio afantasmadas por la neblina y por ladridos de perros planetarios. El sonido de la campanilla despertó a Tomasa Baccellieri en su habitación en tinieblas [14-15].

El narrador hace una focalización interna múltiple de la acción. Por ello es frecuente el uso del discurso libre indirecto y se facilita cierto efecto de suspense ya que el lector, como el narrador, siempre sabe más de la historia que cada personaje:

Sin embargo, otro género de rumores se suscitaba ahora. De ello era consciente [Onzaga]. La redondilla del borracho y otras habladurías no podían ser gratuitas. Graciela Fernández le era infiel y, de no hallarse sometida a una rígida vigilancia, de no rondarla siempre la muy leal Oliva, acaso no dudaría en... La palabra duda horadó su mente, lo sacó de la



reflexión y lo precipitó en la cavilación. ¿Por qué aquel estrambótico silencio en la casa? ¿Por qué esta sensación de hallarse solo y burlado? [145].

A pesar de la aparente objetividad del relato, la voz del narrador deja advertir en distintos pasajes su toma de posición con respecto a los hechos y, por lo tanto, el asomo de un grado de ironía y su inclinación por una tendencia ideológica dada la separación maniquea en la narración entre buenos y malos. Así, el narrador onnisapiente se permite introducir juicios y, como de soslayo, calificar los hechos históricos recreados en la ficción. Por ejemplo, hay un juicio del narrador cuando dice:

*Como era apenas de intuirse*, ninguno de los cabecillas de la Sociedad de Artesanos, artífices (aunque sólo en cierta manera, ya que la Alianza con Onzaga y Arcila había acabado por obrar el milagro) del triunfo de aquella tarde, disfrutó del honor de ser invitado a la celebración nocturna en casa de José Valerio Gómez [49, las cursivas son mías].

O cuando, antes de la sentencia, Gómez se lava las manos:

Pero sus manos tropezaron con la botella y el vino rojo cayó sobre ellas, como si las ensangrentara. Fueron, por un instante, un par de manos sangrientas. Con presteza un criado aproximó un servicio de lavado. Gómez lavó sus manos lentamente y las secó. Diecinueve siglos atrás, Poncio Pilato había hecho lo mismo en Jerusalén. También en esa ocasión se profirió una sentencia, tal como Menjura lo hizo a las once de la mañana del día siguiente en la sala del tribunal [200].

Igual, cuando perfila al protagonista como un ser idealista y crédulo, y luego se distancia de él para calificarlo: “Sostenía el que el bien que hubiésemos hecho nos proporcionaría una satisfacción interior, que llegaría a ser la más dulce de todas la pasiones. *¡Ingenuo doctor Baccellieri!*” [189, las cursivas son mías].

## 8.6. La reescritura de una crónica del siglo XIX

LOB recrea y en parte utiliza como trasfondo una serie de sucesos ocurridos en la ciudad de Bogotá a mediados del siglo XIX. Parte de la sustancia narrativa y temática de la novela proviene de una serie de crímenes ocurridos entre 1850 y 1851 en Santafé de Bogotá, la cual registró José María Cordovez Moure en *Las reminiscencias de Santafé y Bogotá* [1899]<sup>281</sup>. Al obrar así, la novela de Espinosa reescribe un texto importante de la crónica decimonónica en Colombia y por esta vía introduce su principal relación con la historia. Sin embargo, como se indicó más atrás, cuando LOB procede a reescribir el hipotexto del siglo XIX, inserta el material en un nuevo contexto integrado por varias subtramas y en esa operación, opino, el componente histórico palidece, pierde importancia en una trama donde imperan la anécdota y los tópicos de la novela popular.

LOB se sirve de los *Crímenes célebres*, un capítulo del libro de *Las reminiscencias...* de Cordovez Moure. En ese texto, el cronista relata un conjunto de los, a su juicio, “crímenes más notables que se cometieron en Santa Fe, desde que este país asumió ante el mundo civilizado la responsabilidad de nación soberana e independiente”<sup>282</sup>. Excepción hecha de dos asesinatos, el relato de Cordovez Moure se dedica casi por completo al caso de la “Compañía de Russi”<sup>283</sup>. Además de tomar los rasgos de ciertos personajes, LOB extrae de la

---

<sup>281</sup> Cordovez Moure ha sido reconocido como referencia ineludible sobre la historia de Bogotá. En efecto, sostiene Elisa Mujica, desde el siglo XIX “cada vez que alguien recuerda una historia de la vieja ciudad, cita para justificarla el testimonio de Cordovez. Es la autoridad clásica en todo lo relacionado con los acontecimientos menudos o grandes del tiempo que pasó” [Mujica, 1988: 146].

<sup>282</sup> En este análisis sigo la versión digital que reproduce el texto de *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* [1899], en particular el apartado que lleva por título *Crímenes célebres* [Cfr. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/remi/remi6a.htm>].

<sup>283</sup> Puesto que Moure es considerado la autoridad en la reconstrucción de los hechos de mediados del siglo XIX, su texto se convirtió en la referencia histórica sobre el suceso. Por ello, y por la evidente relación estructural que existe entre los dos textos, considero en mi análisis como hipotexto de la novela de Espinosa la crónica del XIX. Sin embargo, es pertinente aclarar que antes de que el cronista elaborara una versión completa del acontecimiento ya algunos de esos hechos habían sido referidos —no constituían el núcleo del relato— en unas novelas de mediados de siglo. Se trata de *El doctor Temis* (1851), de José María Ángel Gaitán, y de *Sombras i misterios o los embozados* (1859), de Bernardino Torres Torrente. Aunque en mi análisis no entro en

crónica el material que estructura las subtramas de la secuencia de robos liderada por Arturo Troches y del juicio y la condena a muerte de Baccellieri, acusado de asesinar a un herrero (véase el apéndice 5.2). Casi todo el material de la crónica, salvo los nombres de los personajes y algunas circunstancias, es incorporado a LOB. Todos los robos registrados por Cordovez Moure son recreados en la novela: el del convento, donde Arambarri encarna al prior Salavarieta; el de Josefa Fuenmayor, representada por Alfonsina Ureña de Holmes; el de Juan Alsina, transmutado en Segundo Losada; el de Andrés Caicedo, recreado, sin violencia, en el asalto en casa de Torrealba. La ficción también se sirve de los detalles de la crónica: los ladrones enmascarados, el vino debajo de la cama del prior, la pistola con el nombre del propietario grabado (de Saturnino Torrealba en la ficción), la insensatez del líder de los ladrones que deja el arma en la taberna como prenda de pago, la ingenuidad del comerciante español y el epílogo sobre la presunta confesión del culpable, explotado por LOB.

A través de las figuras que introduce y de la recreación de varios sucesos históricos la ficción resignifica algunos referentes tomados de la crónica del XIX. Una variación relevante con respecto al hipotexto de Cordovez Moure y a la versión histórica que éste acoge tiene que ver con los lugares asignados al jefe de los ladrones y con la inclusión de Ladino como el verdadero culpable de la muerte de la que fue acusado Baccellieri. Es así como la ficción se distancia de la crónica y revela su carga ideológica al exculpar, a través de Baccellieri, a Russi.

---

detalles sobre las referencias que estas ficciones dan del caso Russi, citaré algunos comentarios que Pineda Botero ha consignado sobre tales obras. En primer lugar, se refiere a *El doctor Temis* y a un prólogo que encabeza la edición de 1897: “En este prólogo, Laverde se refiere al propósito moralista del autor de «instruir y enseñar», mediante la censura de ciertas prácticas judiciales que se llevaban a cabo en los tribunales bogotanos. A mediados del siglo el país se encontraba sumido en una crisis moral y política de enormes dimensiones, cuyos síntomas más visibles eran los debates sobre la separación del estado y la iglesia, los jesuitas, la liberación de los esclavos, el federalismo y el centralismo; los conatos de guerra civil que amenazaban la nación en múltiples lugares y la famosa banda que aterrorizó la ciudad de Bogotá, supuestamente dirigida por el Dr. Russi. Estos hechos son presentados o sugeridos en la novela, a veces con grandes modificaciones, como sucede con la banda de ladrones, cuyos nombres y hechos se apartan en gran medida de otros textos” [Pineda, 1999: 121]. Dejo para más adelante el comentario de Pineda Botero sobre *Sombras i misterios*, ya que, a diferencia de *El doctor Temis*, propone una versión del caso Russi a la cual se aproxima la de LOB.

En el texto de Cordovez Moure el jefe de la banda, Rodríguez, es un vulgar ladrón que roba para su propio beneficio. En la crónica, se cuenta que el fiscal nombrado para llevar el caso reconoce a Rodríguez como el aventurero con el que meses atrás se había cruzado en un camino. En *LOB*, en cambio, ya vimos que Troches, el líder de los ladrones, es un héroe romántico. Con este personaje la ficción implica la historia política porque Troches es un héroe comprometido con una corriente ideológica disidente del régimen oficial. En efecto, se dice que una cicatriz de Troches es el recuerdo de su participación en la Batalla de Huilquipamba, en la que estuvo “hace como doce años”. Allí, dice Troches, “el doctor Ladino y yo abrimos paso al general Montalvo con nuestras bayonetas. Le salvamos la vida” [91]. Troches se refiere así a una batalla ocurrida efectivamente en 1840 y en la cual fue derrotado el general sureño José María Obando, cuyo nombre es sustituido en la ficción por el de José Manuel Montalvo<sup>284</sup>. Troches, además, es una especie de Robin Hood de la Nueva Granada, un opositor del régimen que imbuido de socialismo “confisca” bienes a los ricos: “¿Es usted poeta, señor ladrón?”, le pregunta Alfonsina durante el asalto, entonces “Arturo hizo, con las manos, un gesto de desenfadado desacuerdo. Ay no, señora —se lamentó—. Ladrón, no. Confiscador, adjudicador de bienes de propiedad privada para usos sociales. Eso suena mejor” [114].

Caso similar ocurre con el prior del convento de los Agustinos Facundo Arambarri, quien personifica al sacerdote histórico José M. Salavarieta, hermano de la que es quizás la mayor heroína del siglo XIX en Colombia, Policarpa Salavarieta. Cordovez Moure relata que “el reverendo padre José M. Salavarieta, hermano de la Pola, la célebre heroína, y en ese entonces prior de los agustinos”, fue la primera víctima de los ladrones en el convento: “Una vez abierta la puerta,

---

<sup>284</sup> En efecto, Montalvo encarna en la ficción al general histórico José María Obando, quien estuvo exiliado durante la campaña presidencial de 1849 y era adversario del presidente de entonces —el general Tomás Cipriano de Mosquera, llamado en la novela, en la que nunca interviene, general Evangelista Niebles—. En calidad de liberal, Obando sustituyó en 1853 al presidente José Hilario López —Gómez en la ficción—. Obando es un personaje polémico en la historia colombiana, considerado por unos como un caudillo y guerrillero —eco que resuena en *LOB*—, y por otros como un populista e ignorante [*Cfr.* Arteaga, Arteaga, 1993: 323 ss].

entraron los seis fascinerosos y frotaron fósforos de silencio para encender las linternas sordas de que iban provistos: el primer objeto inesperado que vieron, fue al padre Salavarrera que dormía a pierna suelta y sin pulgas como lo deseaba”. Y la ficción de Espinosa vuelve a escribir lo sucedido al prior histórico, Arambarri es la primera víctima de los ladrones y es hermano de una heroína: “El padre tardó en salir [...] más interesado probablemente en hacer valer su condición de hermano de una heroína de la patria (la maestra de escuela y mártir Anastasia Arambarri, que pasaba a los patriotas información sobre los movimientos de los realistas en la guerra de Independencia)” [20].

Pero es alrededor de la pareja Russi-Baccellieri donde opera la mayor señal de reescritura. La importancia de Baccellieri en LOB radica, sobre todo, en la oposición que la novela propone con él con respecto a la versión que del caso Russi da la crónica del siglo XIX. A mi juicio, este es el aspecto que aporta interés a LOB, pues constituye una reescritura crítica del texto decimonónico.

La correspondencia entre la figura histórica y la ficcional se verifica en que Baccellieri, al igual que Russi, es abogado defensor de los artesanos, resulta implicado en el asesinato de un herrero y posee ciertos rasgos exteriores atribuidos a aquél. Así es descrito Baccellieri:

a pesar de su aspecto lúgubre, era el menos astroso de los presentes. Conservaba sobre la cabeza un decrepito sombrero de copa, de felpa gris, y sobre los hombros una raída capa española de cuello de piel de perro. Calzaba unos burdos zapatos herrados y las uñas de sus manos, que movía con cierta lentitud declamatoria, se advertían ribeteadas de negro. La indumentaria le imprimía un aire como de murciélago, o de pájaro agorero, o de empleado de funeraria. En cualquier forma, de hombre que desesperadamente intentase conservar un atisbo de decoro exterior [20].

Y de la figura histórica dice Cordovez Moure que “el doctor Russi entró a su casa y cambió el traje que llevaba por el de capa española con cuello de piel de perro y sombrero de felpa grises”; “En otra ocasión volvió Russi [...] una de las señoritas Gómez [...] lo invitó para que subiera, cosa que rehusó aquél, diciéndole con las maneras insinuantes que le eran peculiares que el objeto de su presencia

allí no era otro sino el de hablar con Bernal”; “Solo y altivo marchaba delante Russi, con su conocido vestido de capa española y sombrero de copa gris”. Así, pues, al igual que el Russi de la crónica, el abogado Baccellieri es oriundo del municipio de Eccehomo, se caracteriza por su aspecto sombrío, por llevar capa y sombrero y, en un juicio discutido, fue condenado a muerte por los cargos de liderar una cuadrilla de ladrones que atemorizó a Bogotá a mediados del siglo XIX y de asesinar a uno de los miembros de la banda, el delator de sus cómplices.

Empero, aunque en el texto de Cordovez Moure Russi es descrito y se citan las palabras que presuntamente pronunció durante su defensa, la crónica es muy parca acerca de la vida del personaje y del contexto de la época. LOB llena ese doble vacío. Como afirma Hubert Pöpper [2001:187], “mientras Cordovez Moure resume la época simplemente como situación de terror originada por los crímenes de bandas de malhechores, Espinosa busca las causas político-sociales y culturales del surgimiento de los criminales”<sup>285</sup>.

En efecto, el personaje Baccellieri está dentro de un contexto de oposición de clases e intereses y se perfila —como vimos— con unos atributos invariables: es justo, idealista, defensor de los pobres, difusor de valores humanistas, responsable de Tomasa y Micaela, virgen incluso. Pese a que en la crónica no resultan claros los motivos que Russi pudo tener para atentar contra el herrero Ferro y apenas se relatan indicios de que el abogado fuera responsable de los cargos que se le imputaron, el texto de Cordovez Moure lo señala culpable: “En obsequio de la verdad, debemos decir que si no se obtuvo la plena prueba exigida en Derecho respecto de Russi, fue tal el cúmulo de indicios, coincidencias y sospechas que recayeron sobre ese hombre, que el Jurado no pudo menos de condenarlo”. En contraste, la novela quiere señalar a través de Baccellieri a Russi

---

<sup>285</sup> Quizás sin mucho tino al medir el alcance de las situaciones comparadas, así describía Cordovez Moure aquel momento: “La situación de Santa Fe durante la temporada de los crímenes cometidos por la compañía de ladrones, en los años de 1850 y 1851, debe llamarse, sin exageración, del terror, y sólo se puede comparar a las épocas en que se exhibieron en toda su fuerza, Robespierre, en Francia, y Morillo entre nosotros”.

como a un hombre sacrificado injustamente por la dirigencia política con el beneplácito de la sociedad.

Para crear un personaje ingenuo e inmaculado, LOB introduce a Abelardo Ladino, apodado el doctor, con el que, como dije, salva de toda responsabilidad a Baccellieri.

Así se narra en la crónica el ataque al herrero:

Entrada la noche, llegó otro personaje vestido de bayetón, sombrero de fieltro y varita en la mano, y al aproximarse a los expresados disputadores, fue saludado con señales de respeto y estimación, llamándolo doctor: éste tomó parte en el asunto en que se ocupaban los que parecían sus inferiores, y de vez en cuando se le oían las palabras arreglo Manuelito, pacíficamente en mi casa. Al fin parecía que había terminado toda diferencia entre aquellos individuos, puesto que todos, menos el doctor, entraron a la chichería, tomaron del licor amarillo y pidieron un vaso de chicha para el doctor, al cual se lo sirvieron afuera, sobre un plato de loza. Terminadas las libaciones, se encaminaron hacia el Oriente.

La conferencia se animaba cada vez más, y al fin volvieron a deshacer el camino hecho, hasta llegar al frente de la puerta de la casa que habitaba el doctor José Raimundo Russi [...]. Allí tomó la discusión el carácter de animada disputa en que compelían tres de ellos, al que llamaban Manuelito Ferro, para que entrara a la casa; pero a la resistencia obstinada que éste oponía, se sucedió un confuso e instantáneo tumulto, del cual salió un grito de angustia en que se pedía socorro y se añadía: ¡me asesinan, el doctor Russi y los demás ladrones!

[...]

el doctor Russi entró a su casa y cambió el traje que llevaba por el de capa española con cuello de piel de perro y sombrero de felpa grises, y salió a la calle por la puerta excusada.

Y la novela reescribe así el episodio:

Y en ese instante, de las sombras de la calle, surgió como un murciélago de una cueva Abelardo Ladino. Venía semiembozado en un bayetón, con un sombrero de fieltro sobre la cabeza y una varita en la mano. *Si Baccellieri alguna vez hubiese vestido de esa forma, por el perfil que le otorgaba la chivera, en aquella semioscuridad, hubiese resultado perfectamente confundible con él.*

—Buenas noches —saludó, de la manera más natural.

—Buenas, doctor —respondieron a trío Bocanegra, Díaz y Marín.

*Acuña se hallaba muy mareado por aquel brumoso licor de maíz. Sus ojos se esforzaron por identificar al recién llegado, pero éste parecía disolverse en oleadas de oscuridad.* No conseguía discernir más que ese perfil, que irremediamente asociaba con el hombre que tantas veces vio en compañía de Arturo Troches. Confundido, se dirigió a él:

—¿Doctor? —preguntó—. ¿Es usted el doctor Baccellieri? Se lo imploro, doctor Baccellieri. Quítame de encima a estos hombres. A nadie he denunciado.

Ladino lo miró con desprecio.

—Acabemos lo más pronto como esto —dijo.

—Doctor —insistía Acuña—, le juro que yo no fui.

*Si las sombras no hubieran sido tan espesas, y si Acuña hubiera mirado en diagonal, unos veinte pasos, hacia la acera del frente, habría visto, en ese instante, al auténtico doctor Baccellieri, con su consabida capa española de cuello de piel de perro y su chistera de felpa gris, cerrar el portón de su casa y alejarse en dirección contraria a ellos, hacia la botica de Andrade. Pero Ladino blandía ahora la varita frente a su rostro y amenazaba:*

[...]

Como tantas veces en sus incontables lances tabernarios en el sur, esgrimió con destreza el cuchillo. Lo hundió una y otra vez en el cuerpo de Acuña. Éste aullaba de dolor.

—¡Socorro, que me asesinan!—

La conciencia se le escapaba, se le escabullía como por una hendidura.

—¡Me asesinan el doctor Baccellieri y los demás ladrones! [159-161, las cursivas son mías]

Como se ve en los textos subrayados, con sus aclaraciones el narrador desea enfatizar que es otro personaje el que ataca al herrero, y que éste, confundido por el licor, la oscuridad, el apelativo y el atuendo del atacante, confundió a su agresor con el doctor Baccellieri<sup>286</sup>. De esta manera, pues, LOB parece arrojar la pregunta

---

<sup>286</sup> Aunque, como expliqué en una nota anterior, considero que la crónica de Cordovez Moure es el hipotexto reescrito en LOB, dos novelas del siglo XIX incluyeron en su contenido referencias al caso Russi. Es aquí donde resulta pertinente la referencia a *Sombras i misterios o los embozados* (1859), pues esa novela, anterior a la crónica de Cordovez Moure, propone una conclusión acerca del caso Russi a la cual se aproxima la interpretación ofrecida en LOB. En efecto, dice Pineda Botero de aquella novela: “Otra línea narrativa está relacionada con el «superior», extraño personaje que alardea con poseer poderes suprasensibles, conocer el arte de la adivinación y dominar el magnetismo. El narrador es conducido ante su presencia por embozados [...]. Es satírica la mezcla de utopía y narración fantástica en estas escenas, lo que configura una forma de crítica: a pesar de su filiación liberal, el narrador condena los excesos del liberalismo. El «superior» queda, más adelante, relacionado con una figura histórica que ha servido de inspiración para varios relatos y novelas. Se trata del Dr Russi, abogado que trabajaba en favor de una asociación de artesanos y supuesto jefe de una tenebrosa banda de atracadores que sembró el terror



a la crónica decimonónica sobre por qué, si alrededor del doctor sólo se reunieron indicios, no se tuvo en cuenta que pudo ser otro el responsable del asesinato.

Ahora bien, aunque el caso de Russi y los ladrones del Molino del Cubo es un suceso local, célebre en la historia de Bogotá, en la versión que construye la novela se considera la ejecución del personaje como un crimen de Estado. Esta opinión la desestima Cordovez Moure cuando se hace eco de la postura oficial. LOB, en cambio, desarrolla esa posibilidad poniendo en juego el sentido que el hecho pudiera tener en el contexto histórico. Según las crónicas, los crímenes cometidos habían sembrado el temor y la desconfianza en todos los habitantes de la ciudad. Tal situación se había convertido en una fuente de presión contra el presidente Jorge Hilario López, quien se vio obligado a instar<sup>287</sup> a los legisladores

---

por varios meses entre los bogotanos de aquel año de 1851. [...] Sin embargo la novela toma partido en favor de Russi: «El Dr. Russi debía ser absuelto según las leyes vigentes, porque para condenarle según derecho, era preciso que hubiera prueba del delito que se le acusaba i esta no se hallaba en el espediente». Otro elemento anómalo en esta condena fue la aprobación, apresurada por el congreso, de una ley de efecto retroactivo, que imponía la pena capital para esta clase de hechos. El narrador agrega: «hoi tenemos la convicción de que es inocente». En esta frase se confunden autor y narrador. Está hablando el narrador, pero la idea corresponde al autor, quien publica la novela ocho años más tarde. [...] Estos episodios, intercalados antes de la promulgación del decreto de expulsión de los jesuitas, terminan sugiriendo que el «superior» era el propio Russi, quien, por distintos medios y aprovechando la enorme confusión política del momento, se proponía tomar el poder para llevar a cabo un programa absolutista de tendencia liberal. Insinúa la novela, además, que el presidente López logró, no sólo desterrar a los jesuitas, sino también sortear la situación política y las conjuras que se cernían a su alrededor, con los golpes ya comentados contra los dirigentes conservadores y contra Russi, quien habría servido de chivo expiatorio para distraer la atención del pueblo» [Pineda, 1999: 168-170]. Es evidente, creo, la conexión entre las conclusiones, aunque no en la estructura, de la novela de 1859 y LOB. A ratificar esta opinión contribuye un concepto del propio Espinosa, quien en una entrevista sostuvo: «Digamos que la mitad de los elementos que constituyen el argumento son históricos, el Dr. Baccellieri no es otro que el Dr. Russi. A mí me fascinó esa historia que leí en diversos autores [...] Fui sacando los elementos de cada autor para lograr mi verdad» [Forero, 2006: 434].

<sup>287</sup> «Tan grave era la situación que el mismo Presidente de la nación envió a las Cámaras un mensaje que decía: «La alarmante repetición de hurtos y robos escandalosos cometidos en varios puntos de la República, y muy especialmente en esta capital, me obligan a llamar la atención de las Cámaras Legislativas hacia las disposiciones Legales que en el concepto público han abierto ancha puerta a la perpetración audaz y repetida de esos delitos, dando por resultado la inseguridad general y la impunidad segura de los delincuentes». El tono de la prensa de oposición era insultante hasta la calumnia; uno de aquellos periódicos decía: «El gobierno es una pandilla de comunistas, y si el gobierno no roba, protege por lo menos a los ladrones y favorece su impunidad, porque éstos son miembros de su partido y tienen interés en sostenerlos a cualquier trance». Se hacen manifestaciones al gobierno para que ponga remedio a tan crítica situación, entre ellas una manifestación de más de mil personas [...]. Como pronto remedio estableció el Congreso el juicio

a crear instrumentos que permitieran afrontar la crisis. Fue así como se aprobó la ley de jurados, la cual se aplicó, retroactivamente, a los procesados<sup>288</sup>. Durante su defensa, Baccellieri hace referencia a esa ley:

En este mismo recinto sagrado —dijo— los apoderados del pueblo aprobaron hace muy poco la ley de jurados. Ellos la creyeron conveniente para la buena marcha de nuestra justicia. Yo, a quien esa ley se aplica con retroactividad ilegal, sólo pido por ahora que ojalá sirva únicamente para cavar el sepulcro de verdaderos criminales [195].

¡Ustedes se convierten, sin darse cuenta, en instrumento de una venganza oficial! Si muero, mi muerte comportará no otra cosa que un asesinato oficial. ¿No lo comprenden? [198].

De ahí que cuando Baccellieri es inmolado con un instrumento ilegítimo para su caso y a manos de una falsa justicia —fiscal y jurados corruptos—, su referente histórico —Russi— es señalado como el chivo expiatorio que el gobierno y la clase política requerían para sofocar la situación crítica de mediados del siglo XIX.

Para apoyar esta postura la novela se vale también de las circunstancias históricas cuando el idealista Baccellieri actúa como representante y defensor de los artesanos. Sin entrar en profundizaciones, apenas fijando los personajes a una y otra clase social, la ficción se sirve de las condiciones políticas y económicas del momento para situar a Baccellieri en el centro del debate político e ideológico de la época: la introducción en el Estado de nuevas directrices económicas por el paso del país de ser una colonia a constituirse en una república, en un contexto mundial en el que se vivía la transición de un sistema económico a otro; la polarización de la política interna por la división entre los partidos liberal y conservador en su lucha por quedarse con el poder, por elegir entre un régimen centralista y otro federalista; y la organización de los artesanos en sociedades para

---

por jurados, tal como rige en la actualidad, para que así los procesos contra los criminales fuesen rápidos” [Arteaga, Arteaga, 1993: 313-314].

<sup>288</sup> Dice Cordovez Moure: “La inauguración de la ley de Jurados tuvo lugar con el juicio que se siguió a algunos de los complicados en el robo de Alsina”; Russi “protestó, al mismo tiempo, contra la retroactividad de la Ley de Jurados, con que se le juzgaba”.

defender sus intereses<sup>289</sup>. Utilizando referencias muy precisas, LOB pone a su protagonista en medio de esa turbulencia histórica: Onzaga, el terrateniente y senador conservador; Torrealba, el ex ministro aperturista; los industriales ingleses, en busca de materias primas; Gómez, el presidente que para alcanzar el poder incumple sus compromisos con los artesanos; y éstos, llevados a la ruina porque no pueden competir con las importaciones, son todas las piezas que remiten al conflicto político y económico histórico que sirve de material para crear algunos contrastes sociales y dramáticos de la novela.

En este punto se trenza el material histórico con la intriga sentimental. La muerte de Baccellieri se produce por la venganza de Onzaga y Torrealba, pero también es un escarmiento que los políticos propinan a la clase marginada. En efecto, intentando defenderse de un nuevo orden que los condena a desaparecer como clase, los artesanos encabezados por Baccellieri son un obstáculo para mantener las nuevas políticas y los acuerdos entre el gobierno liberal y la oposición conservadora. Con todo, aunque en mi análisis los he puesto en primer plano, en ese punto, me parece, los factores históricos implicados por la ficción quedan subordinados en la trama al enredo sentimental, ya que, como dije más atrás, los móviles de Onzaga y Torrealba en su conspiración contra Baccellieri son en primer término privados: parece que sin los celos, el odio y el deseo de

---

<sup>289</sup> El historiador Jaime Jaramillo Uribe describe así la época: “A las dificultades y al precario desarrollo económico, para la configuración del cuadro social de la época se agregaba el hecho de que el artesanado llegó a constituir entonces un grupo social importante por su número y por su actividad en el campo político y económico, al mismo tiempo que un sector amenazado de muerte por la competencia del comercio de importación y por los visibles signos de la tendencia de la economía mundial hacia la producción fabril, es decir hacia la organización capitalista de la economía”. Y también: “A partir de mediados del siglo, otros grupos sociales y otras formas de la economía empezaron a vigorizarse, por lo cual el artesanado comenzó a desarrollarse como un grupo social de conciencia paria, aquejado de un profundo sentimiento de ansiedad ante la inevitable decadencia y extinción no sólo de sus formas de subsistencia, sino también de algo que psicológicamente tenía para esos estratos sociales una gran significación: la pérdida de su libertad”. Finalmente, “La forma de organización que dio cauce a estas inquietudes de los artesanos fueron las sociedades democráticas, fundadas en un principio como instrumento de defensa económica y de apoyo a una política de protección industrial, pero que muy pronto sobrepasaron ese límite para convertirse en centros de agitación de amplios programas de reformas políticas, algunas de contenido radical y utópico” [Jaramillo Uribe, 1974: 160, 162 y 164].

proteger una reputación la ficción no encontraría razones suficientes para la conjura.

Por otro lado, con la presencia de los aristócratas ingleses —que tienen una intervención limitada, apenas como para señalar que algo de culpa recae en los británicos— la novela alude la influencia extranjera en las decisiones oficiales de la época. En LOB la propuesta de crear una ley de jurados surge de un par de ingleses que, al igual que Onzaga y Torrealba, ven en Baccellieri y en la presión de la organización de los artesanos un obstáculo para el mantenimiento de las políticas económicas adoptadas por el presidente anterior, cuando Torrealba era ministro. Así, Hone y Williamson, con intereses en la producción de tabaco nacional controlada hasta entonces por el Estado, proponen introducir una ley que funciona en Inglaterra:

—No obstante —agregó Torrealba, de intento—, me temo que los tribunales se inclinen a la suavidad.

Pernell Williamson meditó un segundo. Luego opinó:

—Un camino abría... Si aquí existiera esa institución que en Inglaterra poseemos desde tiempos de *Juan sin Tierra*.

Ante la expectación general, aclaró:

—Me refiero al jurado de conciencia.

—Explíquese usted, Pernell —averiguó, intrigado, Filiberto de Onzaga—. ¿Qué ventaja...?

—Muy simple —se apresuró Williamson—. El jurado podría escogerse entre personas dispuestas a propiciar el escarmiento.

Siempre sonriente, Hone acotó:

—Y daría la impresión de un veredicto emanado del pueblo mismo. ¿Lo ve, Onzaga?

El terrateniente cabeceaba. Pero Torrealba evaluaba lo escuchado. Dijo de sopetón:

—Me parece una buena... ¡una estupenda idea! [168-168]

Onzaga, senador dueño de cultivos de tabaco, ve que sus planes podrían malograrse. Sin embargo, pese a que la ficción alude la importancia que en la época tenía la sociedad de artesanos y la presunta injerencia de los ingleses en el juicio contra aquellos, este hecho se trata rápidamente, es un ingrediente más.

Es evidente que la ficción difiere de la versión del caso histórico tal y como lo describe Cordovez Moure<sup>290</sup>. Así la novela reescribe la historia y se hace partícipe de uno de los rasgos de la ficción histórica contemporánea: resignificar el pasado. Aquí, como advierte Hubert Pöpper [2001: 189], es importante señalar que el hipotexto y el hipertexto reconstruyen con objetivos diferentes y con distancias temporales distintas el mismo suceso histórico. Con esto último quiero hacer notar que la crónica de Cordovez Moure fue escrita en 1891 para ser publicada en un diario con motivo del aniversario del caso Russi, pues la serie de robos y el fusilamiento del abogado sucedieron entre 1850 y 1851. Es decir, la crónica es una versión mediada por cuarenta años de distancia de los hechos que narra, es una reconstrucción cuya intención es ser verdadera y que, a pesar de citar el alegato de Russi durante su defensa, está fundada especialmente en recuerdos<sup>291</sup>.

En este orden de ideas, en la relación entre la ficción y la historia hay que resaltar un hecho. En 1851 el presidente histórico José Hilario López había abolido la pena de muerte por causas políticas<sup>292</sup> y ese mismo año entró en vigor la ley creada ex profeso para frenar la serie de crímenes en Bogotá. Russi y los

---

<sup>290</sup> Pineda Botero llega a señalar que el cambio de nombres de la ficción con respecto a los hechos históricos pudo obedecer a una estrategia de Espinosa para evitar acusaciones de partidismo: “Aunque en lo esencial [yo entiendo por tal la estructura] se ajusta a la crónica de Cordovez Moure, Espinosa, quizás para evitar acusaciones partidistas, utilizó nombres diferentes para enmascarar personajes reales y figuras del gobierno, introdujo nuevos actores y modificó algunos detalles con lo cual nos ofrece su interpretación personal” [1995, 101].

<sup>291</sup> Dice al respecto Elisa Mujica: “Si el desorden narrativo de las *Reminiscencias* conduce a una mezcla extraordinaria de épocas y temas, hombres y hechos, se debe a que su autor no hablaba sino de lo que el recuerdo le traía a la memoria, cuando y en el momento que lo tenía a bien”. Y sobre el caso Russi, Mujica precisa lo siguiente: “El cronista había cumplido apenas 16 años cuando asistió, en 1851, a la ejecución del doctor José Raimundo Russi y de varios miembros de la famosa cuadrilla que por entonces sembró el temor en la pequeña villa” [1988: 146 y 149].

<sup>292</sup> Cruz Santos resume así algunas de las medidas importantes de López: “Por el aspecto económico la libertad del tabaco colocó esa industria en el primer plano de la economía nacional al abrirle a ese producto el comercio exterior, y determinó para varias provincias época de inusitada prosperidad. Se suprimió la pena de muerte, la prisión por deudas; se consagró, sin restricciones, la libertad de prensa; se estableció el juicio por jurados; se realizó la descentralización administrativa, dotando a las provincias de importantes ingresos, entre ellos el impuesto directo a la renta” [Cruz, 1982: 274]. Véase también [Arteaga, Arteaga, 1993: 307 ss].

otros, entonces, fueron condenados y fusilados por crímenes comunes. Lo aberrante del juicio fue que a ellos se les aplicó retroactivamente la nueva ley.

Por su parte, cuando crea su versión del caso LOB anticipa los crímenes en el tiempo<sup>293</sup>. Como se dijo, la novela define claramente su inicio en el mes de marzo de 1849 pero esa precisión temporal desaparece luego. En la ficción se juntan en un lapso estrecho la elección presidencial de 1849 —como efectivamente sucedió— y el caso de los robos y de Baccellieri. De esta manera, la novela destaca que si bien Baccellieri —al igual que Russi— es juzgado y condenado por crímenes comunes, los motivos fueron políticos. Ya que el abogado era una pieza incómoda para el régimen y no podía ser eliminado por causas políticas, pues no había una ley que lo permitiera, se le aplicó la máxima pena establecida para los delitos comunes. Así se explicaría que la conjura, motivada por venganzas personales y por razones políticas, culminara con la creación de la ley y su aplicación retroactiva.

La novela, pues, imputa un grado de culpa histórica a las fuerzas oficiales por el empobrecimiento de una clase social y denuncia que el cambio de régimen vivido a mediados del siglo XIX estuvo marcado por la corrupción. El presidente Gómez es descrito como un traidor porque incumple los compromisos electorales con los artesanos y porque, pensando en su conveniencia política, se lava las manos antes de que sean sentenciados Baccellieri y los otros reos. En LOB la entrada de las medidas liberales y modernas a la nueva república —que es lo que hace Gómez como presidente, al igual que su referente histórico— está viciada: se hace mediante la repartición del poder público como si fuera un botín. Los conservadores, con Onzaga a la cabeza, ayudan al candidato liberal a ser elegido presidente y éste, una vez en el cargo, les retribuye el favor. A través de Gómez, la novela presenta en el origen a los partidos políticos tradicionales del país como dos instituciones opuestas, pero aunadas por el interés privado y la corrupción.

---

<sup>293</sup> Gustavo Forero también destaca este hecho: “Espinosa anticipa el «caso Russi» (1851) haciéndolo coincidir con el del nombramiento del presidente liberal José Hilario López (1849) y, de este modo, la muerte de Russi/Baccellieri se lee desde un contenido mesiánico y político inusitado” [2006: 324].

## 8.7. LOB y la novela popular

En mi opinión, tal como en SNM, en LOB se detecta la intención de acomodarse a ciertas convenciones de las novelas más corrientes de la época evocada, esto es, a la novela realista decimonónica y, en especial, al folletín romántico. Sin embargo, LOB, escrita a finales del siglo XX, se ciñe de tal manera al modelo que pretende seguir que deviene folletín. O novela popular, para usar los términos actuales. Este rasgo estructural determina que en LOB los ingredientes históricos, como todos en general, no estén desarrollados con mayor profundidad, que en buena parte se opaquen detrás del esquematismo de personajes buenos y malos y que, finalmente, la intriga amorosa y la prisa con la cual transcurre la acción reduzcan lo histórico a un nivel secundario, en algunos pasajes a un papel apenas anecdótico.

Dice Umberto Eco que “la novela popular no inventa situaciones narrativas originales, sino que combina un repertorio de situaciones «tópicas» conocidas de antemano, aceptadas” [1978: 76]. Y precisamente LOB está hecha de tópicos como el embrollo sentimental, “uno de los temas más significativos de la novela de folletín”, pues “el tema del amor aparece como un impulso natural en el hombre que le lleva a cometer desde las más heroicas acciones hasta los crímenes más vergonzosos” [Aparici, Gimeno, 1996: XII]. Los conflictos sentimentales son subtramas compuestas por lugares comunes: Graciela, la mujer joven, bella y de extracción humilde, casada contra su voluntad con un hombre mayor y ruin, espera un hijo extramatrimonial cuyo padre ha de morir; Troches, el aventurero apuesto y con sentido social que llega para liberarla de esa vida; Onzaga, el marido cornudo y poderoso que se interpone entre su joven mujer y el apuesto aventurero. O también: Torrealba, el hombre pudiente, que se encapricha de una joven de inferior condición social.

En LOB la resolución del tema amoroso, como ya se expuso, está minada de obstáculos. “El clímax en el tema del amor lo proporcionan las enormes y continuas dificultades con que se encuentran los personajes para poderse unir. La

más frecuente es la diferencia de clase social o edad, pero también encontramos los casos en que el amor no es correspondido por falta de atracción” [Aparici, Gimeno, 1996: XIII]. Para el caso, el amor de Troches y Graciela es una relación contra todo: contra el marido poderoso, contra la sociedad que vigila a Graciela y contra el compromiso social de Troches, que retrasa la fuga para cometer los robos. Igualmente Torrealba tiene que sufrir para reunirse con Milena, de la que finalmente se sacia y se aleja; y Baccellieri palia su orfandad de amor y sexo masturbándose mientras espía a su sobrina, quien no sin cierta conmiseración por su tío encubiertamente le anuncia cuando está desnuda para que él la observe. En contrapartida del amor está el odio [Aparici, Gimeno, 1996: XIV]. En efecto, como he dicho, el odio y el deseo de venganza mueven a Onzaga y a Torrealba a gestionar la aprobación de la ley de jurados.

Dice también Eco que es propio de la novela popular “la aceptación de una psicología sumaria, aplicable a todos los *avatares de un mismo arquetipo novelesco*” [1978: 76]. Aparici y Gimeno son más explícitas: “El juego es siempre simplificar; los personajes son planos, sin evolución, sin profundidad psicológica” [1996: XIV]. Y así, como se dijo más atrás, están contruidos los personajes de LOB. Cada uno es una pieza invariable dentro del engranaje de la trama: Graciela, su vida y su hermosura sacrificadas para cumplir una promesa que hizo a su madre cuando ésta agonizaba; Troches, galante y arriesgado; Onzaga, mezquino; Gómez, pusilánime; Torrealba, esnob y lúbrico; Ladino, bellaco; Losada, el estereotipo del español folclórico y ruidoso, batiendo palmas; Baccellieri, el ingenuo utopista.

Cada intervención de los personajes ratifica el arquetipo y el juego de oposiciones. Sí, porque siguiendo con Eco, es propio del folletín un tópico reiterado en LOB: “la lucha maniquea del bien contra el mal, vivida por una comunidad de oprimidos” [1978: 80]. Y, a mi juicio, esta es la principal columna que sustenta la organización de las piezas de LOB y el motor que empuja su mecanismo narrativo: una separación esquemática entre buenos y malos, en la que algunos que están del lado de los buenos se ven forzados, por la opresión de los



malos, a recurrir al mal. Para el caso, los buenos son los humildes artesanos y los malos son los políticos y los extranjeros. Los buenos recurren al mal cuando Troches y los artesanos, ante el incumplimiento de las promesas de Gómez, deciden recurrir al hurto para alimentar una empresa, según ellos, justa.

Y entre los temas está el social: “El tema de la pobreza es obligado en las novelas de folletín” y “combinado con el de la pobreza está el tema de la enfermedad; ésta acecha constantemente a los personajes pobres” [Aparici, Gimeno, 1996: XVII]. La pobreza y el hambre son los males que acaban con el hijo de Bocanegra, la situación dramática con la cual se inicia la novela. La pobreza se ensaña con los artesanos: no tienen qué comer y, por si fuera poco, las autoridades les secuestran los instrumentos de trabajo. La enfermedad asedia a la tía Tomasa, que sin poder dormir recurre al láudano para paliar su mal crónico. La locura —súbita, apenas justificada— invade a Salomé, la esposa de Bocanegra, a la que vemos lúcida al principio y presa de la insania al final. Los pobres de LOB son una masa informe y marginal, tópico de los folletines.

La estructura maniquea se proyecta en un relato que salta de una subtrama a otra y que se basa en el melodrama y el patetismo —del que ya he citado algunos ejemplos. Las secuencias entre Troches y Graciela se narran con tanta prisa que no convencen. El erotismo, un arma de combate en la narrativa de Espinosa, esta vez cae en la cursilería, en un lenguaje carente de naturalidad:

En la alcoba, el hábito del fraile descansaba ya sobre el piso. Las ropas de Graciela, sobre un sillón. En el lecho lagarterano, Troches y la bella casada se besuqueaban tan desnudos como los echaron al mundo. Graciela apretaba con verdadera pasión la erecta virilidad del sureño. Habituada al amor lánguido de Onzaga, era la primera vez que observaba el genuino vigor de un hombre y aquello se le antojaba de un apasionante esplendor.

—Estoy viendo tu miembro viril, Arturo. Apenas puedo creerlo. Qué bello y qué enorme y qué elástico es.

Él, a su turno, exploraba el enmarañado sexo de esa mujer con la que había soñado noche tras noche. La penetró por último y en cosa de segundos la hacía desvariar de placer. Una vez calmados, entre uno y otro beso, ella le fue diciendo entrecortadamente:

—Con qué raros... ropajes... puede llegarnos... la felicidad [74].

Los labios de Graciela repasaban minuciosamente, beso a beso, la piel velluda del pecho de Arturo. La pareja, bajo las mantas, se estrechaba desnuda en el lecho lagarterano. [...] Esta práctica diurna, no titubeaba él en declarar, suele otorgar al sexo una calidad más radiante. Acaso por eso, y por el inconsciente remordimiento que en ella incubaba, Graciela, mientras medía a ósculos el pecho del amado, iba recordando en broma los consejos de la *Guía de pecadores* [89]<sup>294</sup>.

Hay un juego con el folletín, desde luego. Así responde Arturo Troches a la descripción de Baccellieri sobre el robo en casa de la señora Alfonsina: “¿Notable, no? Como brotado de una novela de Eugenio Sue?” [119]. Es pertinente entonces la pregunta de si la novela se constituye o no en parodia del folletín como género y en mi lectura sólo atiendo a los tópicos sin ver el efecto del conjunto. A diferencia de Genette, que limita el concepto de parodia a la relación entre dos textos, Linda Hutcheon sostiene una perspectiva más amplia: “we also need to restrict its focus in the sense that parody’s “target” text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse” [1985: 16]. Evidentemente, LOB hace uso de algunos códigos propios del folletín. Y en ello, claro, se debe apreciar la intención de la novela de articular su discurso con ciertas convenciones características de un tipo de literatura que floreció en una época correspondiente a la que evoca el relato, y con parte de su temática —la emergencia del capitalismo— anclada también en ese momento histórico. Como, entre otros, demuestra Umberto Eco, el folletín surge en la primera mitad del siglo XIX. Londres o París son las urbes donde se sitúan muchas de esas historias, pues en esas ciudades los burgueses empiezan a transformarse en capitalistas y una masa popular se convierte en objeto de explotación y marginación. Esta misma

---

<sup>294</sup> Otro tanto puede decirse de la relación entre Torrealba y Milena. La adolescente a la cual el político “destrozó su virginidad inexplicable de sabia hechicera del amor inmemorial” [64], de pronto es otra, le hace “una sugerencia pasmosa. Deseaba, en suma, ser succionada lingualmente” [107] y le dice “No seas ruin y complace a tu linda putita” [116]. Otro caso que merece algún comentario es el uso del lugar común con el personaje Segundo Losada. El comerciante español, que en la mitad de sus contadas intervenciones se la pasa palmoteando, cuando se entera de la violación de la esclava Milena “batía palmas como al son de un ritmo andaluz y cantaba: *La violaron,/la violaron, /violaron a la negritaaaaa*” [135].

convención de la literatura de la época, que relacionaba explotación y pobreza, la usa LOB para crear el ambiente de su narración.

Sin embargo, en mi concepto, en LOB no hay tanto parodia del género como la producción de otro folletín. Así lo creo porque pese a que la novela al final tuerce el camino hacia un desenlace de tono trágico, en el desarrollo del relato, en el tratamiento del material y en los temas abordados no hay distancia del código modelo. “Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity”, dice Hutcheon [1985: 6]. Salvo por la muerte injusta de Baccellieri y por la brevedad del texto, en su concepción LOB se ajusta en lo esencial a la novela popular<sup>295</sup>. Por si hubiera lugar a duda, en el mismo final se ratifica el tono melodramático y el espíritu consolador del folletín: “Baccellieri rodó con un balazo en el cráneo, en ese inocente y eximio cráneo que, después, había de ser exhibido como un despojo de guerra, como un trofeo de jíbaros, en un museo, con su perfecta perforación. Graciela se había desmayado en brazos de Saturnino Torrealba que, avasallado por los remordimientos [...] apenas pudo sostenerla” [214].

Por estas características de la novela parte de los componentes históricos apenas son un ingrediente que sirve de pretexto y conforma un contexto, pero en lo fundamental ellos no son el tema de LOB. Como lo señalé en el apartado anterior, la lógica que sigue el relato determina que los elementos históricos dejen el primer plano a la intriga y los embrollos amorosos que mueven la narración<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> El crítico Alberto Aguirre [1993] señaló en su momento LOB como un trabajo frágil: “Espinosa ha escrito una novela con iguales ingredientes, como siguiendo una receta; el sesgo erótico, en tono suave de pomo (para no arriesgar tutela), más la intriga política y sentimental, más la acción entreverada de policías y bandidos, más el toquecito histórico que le brinde un manto de seriedad al pastel. Es una novela que ha sido escrita, *ad ovo*, como telenovela. Pasada por la mano de un guionista de tv., quizá resulte buena como culebrón. Pero en este terreno de la literatura, que es otro, *Los ojos del basilisco* no se sostiene como texto. Es un folletín: el pretexto para un melodrama de pantalla menuda”.

<sup>296</sup> Una opinión similar sobre LOB la expone Luz Mary Giraldo: “Sin alcanzar la altura de La tejedora de coronas, conserva algunos rasgos que la aproximan a la nueva novela histórica, en sus elementos culturales y sus citas literarias. El tejido textual, si bien crea una atmósfera de época y dota la historia de ficciones, al privilegiar lo anecdótico en los tres episodios que tensionan la acción, frivoliza el contenido profundo” [1995b: 96].

## 8.8. Conclusiones

Cuando LOB fue publicada, el gobierno colombiano aplicaba un conjunto de medidas económicas que establecían una relación análoga con la situación vivida siglo y medio atrás. En 1992 la administración colombiana introducía una política cobijada bajo el nombre de la “apertura económica”, con la cual, como en otros países de Latinoamérica, se entraba en la órbita de la llamada globalización económica o del neoliberalismo. Entre otras cosas, entonces se inició una serie de privatizaciones de entidades estatales y la liberación frenética de la importación de productos, tras lo cual se perdieron puestos de trabajo, se cerraron factorías por quiebra y se modificaron negativamente, en fin, las condiciones económicas para una gran parte de la población. En ese contexto, el caso histórico evocado por la novela dialogaba con la situación histórica vigente para sus lectores. Creo entonces que, de cierta manera, la novela tomaba posición simultánea sobre el pasado y el presente.

Llegados a este punto resulta inevitable ir ya no al texto de la novela, sino a uno de sus tantos paratextos, a las palabras del autor. Espinosa antepuso al relato un preámbulo de una página, tan ambiguo como la misma ambigüedad con la cual pretende caracterizar su propósito al escribir la novela. Tras una sucesión de citas sobre el error, con el tono categórico que lo distinguía cuando de opinar se trataba, Espinosa añadió que “será siempre más saludable un piadoso error que nos sostiene, que una implacable sabiduría que nos destruye” [11]. Y luego:

Por tales razones, me abstengo en el presente relato de tomar partido por ninguno de sus encontrados personajes. Líbreme el cielo de escribir una novela ideológica. Las novelas se escriben para divertir o no se escriben. No resultaría superfluo, sin embargo, repetir aquí que un error es tanto más peligroso cuanto mayor cantidad de verdad contenga. Me cuidaré, en cambio, de enviar sugerencia distinta de aquella de Cromwell a la Asamblea General de la Iglesia: «Te ruego, por las entrañas de Cristo, de considerar la posibilidad de que estés equivocado» [11].

Sin tener claro qué entendía el autor por “novela ideológica”, es indiscutible que LOB sienta una posición con respecto a la versión histórica sobre el caso Russi, y que en la ficción la condena a Baccellieri es calificada con palabras del personaje, que no son discutidas por el narrador, como crimen oficial. ¿No se inclina la balanza del narrador por ningún personaje? Parece que sí se inclina. En la novela hay una postura ideológica cuando el relato tiene como base un hipotexto histórico, cuando a partir de él camuflando algunos nombres construye una visión alternativa de un caso histórico y, más aún, cuando para hacerlo la ficción conecta una serie de causas que presentan la muerte de Baccellieri como resultado de una conjura. ¿Podríamos pensar que el autor elaboró la trama alrededor del caso histórico para sostener que su lectura está equivocada? Dijo el autor al final del preámbulo que ha “deseado pincelar” los hechos históricos y “sólo hasta cierto punto, interpretarlos” [11]. ¿Cómo va a darse una interpretación sin implicaciones ideológicas? Salvo la advertencia del paratexto, en la novela no hay ningún indicio de que el punto de vista adoptado sobre el caso histórico sea presentado, al menos, con ambigüedad.

Podríamos pensar, no obstante, que el error aludido con las citas iniciales es la obstinación —ingenuidad— de Baccellieri en tratar de ser justo en una sociedad injusta, de ser razonable con unos políticos y una justicia corruptos. Caso en el cual la pregunta es: ¿está equivocado Baccellieri cuando se deja sacrificar como un cordero? No lo parece. Aquí, creo, aplicaría la afirmación de la utopía que expone el relato mediante el sacrificio del personaje y la frase del autor sobre que “será siempre más saludable un piadoso error que nos sostiene”. Esta lectura, considero, la apoyaría el título de la novela, pues sabemos que con el basilisco se identificaba un monstruo mitológico cuya mirada tenía el poder de destruir. La sociedad, en últimas, sería la criatura fatal cuya visión se revelaría insoportable<sup>297</sup>.

---

<sup>297</sup> En su lectura de LOB Gustavo Forero también apunta este posible sentido del título: “El basilisco se identifica con la mirada de toda una sociedad indolente que permite —y del algún modo ejecuta— su sacrificio [el de Baccellieri]” [2006: 219].

La novela no deja lugar a dudas sobre la inocencia de Baccellieri y la afirmación del idealismo que defiende el personaje.

La novela no deja dudas, entre otras cosas, porque está construida con una lógica simple, la de “Las novelas que se escriben para divertir”. A mi juicio, en grados muy distintos Espinosa logró combinar en otras de sus obras lo que se podría entender bajo ese “divertir” como una escritura amena, lúdica, entretenida o plena de peripecias intensas —LTC, por ejemplo— con otras cualidades que otorgan a esos trabajos un carácter de más matices. Pero en LOB ese “divertir” prima al punto de subordinar el episodio histórico del siglo XIX, cargado de connotaciones culturales, políticas y económicas, a los límites del folletín. Es evidente, reitero, que LOB implica la historia. Es esa cualidad de la novela la que pone interés histórico a su temática, es esa la faceta de la ficción en la que más me he detenido. Pero en cuanto totalidad, LOB mezcla de tal forma el material histórico con el melodrama, el maniqueísmo y las prisas narrativas que la historia se diluye en gran parte del relato, en ocasiones se reduce a aportar datos.

Un ejemplo de lo anterior es que en la división de clases los esclavos poco importan en la ficción. Como grupo social, ellos apenas sirven para agregar en la novela el dato histórico de que en la Nueva Granada, hoy Colombia, la esclavitud fue abolida definitivamente mediante una ley del 21 de marzo de 1851 que entró en vigor el siguiente 1 de enero [Cruz, 1982: 274]. Pero con los esclavos, que tienen presencia en la novela, no pasa nada. Milena sólo es un instrumento para la aventura sexual y la venganza de Torrealba; Oliva, amén de suspirar secretamente por Troches, es la recadera y celestina entre éste y Graciela. No más.

Dentro del contexto que crea la ficción, no vemos que la clase de los artesanos se encontraba en una encrucijada histórica que prácticamente la condenaba a desaparecer. Como defensor de los intereses de los artesanos ante la introducción de las políticas económicas reformistas y liberales de la época, importadas desde Inglaterra, Baccellieri también encarna un orden y una clase social que trataba de mantener vivo un modelo anterior; el reto que esa clase enfrentaba era adecuarse a las nuevas condiciones creadas con la independencia

de la Nueva Granada, esto es, del paso de ser una colonia de España a constituirse en una república<sup>298</sup>.

En este sentido, Baccellieri, como detractor de las políticas del ex ministro Saturnino Torrealba y promotor de que se restaure el régimen aduanero existente durante la Colonia, también aparece como defensor de un orden que había caducado. Con esto no quiero decir que el ideal de justicia tenga caducidad, sino que la organización social empezaba a cambiar porque la estructura económica había cambiado. Y eso no lo advierte Baccellieri. Al respecto, cabe decir con Jaramillo Uribe que “la historia en el siglo XIX era ya plenamente historia universal, de manera que mantener el aislamiento nacional en algún sentido, en el económico, en el político, en el cultural o en el científico, era un verdadero imposible” [1974: 128].

Por el modo en que se plantea la confrontación —unos dirigentes sedientos de venganza y una clase artesanal oprimida y marginada— me parece que poco se destaca en la ficción que la sociedad republicana ingresó abruptamente a una modernidad, caracterizada en términos económicos por la adopción del modelo capitalista, sin el establecimiento de una infraestructura propia de la sociedad industrial. En otros términos, la intriga sentimental y el maniqueísmo folletinesco apenas dejan ver que cuando los latifundistas y burgueses criollos quieren poner al día la economía —copiando acríticamente el modelo europeo— con una escasa modernización del medio dan de manera abrupta un paso que la historia establecía

---

<sup>298</sup> Dice el historiador Jaramillo Uribe: “No era, pues, extraño que una literatura social y política que en Europa, especialmente en Francia, había surgido en muy semejantes condiciones históricas, fuese también popular en la Nueva Granada y produjera asimismo explosivos resultados sociales. El anarquismo proudhonista y todas las formas de socialismo utópico (fourierismo, blanquismo, etc.) eran manifestaciones ideológicas de la clase artesanal, que se debatía ante la ruinosa y avasalladora competencia de la industria moderna. Era natural que en tales medios prosperasen los anhelos utópicos y las formas más extremas del individualismo y de la hostilidad a las formas de ordenación disciplinaria, entre ellas las que son propias al Estado moderno”. Esto último no pretende desconocer que los artesanos se empobrecieron: “Pero el creciente comercio de importación y la política librecambista practicada casi sin interrupción entre 1853 y 1880, lo mismo que la introducción gradual de mejores técnicas en algunos servicios públicos, trajeron la ruina progresiva de los oficios artesanales” [1974: 163 y 161].

como necesario<sup>299</sup>. La cuestión histórica queda fijada por la ficción en un margen muy limitado.

Dentro del dualismo que sostiene la novela sobresale, eso sí, una lectura del periodo histórico según la cual la dirigencia política y económica disfrazaba detrás de las incipientes formas republicanas conductas autoritarias y de defensa del beneficio particular heredadas del régimen colonial. Esta visión de la clase dirigente sigue, de hecho, una línea de interpretación de la historia de Hispanoamérica, según la cual la mentira se instaló en la institucionalidad desde el comienzo mismo de los Estados hispanoamericanos<sup>300</sup>.

Sin embargo, la historia del siglo XIX en Hispanoamérica también tiene como faceta inocultable la inserción de los nuevos Estados en el orden mundial. Mientras en la ficción vemos que los políticos, perfilados como aves rapaces, sólo buscan satisfacer sus intereses, el orgullo personal y de clase, con Jaramillo Uribe

---

<sup>299</sup> El historiador Jorge Orlando Melo analiza las contradicciones que implicaban esa etapa de cambio en la sociedad decimonónica: “El hecho de que la independencia se hubiera logrado en un momento en el que Inglaterra aparecía como el modelo por excelencia del desarrollo, y los Estados Unidos como el más exitoso ejemplo del proceso de crecimiento de un pueblo recién liberado, hizo que desde entonces se identificara con el logro de los objetivos de independencia nacional el establecimiento de una economía capitalista y de un sistema político liberal y basado en la soberanía popular. [...] A pesar de este acuerdo esencial, el modelo de desarrollo liberal adoptado por empresarios y políticos tropezaba con serias dificultades. Es cierto que en las condiciones de la época no era pensable ningún proyecto de desarrollo económico que no partiera de la vinculación a los mercados internacionales. Sin embargo, las limitaciones de la Nueva Granada para una exitosa vinculación al mercado mundial eran muy fuertes. El país se encontraba muy fragmentado en términos económicos, las principales concentraciones de población se hallaban en las altiplanicies andinas, a grandes distancias de las costas y productoras de bienes similares a los de las zonas templadas de Europa y los Estados Unidos. El ordenamiento laboral en el campo, basado ante todo en la existencia de haciendas con trabajadores no asalariados o en campesinos independientes, restringía la movilidad de la mano de obra y limitaba la magnitud del mercado. Los capitales disponibles eran escasos y se encontraban en formas ilíquidas. Las tecnologías eran muy atrasadas y existían barreras culturales al crecimiento de la intensidad del trabajo” [Melo, 1990: 231 y 233].

<sup>300</sup> Un representante sobresaliente de esta lectura de la historia del continente es Octavio Paz: “Cada una de las nuevas naciones tuvo, al otro día de la Independencia, una constitución más o menos (casi siempre menos que más) liberal y democrática. En Europa y en los Estados Unidos esas leyes correspondían a una realidad histórica: eran la expresión del ascenso de la burguesía, la consecuencia de la revolución industrial y de la destrucción del antiguo régimen. En Hispanoamérica sólo servían para vestir a la moderna las supervivencias del sistema colonial. La ideología liberal y democrática, lejos de expresar nuestra situación histórica concreta, la ocultaba. La mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente. El daño moral ha sido incalculable y alcanza a zonas muy profundas de nuestro ser. Nos movemos en la mentira con naturalidad. Durante más de cien años hemos sufrido regímenes de fuerza, al servicio de oligarquías feudales, pero que utilizan el lenguaje de la libertad” [Paz, 1959: 110].



podemos recordar una cara de la cuestión que, creo, permanece oculta en la ficción: el “viraje de las clases cultas de la Nueva Granada no era desde luego arbitrario, ni obedecía a un simple sentimiento de temor o antipatía por la tradición española de gobierno y de cultura, ni a un fenómeno pasajero de moda, o incapacidad para buscar soluciones originales. De todo esto podía existir una cierta dosis, pero lo que en el fondo arrastraba a los nacientes países hacia la órbita francesa y anglosajona era la historia misma, cuya poderosa corriente sólo podía contrariarse dentro de límites muy estrechos” [1974: 128]<sup>301</sup>.

Como reescritura de una crónica importante del siglo XIX, sin duda, LOB se aproxima al ámbito de la novela histórica contemporánea: la ficción resignifica la historia cuando relaciona la muerte de un personaje histórico con la corrupción que pudo haber durante los cambios en el sistema político operados a mediados del siglo XIX. Así, la novela propone una versión contrafáctica de un texto canónico y de un suceso histórico. Un suceso cuya importancia, en el contexto que le asigna la novela, trasciende cuando sitúa los hechos en medio de la configuración de los partidos políticos y del acceso del Estado a una incipiente modernidad política. Sin embargo, en mi opinión, la reescritura del hipotexto histórico disminuye en su trascendencia y pierde capacidad persuasiva cuando observamos los elementos históricos del relato conjugados en la totalidad de la trama ficcional.

A mi juicio, entonces, el esquematismo de la narración estrecha la mirada de la ficción sobre la complejidad del periodo histórico involucrado en la trama y limita las posibilidades interpretativas de LOB. Por el predominio en la novela de algunos rasgos del folletín, gran parte del material histórico no supera un nivel

---

<sup>301</sup> No obstante, este mismo historiador señala lo siguiente: “Antes que la idea liberal pura del Estado se convirtiera en la forma imperante del pensamiento político en Colombia, pasarían quince años en los que la influencia dominante sería la del benthamismo político, cuya teoría de la legislación y del Estado poseía un íntimo parentesco con la concepción del liberalismo puro, pero que por muchos aspectos resultaba incompatible con ella, hecho que, por otra parte, no fue suficientemente notado por sus fervorosos partidarios de la Nueva Granada. Habría que esperar todavía algunos años para que se intentase organizar la nación sobre la base de la idea liberal del Estado en su sentido clásico”, tarea, agrega Jaramillo Uribe en nota al pie, que iniciaron las reformas de José Hilario López [Cfr. Jaramillo, 1974: 133].

secundario y las conclusiones que ofrece LOB resultan poco convincentes: en ella casi todo parece resuelto de prisa, un esbozo que merecía otro desarrollo. La trama de amores imposibles y de celos que determina la muerte de Baccellieri relega, como he dicho, la importancia histórica del cambio de régimen vivido en el siglo XIX<sup>302</sup>. El rumbo complejo de la sociedad colombiana empezó a gestarse en aquellos momentos y la ficción, cuando supedita la división social e ideológica a conflictos folletinescos, apenas si permite sospechar la trascendencia histórica de la escisión vivida durante la época recreada en la novela.

---

<sup>302</sup> Apoyo mi apreciación en el siguiente concepto: “Lo que explica la particularidad de la evolución social colombiana, y sobre todo el carácter violento que reviste la resolución de sus conflictos, es la compleja configuración de un tejido social en el cual se mezclan, aquí y allá, elementos modernos derivados de la competencia y del desarrollo del capitalismo con elementos antiguos que hunden sus raíces en la cultura hispánica y en la religión católica. La adaptación de una nación sin ilustración a los nuevos eventos de la modernidad no podría menos de reflejarse en la configuración de una sociedad desgarrada cuya incapacidad de internalizar la democracia y de relativizar el carácter patrimonial y autoritario del régimen de poder político fue creando como mecanismo de regulación una estructura de la violencia” [Giraldo, López, 1990: 268].

9  
Conclusiones



La historia se esfuerza por comprender lo que alguna vez ocurrió, por entender lo que otros fueron y su nexa con lo que hemos llegado a ser. La historia es, como explica E. H. Carr, un diálogo constante entre el presente y el pasado. En ese diálogo halla un sitio la novela histórica. O por lo menos cierto tipo de novela histórica, pues la ficción no siempre se interesa en construir una representación del pasado. Quizás la mayoría de ocasiones el encuentro entre la ficción y la historia se reduce a un contacto instrumental, en el cual la primera utiliza a la segunda sólo como el ingrediente que pone un tono de época a un argumento. En los mejores casos, en cambio, la comunión de ficción e historia en la novela histórica es un espacio creativo donde el pasado y la historia son mirados nuevamente desde el presente. Cuando así ocurre, la novela histórica propone un sentido del pasado y deja en evidencia nuestra perspectiva y las preguntas palpitantes de nuestra actualidad.

Teniendo en cuenta, entonces, este abanico de posibilidades del vínculo entre la ficción y la historia es pertinente realizar una síntesis de lo observado en las ficciones históricas de Germán Espinosa.

## 9.1. Los «periodos bisagra»

Haciendo uso de una observación apuntada por Fernando Aínsa [2003: 180], es evidente que la narrativa histórica de Espinosa fija su interés en momentos de transición, periodos en los cuales se gestaba un nuevo sistema de valores mientras otro vivía una crisis definitiva: *Los cortejos del diablo* escenifica el declive de la Inquisición; *La tejedora de coronas* se detiene en los cambios culturales, científicos y políticos que el pensamiento ilustrado desencadenó en Europa y América; *El signo del pez* revisa la gestación del cristianismo, una religión que a la postre llegó a dominar al Imperio romano; *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* sitúa sus acciones en la fase de las luchas por la independencia de las colonias hispanoamericanas; y *Los ojos del basilisco* aborda el tránsito del régimen colonial al republicano en Colombia, cuando poco después de lograr su independencia la Nueva Granada se constituía como un estado moderno.

Cada ficción de Espinosa está dedicada a un periodo histórico determinante en la formación de la cultura occidental y, en particular, del país y de la nación colombianos. De hecho, se puede construir una secuencia con los momentos histórico-culturales implicados en las novelas: la Antigüedad, la Ilustración, la Colonia, la Independencia y el inicio de la era republicana. Salvo la Antigüedad, en la cual el tema es el origen del cristianismo —el que en la vertiente católica arraiga siglos después en América—, los otros momentos implican directamente hechos del pasado hispanoamericano y, sobre todo, colombiano. Las novelas históricas de Espinosa, pues, han seguido la secuencia histórica trazada por la nación colombiana en el proceso de formación de su identidad cultural y política. En efecto, LCD y LTC ofrecen una visión de la Colonia y de la transición hacia las luchas de independencia, y LOB propone una lectura del paso desde el régimen colonial a la fase moderna de autonomía y soberanía nacionales. Estas novelas entregan al lector interpretaciones —no todas con la misma profundidad— de aquellos periodos históricos que, de alguna manera, ayudan a entender en parte la nación y la sociedad colombianas del presente.

## 9.2. La Colonia y el mestizaje

En mi opinión, LCD y LTC constituyen el ciclo más interesante de toda la narrativa de Espinosa. En estas novelas hay dos hechos notorios: por un lado, una visión negativa del poder ejercido por el Imperio español en sus colonias americanas y una crítica al papel de la Iglesia católica en la formación de la cultura hispanoamericana. Y, por otro lado, la exaltación del mestizaje y del mestizo como bases de la identidad cultural del continente.

La carga ideológica atribuida a la novela histórica se pone de manifiesto en las ficciones de Espinosa en su representación de la Colonia. Sin duda, el periodo colonial es el principal foco de interés de la narrativa histórica de este autor. Este hecho une a LCD y LTC. Estas novelas comparten parcialmente escenarios, temática y los rasgos de algunos personajes. Las acciones de LCD y LTC transcurren parcial o principalmente en Cartagena de Indias durante el siglo XVII. Y es evidente que Rosaura García, Catalina de Alcántara, Pedro de Heredia, Lorenzo Spinoza y Juan de Mañozga son personajes que anuncian, respectivamente, a Genoveva Alcocer, Diego de los Ríos, Federico Goltar, Voltaire y fray Miguel Echarri. El conocimiento de bruja de Rosaura y su función de abrir los ojos al pueblo y la belleza y la liberalidad sexual de Catalina reciben un desarrollo consistente en Genoveva; las tropelías y la corrupción de Heredia se corresponden con la intriga de corrupción protagonizada por el gobernador De los Ríos; el racionalismo y la ciencia del judío Spinoza son desarrollados luego en Federico y Voltaire; y el poder y los desvaríos de Mañozga se reiteran, con menor intensidad, en Echarri.

Pero quizás la cualidad que más fuerte vincula a LCD y LTC es que ambas formulan un juicio crítico y negativo sobre la herencia cultural española transmitida, sobre todo, a través de la religión católica. Estas ficciones de Espinosa observan la Colonia como el momento en el cual se impuso la visión española del mundo a base de violencia. En LCD y LTC, Mañozga, el alcaide Fernández de Amaya, fray Miguel Echarri y los torturadores de la Inquisición son

imágenes de la arbitrariedad, la brutalidad y la intolerancia introducidas por España en el Nuevo Mundo. A ellos se suman los conquistadores y funcionarios libertinos y corruptos como Pedro de Heredia y Diego de los Ríos.

Las novelas de Espinosa no reconocen a España nada positivo en el proceso de colonización y de mestizaje vivido en Hispanoamérica. La ficción perfila el legado español como un lastre encarnado en el catolicismo y en hábitos corruptos asociados al ejercicio del poder político y administrativo. Esta perspectiva del pasado advierte que el arraigo de la religión católica y su presencia extendida por todo el continente se lograron al precio de un proceso de destrucción y de muerte. Parafraseando la tesis benjaminiana sobre el progreso y la historia, LCD y LTC nos recuerdan que la fe católica reposa sobre las ruinas de otras formas de entender lo sagrado. Luis Andrea, la bruja de San Antero y Genoveva Alcocer son figuras sacrificadas por la Inquisición para salvaguardar la vigencia del sistema de valores católico.

La ficción destaca la corrupción del poder político y administrativo como un vicio llevado por los españoles al Nuevo Mundo. A la luz de las novelas de Espinosa, poder y corrupción formaron un matrimonio durante la Colonia. Heredia, Mañozga y De los Ríos son figuras que en ejercicio del poder que les confiere la Corona y la Iglesia abusan de sus facultades y buscan satisfacer intereses particulares. LCD y LTC, a mi juicio, denuncian que la corrupción es un mal introducido en América por los colonizadores, pues fueron ellos quienes tuvieron y conservaron para sí el poder administrativo.

De otro lado está la exaltación del mestizaje. En esta tarea, al menos en el plano de la intención, a LCD y LTC se suma SNM. Estas novelas resaltan distintos aspectos del mestizaje vivido en Hispanoamérica y subrayan ese proceso como el rasgo cultural que diferencia a Hispanoamérica de Europa, es decir, que funda su identidad.

En LCD el encuentro entre culturas se describe sobre todo en su aspecto conflictivo. Eso representa el choque entre los valores defendidos por la Inquisición y los profesados por los negros y los brujos cartageneros. Con Luis



Andrea esta novela exalta al mestizo como una figura mítica, un ser que reúne una serie de características compartidas por los pobladores de Hispanoamérica, por lo cual alrededor de su imagen se fundaría una comunidad. Con la muerte de Luis Andrea narrada en términos mesiánicos, el mestizo queda perfilado como un ser sacrificado por el imperio extranjero, un ser cuyo renacimiento se vaticina en la prolongación de sus rasgos en toda una comunidad y en la resistencia de ésta contra el poder imperial. La apología del mestizo que propone la novela, sin embargo, se extravía introduciendo la categoría nietzschena del “superhombre”, que aparte de ser extravagante nada aporta a la ficción.

En LTC se subraya la idea del universo hispanoamericano como un dominio heteróclito, una especie de crisol de fuerzas y tendencias, y de los seres y los colectivos oriundos de ese universo como entes abiertos, conformados al calor de las más diversas tradiciones. En esta novela Genoveva Alcocer es la representación del mestizo como un ser que ha bebido de diversas fuentes culturales e intelectuales y ha conseguido unir en su seno tendencias diversas. Cuando se convierte en un eslabón que une a América con Europa, Genoveva amalgama dos visiones de mundo. Curtida por el aprendizaje derivado de su experiencia de viajera en el siglo XVIII, el regreso de Genoveva a Cartagena la convierte en alegoría de los americanos como seres que han asimilado en su formación y en su historia distintos valores culturales.

SNM pretende explorar la extensión del pensamiento revolucionario a la lucha de independencia como otra faceta del encuentro entre el mundo europeo y el Nuevo Mundo. A pesar de quedarse en una mera intención, la novela por lo menos enuncia otra faceta del encuentro entre Europa y América.

Como se ha anticipado, estas novelas de Espinosa presentan el mestizaje como el proceso histórico-cultural en el cual se asienta la particularidad cultural de Hispanoamérica. En las novelas sobresale el hecho de que los personajes que encarnan el mestizaje son figuras extraordinarias, paradigmáticas. Por eso hablo de exaltación: cuando las ficciones describen formas en las cuales se vivió el mestizaje convierten al mestizo en una figura ideal, que define de manera absoluta

la cultura hispanoamericana. La ficción eleva la figura del mestizo a una categoría incuestionable.

### **9.3. De la Colonia a la República**

La tendencia ideológica de la ficción histórica de Espinosa tiene otra perspectiva en LOB. Los contenidos más interesantes de esta novela observan un periodo en el cual una nación en proceso de consolidación da sus primeros pasos para constituir un Estado moderno. En mi criterio, en este caso la mirada dirigida al pasado guarda una dosis de denuncia y reproche, ya no a agentes coloniales sino a la dirigencia nativa. En LOB se describe el inicio de la vida republicana en Colombia como una etapa histórica en la cual los líderes políticos se sirven de la mentira, la corrupción y la satisfacción del interés particular como prácticas comunes solapadas detrás de la aparente defensa de la institucionalidad.

La ficción representa el comienzo de la vida institucional del país como un momento de inestabilidad, debido a la división de clases y a la polarización de las dos corrientes políticas tradicionales. Sin embargo, las fuerzas políticas distanciadas ideológicamente se aúnan y suspenden sus diferencias para defender su hegemonía ante una posible clase emergente. Los partidos políticos colombianos, formados precisamente en el periodo histórico que recrea la ficción, aparecen encarnados por el presidente liberal Gómez y por los personajes conservadores que finalmente garantizan a aquél el acceso al poder. En su germen, dice la ficción, las fuerzas políticas tradicionales y la vida institucional construidas en el siglo XIX, sobre las cuales quierase o no descansa la institucionalidad y la historia política contemporáneas, se yerguen sobre el fraude y el engaño. En ese punto, entonces, reaparecen antiguos males heredados de la Colonia: la Iglesia legitima el poder y quienes lo poseen se sirven de la corrupción administrativa para defender intereses privados. La era republicana nace viciada por una enfermedad transmitida por el régimen colonial.

#### **9.4. Del cristianismo al catolicismo**

ESP se distancia temporal y temáticamente de las otras ficciones históricas de Espinosa. No obstante, cuando la ficción se vuelve sobre la historia del cristianismo también adopta una postura singular. La negación de la existencia de Jesús y el protagonismo absoluto que ESP atribuye a Saulo en la formación del cristianismo constituyen una revisión de la historia de esta religión y de uno de los principales hitos culturales de Occidente. La ficción se distancia de la historia canónica y propone una visión del pasado en la cual no se niega la fuerza cohesiva de la religión cristiana, pero se cuestiona su mito fundacional. ESP muestra la religión cristiana como una obra de seres humanos, como resultado de una inquietud espiritual y de un proceso de proselitismo y agitación masiva, mas no como el fruto de una revelación o el descenso al mundo sublunar de un ser emparentado con la divinidad.

Si ESP nos habla sólo de la formación del cristianismo, es inevitable poner en contacto su contenido con otras novelas históricas de Espinosa dado el significado que el catolicismo tiene en ellas. En efecto, respetando la postura de la novela cuando presenta el cristianismo como una gesta intelectual y como la construcción de un mito, de la relación entre las obras se puede acotar que las novelas de Espinosa describen la manipulación que ha vivido el mensaje original de los primitivos cristianos.

#### **9.5. Los personajes y las ideas**

Un rasgo constante en las novelas históricas de Espinosa —de hecho perceptible en la mayoría de sus novelas— es la forma como están contruidos los personajes: éstos tienden a obedecer a ideas fijas. Protagonistas y figuras secundarias, sean históricos o ficcionales, se caracterizan por pensar y comportarse casi siempre de acuerdo con uno o dos móviles principales. Es corriente por eso que los

personajes no representen propiamente caracteres o figuras de aparente humanidad, sino que personifiquen estereotipos o ideas, que se muevan dentro de esquemas lógicos. Este rasgo hace que las novelas, a pesar de apelar al erotismo, a la pasión y al melodrama, compongan cuadros estructurados por un fuerte racionalismo.

Estereotipos, verdaderos tópicos de novela popular, son algunas figuras de LOB y SNM. En LCD Luis Andrea y Rosaura García representan el espíritu de rebelión y Juan de Mañozga es la imagen corporal de la decadencia del poder inquisitorial. En LTC a Genoveva Alcocer la impulsa el deseo: deseo de saber, deseo erótico, deseo de difundir el pensamiento y la ciencia. Genoveva encarna las ansias totales de libertad. En ESP Saulo personifica al hombre empeñado en la consecución de un objetivo trascendental: fundar un credo. Siendo un personaje típico de la novela de aventuras, en SNM Victorien Fontenier busca materializar en el Nuevo Mundo los principios de la Revolución Francesa. Y en LOB a Ovidio Ramón Baccellieri lo mueve el deseo de justicia. Si miramos estas figuras como la representación de seres humanos posibles, nos resultan esquemáticos, repetitivos, ingenuos y por momentos chocantes e inverosímiles. En cambio, si las contemplamos como personajes concebidos al estilo de los de ciertas novelas filosóficas o de ciencia ficción, vemos en algunos de ellos representaciones de ideas.

Y es que las novelas históricas de Espinosa se plantean como campos de confrontación entre fuerzas. En ellas, los personajes se encargan de llevar al terreno de los hechos el antagonismo de dos visiones de mundo. Luis Andrea y Rosaura García se enfrentan a Juan de Mañozga; Genoveva Alcocer confronta a la Inquisición y devela la felonía de Diego de los Ríos; Saulo de Tarso se encara con los judíos y el Imperio romano; Victorien Fontenier lucha del lado de los independentistas suramericanos; Baccellieri enfrenta al poder político y económico de la Nueva Granada. Es claro que las novelas repiten un esquema. Es una constante en estas obras la polarización y la tendencia maniqueísta a dividir los personajes entre buenos y malos.

En las ficciones históricas de Espinosa, además, los protagonistas no emprenden sus luchas únicamente para satisfacer deseos o búsquedas individuales. Amén de representar una idea, en cada novela la figura principal representa un grupo. Los brujos, los negros, los criollos, los nativos americanos, los patriotas, la clase de los artesanos o los cristianos son los colectivos que en cada caso defienden Luis Andrea, Rosaura, Genoveva, Fontenier, Baccellieri y Saulo. En virtud de la defensa que asumen estas figuras trascienden de la esfera individual hacia la representación de una clase o grupo social. Este hecho ayudaría a entender su inconsistencia como individuos, pues los personajes están puestos en función de encarnar la imagen de una colectividad, un tipo.

Esta situación es congruente con la localización de las ficciones en «periodos bisagra», en etapas de crisis y cambio. En efecto, de las novelas de Espinosa se sitúan en momentos históricos donde se enfrentan dos fuerzas. Por esto, las novelas resultan cercanas a la valoración lukcasiana expuesta a propósito de las novelas de Walter Scott: la novela histórica se ocupa de momentos de crisis, momentos en los que chocan dos fuerzas sociales y los efectos de la lucha se dejan sentir en la esfera del protagonista. Este rasgo, además, permite ver una deuda de las novelas con el romanticismo; la ficción suscribe una filosofía de la historia que tiene como meta la utopía: la historia es un campo de lucha hacia un estado mejor, ideal.

Ese hecho reviste de cierto heroísmo a casi todos los protagonistas de las novelas históricas de Espinosa. En la confrontación característica de estas ficciones se advierte la reiteración de un rasgo: excepto en SNM, en las otras novelas se desarrolla un proceso judicial contra el protagonista o un personaje importante. En LCD Luis Andrea es procesado y ejecutado por la Inquisición. En LTC Genoveva y la bruja de San Antero son procesadas y torturadas también por el Santo Oficio, y Federico es acusado y fusilado por el poder colonial corrupto. En ESP Saulo es detenido y ejecutado por el Imperio Romano. Y en LOB Baccellieri es juzgado fraudulentamente y fusilado por las autoridades legítimas, pero corruptas. En las ficciones es una constante el hecho de que no existe la

justicia, que sus instrumentos son utilizados por las instituciones sociales y políticas para sofocar la búsqueda de la libertad emprendida por algún colectivo. Así, estos personajes son sacrificados por sus propias sociedades para impedirles que consigan los intereses del colectivo que defienden o simbolizan. Casi todos los personajes importantes de las novelas históricas de Espinosa son mártires inmolados por la violencia de la historia.

En las novelas de Espinosa, además, sobresalen algunos personajes femeninos como representantes de la libertad. Por eso otro rasgo reiterado es el rol de algunas mujeres como agentes transgresores, mujeres poseedoras de autonomía, suficiencia y en búsqueda permanente de la emancipación. La libertad y la independencia de los personajes femeninos se traducen en su acceso al conocimiento y en su autonomía sexual en ambientes determinados por normas masculinas. El erotismo y el saber utilizados como elementos transgresores explican el derroche de sexo y erudición de algunas mujeres imaginadas por Espinosa: Genoveva Alcocer, Rosaura García y Aspálata se refocilan a su antojo y poseen conocimientos que, como ilustradas, las elevan por encima de los individuos corrientes de sus mundos. En ningún caso ellas son pasivas, siempre deciden qué hacer. Con estos personajes, me parece, las ficciones de Espinosa reconocen que el género femenino estuvo capacitado para desempeñar algunos roles que la historia no le permitió ejecutar o que no reconoce que los desempeñó.

Aunque menos consistente que aquéllas, Catalina de Alcántara es igualmente una figura perturbadora por su belleza y por las leyendas surgidas a raíz de su vida sexual. Con ella comienza una serie de mujeres hermosas en esta narrativa, pues la belleza es una cualidad común a todos los personajes femeninos con algún nivel de importancia en las novelas de Espinosa. Al igual que Catalina, Genoveva, las brujas, Aspálata, Odile, Marie Antoinette, María Antonia, Graciela y Agustina Yáñez son beldades, mujeres casi perfectas. A mi juicio, los personajes femeninos creados por Espinosa son figuras idealizadas. En dosis diferentes, estas mujeres combinan inteligencia, erudición, liberalidad y belleza.

## 9.6. La ficción y la historia

En LCD, LTC, ESP y LOB hay distintos niveles de diálogo entre el presente y el pasado. En estas novelas, diversos periodos históricos se entienden desde el presente de una manera particular. En tales términos se puede hablar de una reescritura de la historia en esas ficciones. En grados distintos y con estrategias narrativas diferentes, estas novelas construyen representaciones del pasado. Es decir, en cada caso las novelas vuelven a contar la historia y en ello ponen un acento particular que para el lector se traduce en un mensaje que revisa, critica o exalta aspectos del pasado. En otras palabras, las novelas reflejan una postura ideológica con respecto a la historia y corroboran la tesis de que la historia se puede escribir desde multiplicidad de perspectivas, de que cada presente tiene su propia forma de comprender el pasado.

En efecto, las relaciones entre la ficción y la historia son diferentes en cada novela. Podemos ver desde el tratamiento de tendencia posmoderna hasta el más intrascendente e instrumental. Si intentamos encuadrar la narrativa histórica de Germán Espinosa en una de las tendencias de la novela histórica, con algunos matices sus novelas se podrían ubicar dentro del tipo más tradicional del subgénero. Esto es, la novela histórica moderna, aquella que introduce algunas variaciones en las zonas oscuras del pasado y explora formas distintas en la configuración de los relatos, pero que respeta la historia aceptada. Esta caracterización, reitero, se puede hacer si hablamos de la tendencia más visible en sus novelas históricas, aunque de ella se debe excluir ESP.

LCD, LTC y SNM son obras que incorporan la historia sin modificarla. En LCD y LTC se observa el pasado desde puntos de vista particulares, pero las historias de la Inquisición y de la expansión del pensamiento ilustrado contadas en la ficción siguen siendo, en lo esencial, las mismas que conocemos. En LCD la perspectiva grotesca con la cual se mira al inquisidor Mañozga añade un tono singular a la representación ficcional sobre la Inquisición en Cartagena. Y en LTC la exuberancia lingüística, el derroche de erudición y la fuerza de la protagonista-

narradora consiguen unir dos mundos y apreciar el siglo XVIII desde la óptica de una suma de contrastes. Lo especial de estas dos novelas radica en desde dónde se contempla el pasado, qué se mira de él y cómo la historia es contada de nuevo. Pero, en esencia, en estas novelas la historia es respetada y como tal incorporada a la ficción.

Para mi gusto, la vuelta a escribir la historia se torna más interesante cuando la ficción reescribe textos concretos. En este sentido, LOB y ESP son casos excepcionales en la novela histórica de Espinosa y en general en su obra narrativa. A diferencia de LCD y de LTC, donde hay variaciones en el carácter de figuras históricas como Mañozca/Mañozga o Diego de los Ríos, en LOB y ESP las variaciones se relacionan con el contenido de textos históricos. Por lo mismo, con obras como éstas se hace más evidente la distancia y el contraste entre una y otra forma de representar el pasado en distintas épocas.

LOB plantea cuestiones muy particulares cuando reescribe una crónica decimonónica y tras nombres ficticios disimula varias figuras históricas. Como reescritura que propone una conclusión distante y crítica de aquella presente en el hipotexto que le sirve de base, LOB participa de un rasgo peculiar de la novela histórica contemporánea. Sin embargo, a mi juicio, la novela no se compromete explícitamente con los señalamientos que formula porque opta por introducir personajes ficcionales en el lugar de los históricos que estuvieron implicados en algunos hechos recreados por la ficción. En este sentido, me parece, LOB es conservadora. La novela aborda unos hechos históricos concretos, los que permite ubicar gracias a las referencias temporales y espaciales, pero no identifica las figuras históricas a las que redime o acusa. La novela alude a la historia, establece una especie de juego en clave, pero evade la contradicción directa de la versión sobre el pasado canonizada por el orden político. Además, la aventura, la intriga amorosa y algunos tópicos de folletín son recursos que restan peso y valor a la novela, pues esos elementos adquieren mayor trascendencia que el material histórico. En LOB, a pesar de reescribir un texto histórico, la historia no alcanza a ser su elemento medular.



ESP es la novela que de manera más explícita se aparta de la historia canónica. A diferencia de las otras, ESP mantiene los nombres de las figuras históricas y propone una verdad alternativa sobre su tema. Sin duda, ESP es la novela de Espinosa que más lejos va en la relación que la ficción establece con la historia; ella sugiere que la escritura de la historia es una toma de posición con respecto a unos acontecimientos, que la historia es una operación discursiva. Cuando ESP reescribe el libro de los *Hechos de los apóstoles* y la Pasión de Jesús construye un nuevo significado a partir de los elementos históricos conocidos por el lector. Y ese nuevo significado vacía el mito del origen divino de Jesús y contradice la dogmática cristiana. Según el contexto donde se pongan los acontecimientos y la lógica que los ordene, sugiere ESP, se tendrán unos hechos u otros, se escribirá una u otra verdad.

Así, la reescritura de los hipotextos bíblicos en ESP y de la crónica decimonónica de Cordovez Moure en LOB dejan ver con claridad la reelaboración de los materiales históricos y la postura ideológica de la ficción con respecto de las versiones canónicas de la historia. Estas novelas constituyen ejemplos que reafirman posiciones como las de Veyne, White, Ricoeur o Hutcheon, que nos dicen que el significado que se asigne al pasado dependerá de la trama elegida en cada caso.

SNM, en cambio, constituye el capítulo más pobre de la ficción histórica de Espinosa y quizás de todas sus novelas. SNM es simple entretenimiento, una secuencia trepidante elaborada a base de tópicos, elipsis y vacíos históricos. En SNM no hay ni reescritura de la historia ni de ningún hipotexto. Ni los personajes ni los hechos históricos son importantes en la ficción. En esta obra la historia apenas representa un ingrediente adjetivo.

Las novelas de Espinosa, además, permiten deducir un rasgo que revela una actitud del escritor en relación con su quehacer: en mayor o menor grado, sus ficciones son el resultado de un proceso de investigación. A diferencia de otras expresiones literarias, la novela histórica supone una labor de indagación, acopio y conocimiento de materiales históricos. Sin duda, LTC y ESP, y en menor

medida LCD y LOB, están respaldadas por una investigación erudita sobre las épocas, los personajes y los sucesos del pasado a los que se remontan. La minuciosidad con la cual se reconstruye el siglo XVIII en LTC, los excesos descriptivos y conceptuales en los que incurre ESP, el enmascaramiento de nombres y la recreación de costumbres del siglo XIX presentes en LOB y las imágenes y los personajes de la Cartagena colonial en LCD son hechos que atestiguan esa labor investigativa.

Ahora bien, la calidad global de las novelas es bastante desigual. El modo como la ficción en cada caso busca concretar sus objetivos deja ver un nivel muy disímil en sus logros. Según vimos, es un rasgo recurrente de las novelas el echar mano de recursos narrativos tradicionales como la forma de la aventura, del viaje y la intriga amorosa. Salvo en LCD, en las otras novelas están presentes algunos de esos motivos como elementos estructurales. No obstante, el modo como en cada ocasión son utilizados alcanza resultados diferentes. No hay punto de comparación entre la aventura y los viajes de Genoveva Alcocer y los de Victorien Fontenier. En LTC, además de entretener y dar ritmo a la narración, la aventura y los viajes son medio de descubrimiento, andamiaje que sostiene un cúmulo de información. En SNM, en cambio, el viaje y la aventura son acción desnuda, vacía de sentido. Comparadas las dos novelas, parecen escritas por escritores distintos.

Los excesos enciclopédicos y la utilización de algunos tópicos son rasgos que también lastran un poco las novelas. La información histórica o de otro tipo incluida en algunas narraciones no siempre se introduce en cantidades adecuadas y su aporte al universo ficcional no siempre es oportuno. Esta característica, presente sobre todo en LTC y ESP, se explica en parte por la inclinación de las novelas a abarcar una gran cantidad de material, a convertirse en novelas totales que conjugan ficción, historia e ideas con la vida de sus personajes. Por otra parte están los tópicos, recursos más propios de la novela popular: la sensualidad de los nativos del trópico, las mujeres siempre hermosas, las intrigas de amor, los

personajes abnegados, etc., son todas imágenes repetidas una y otra vez por la tradición, por lo cual dan a las novelas cierto aire de lugar común.

Otro factor que incide en el nivel desigual de las novelas es la artificialidad y por momentos la inverosimilitud implicadas en la resolución de algunos hechos capitales. Esto trae como efecto que algunas ficciones no acaben de convencer. Por eso en el análisis se hace inevitable el oponer una cualidad a otra, el recurrir constantemente al “sin embargo” o al “pero” para aclarar o precisar los logros y los límites de las ficciones. En otras palabras, a pesar de que siempre hay sentido, se advierten puntos de vista singulares y hay variedad de recursos imaginativos y literarios, la valoración de la historia propuesta en algunas ficciones, aunque inteligente e interesante, no persuade del todo porque cuando se miran las novelas integralmente algo no termina de ir bien. LOB y ESP son los casos más evidentes de esta dualidad. Aunque reescriben hipotextos históricos, aunque de formas distintas se distancian de algunas verdades canónicas, aunque plantean problemáticas a la historia, las novelas no consiguen persuadir plenamente de lo que por la forma en que lo dicen. En LOB no convencen el idealismo ingenuo de Baccellieri ni que una intriga amorosa tan tópica y ligera funcione como pretexto de la conjura en su contra. En ESP se hace difícil de aceptar el retorcimiento estructural que oculta inicialmente la impostura de Saulo y, más aún, el truco de la catalepsia que devela el misterio de la resurrección.

En síntesis, el nombre de Espinosa es justamente unido a la novela histórica colombiana por el número de novelas históricas que escribió y por los periodos en los cuales transcurren las ficciones. El hecho de haber escrito cinco novelas claramente identificables dentro del subgénero posiciona a Espinosa como el autor colombiano que más ha frecuentado la novela histórica. Cualidades presentes en LCD como la riqueza de su lenguaje y la perspectiva grotesca con la cual se perfila el declive de la Inquisición o la conjunción de fuerza narrativa, recursos literarios y erudición de LTC, así como los momentos en los cuales aparecieron estas obras, posicionan el nombre de Espinosa en un lugar significativo en la

novela histórica hispanoamericana y como una figura notable en la tradición nacional.

El conjunto de esta narrativa tiene el valor de imaginar el pasado desde la visión del otro, de la alteridad ignorada o silenciada por la historia: los brujos, los negros, los idealistas, los luchadores. Genoveva, Rosaura García, Luis Andrea, Baccellieri e incluso Fontenier son figuras que representan algún rasgo de la humanidad sacrificada en el camino de la historia. Vistas así, como dice Ricoeur, las novelas nos recuerdan que el presente mantiene una deuda con los muertos del pasado. Esta mirada hacia atrás, además, denota un trabajo de investigación y una mezcla notoria de inteligencia, imaginación y conocimientos literarios, suficiente para figurarse la historia con ingenio y para relacionar circunstancias y hechos desde una visión muy singular. El mejor ejemplo de esta capacidad es sin duda LTC. Sin embargo, puestos a valorar el conjunto, se debe reconocer que si la concepción de las novelas obedece a ideas significativas, a interesantes planteamientos intelectuales, el resultado no siempre está al nivel de la concepción.

## Apéndices



## ***1. Los cortejos del diablo***

### **1.1. Sinopsis de los segmentos**

Para elaborar la sinopsis he enumerado los segmentos de texto separados por espacios en blanco en la novela.

1. A media noche, en el mirador del Palacio de la Inquisición Mañozga monologa mientras tiene la visión de brujas que sobrevuelan y cantan a su alrededor. En su monólogo, Mañozga recuerda que el acoso de los brujos comenzó después de que él envió al brujo Luis Andrea a la hoguera. Fernández de Amaya le anuncia que en la mañana deben recibir la delación de una beata contra el barbero Orestes Cariñena, quien será acusado de prácticas judaizantes.

2. A la madrugada, Mañozga recuerda que su debacle comenzó por atender las instigaciones de fray Alonso de la Cruz Paredes, quien llegó desde Santafé de Bogotá para pedirle que persiguiera los brujos, y por la sentencia ejecutada contra Luis Andrea, quien era el líder de los rituales consagrados a Buziraco, deidad de los negros asociada por los cristianos con el diablo.

3. Sin haber dormido, a primeras horas de la mañana Mañozga atiende a la beata. Entonces se revela el engaño urdido contra Mañozga por Fernández de Amaya y los demás miembros del Tribunal, pues el barbero no es acusado de judaísmo sino de brujería. Mañozga, de quien se dice que ahora teme a los brujos, rechaza la denuncia. En ese momento le anuncian a Mañozga que Catalina de Alcántara está allí para acusar a un portugués por prácticas hebraicas.

4. Se resume el pasado de Catalina de Alcántara: el misterio existente sobre su origen; su llegada a Cartagena siete años atrás; la posesión de un boceto de su desnudo trazado por Jacobo Jordans; los rumores acerca de que fue amante de Rubens, de los objetos exóticos que colecciona y las habladurías que despertaba su influencia sobre el obispo Ronquillo de Córdova.

5. Se relata la protección que Catalina presta al alquimista Mardoqueo Crisoberilo cinco años atrás, cuando este personaje irrumpe en la villa, es detenido por la Inquisición y queda libre por mediación de ella.

6. Mardoqueo publicita que cortará la uña del dedo gordo del pie de Dios y ante una multitud ejecuta el acto frotando dos piedras. La gente se decepciona con el resultado de la hazaña y, a punto de ser linchado, Mardoqueo huye en compañía de Catalina.

7. Mardoqueo muere de gangrena en el dedo gordo del pie derecho y su cadáver es arrojado al océano. El relato retorna al presente, cuando en la mañana Pérez de Lazarraga monologa acerca de la situación que encontró en la obispalía y del misterio de los pasadizos secretos. Además, el obispo escucha al diácono fray Antolín, quien lo pone al corriente sobre la historia de la Catedral, de las habladurías del pueblo acerca del temor de Mañozga a los brujos, de los huracanes y la sequía posteriores a la muerte de Luis Andrea y de las voces que circulaban entre la gente por la protección que Ronquillo de Córdova brindaba a Catalina.

8. Encabezados por el padre Montero, un grupo de frailes se quejan ante Pérez de Lazarraga de la conducta de Mañozga y de que la Iglesia haya permitido herejías como las de Catalina y Mardoqueo. El obispo recrimina que lo reciban con enredos y chismes, recuerda que el objeto primordial de la Inquisición es perseguir judíos y no brujos y le ordena a Montero acompañarlo esa noche de excursión por los pasadizos secretos de la obispalía. Afuera, entretanto, corren las voces de que el Santo Oficio ordenó una requisitoria contra Lorenzo Spinoza, el portugués denunciado por Catalina.

9. Acompañado por Fernández de Amaya, Mañozga interroga a Lorenzo Spinoza.



10. La beata delatora recrimina a Mañozga que no haya atendido la denuncia contra el barbero. Luego el inquisidor retoma su monólogo y recuerda los rituales de los negros dedicados a Buziraco y cuando él atormentó a Luis Andrea. Fernández de Amaya saca a Mañozga del soliloquio y juntos interrogan y torturan de nuevo a Lorenzo Spinoza.

11. Catalina visita a la hechicera Rosaura García. El relato retrocede y refiere algunas aventuras de Pedro de Heredia en España y el Caribe, cuando funda la ciudad e intenta violar a Rosaura y el hechizo con el cual ella consigue aplacarlo. Igualmente, Rosaura evoca que después Heredia consigue violarla y al final ella se enamora de él, y recuerda también los atropellos cometidos por el fundador de Cartagena contra la gente.

12. Rosaura García cesa sus recuerdos y consulta los lebrillos por petición de Catalina. A través de su visión, Rosaura pone a Catalina al corriente de la muerte de Rubens, de la situación política entre España y Portugal, de la ruptura del gobierno de Pau Clarís con la Corona española, y vaticina que el ejército español perderá dos guerras. Entretanto, Pérez de Lazarraga sueña con la construcción de una capilla mayor en la Catedral para prolongar su memoria y piensa que su autoridad se resquebraja ante fray Antolín. En ese instante aparece Pedro Claver, quien, sin éxito, solicita al obispo clemencia para Lorenzo Spinoza.

13. En la noche Pérez de Lazarraga y el padre Montero inician su excursión por los subterráneos de la obispalía.

14. El obispo y el cura continúan adentrándose por los pasadizos.

15. Mañozga monologa y evoca algunos brujos que condenó a la hoguera, el auge del culto a Buziraco, su infancia y sus ambiciones y el retorno del culto a Buziraco después de la muerte de Luis Andrea. Fernández de Amaya se presenta con unos médicos y forcejeando trasladan a Mañozga a la cama.

16. Pérez de Lazarraga y el padre Montero descubren en los subterráneos osamentas de niños, restos de fetos y la calavera de una monja emparedada. Cuando intentan regresar, el obispo y el padre quedan atrapados en un derrumbe.

17. Los médicos purgan y aplican lavativas a Mañozga. El inquisidor vuelve a sumirse en su monólogo y recuerda sus persecuciones contra los negros, la construcción del convento en el Cerro de la Popa por iniciativa de fray Alonso de la Cruz y las historias contadas sobre las encarnaciones del diablo, hasta que el monólogo se convierte en un delirio. En la madrugada Fernández de Amaya vuelve a presentarse, juntos continúan el interrogatorio y el tormento de Spinoza y el portugués consigue fugarse. Sin embargo, en su huida Spinoza tropieza con la beata que ha delatado al barbero y es recapturado. Mañozga reprende a Fernández de Amaya, acepta la denuncia de la beata a cambio de darle la mitad de la confiscación y ordena una requisitoria contra el barbero.

18. Pedro Claver atiende esclavos enfermos y moribundos en el muelle y al ver a Catalina por allí le habla de Lorenzo Spinoza. Catalina lo hace esperar mientras conversa con un cónsul español sobre la política española y recibe los bienes que le envían desde la Península. Después, Catalina le explica a Claver que Spinoza es un protegido de los Braganza, quienes se han sublevado contra España, y lo invita a su casa para discutir sobre el tema. Allí, Catalina se desnuda y danza frente Claver, quien huye aterrado.

19. Rosaura García evoca cuando Alonso Luis de Lugo introdujo las vacas en la villa, algunos hechizos que ella realizó por entonces para motivar el consumo de leche y la huida de De Lugo por las brujerías de su hermana.

20. Rosaura García recuerda las artes adivinatorias de su madre y el destierro de ésta de la Nueva Granada por sentencia del Santo Oficio. Igualmente, la hechicera refiere la infancia de Luis Andrea, sus presuntos milagros, su búsqueda de la libertad y critica el legado de España al Nuevo Mundo. Rosaura también recuerda la sequía que siguió a la muerte de Luis Andrea, fragua planes de venganza contra los asesinos del líder cimarrón y reúne a los brujos y los negros para marchar hacia la Plaza Mayor.

21. Pérez de Lazarraga, atrapado en el subterráneo mientras Montero duerme, hace juicios negativos sobre el Nuevo Mundo, revisa su pasado y se acusa de cobarde. De su monólogo lo sacan los ruidos de la remoción de las rocas.

22. Pedro Claver rescata a Pérez de Lazarraga y a Montero y fray Antolín explica porqué se tardó hasta la mañana del día siguiente en preparar el rescate. En compensación a Claver por su comportamiento, Pérez de Lazarraga acepta interceder ante Mañozga a favor de Spinoza, van a ver al inquisidor y lo encuentran enfermo. No sin recordar la herejía del portugués, Mañozga obedece directamente la petición del obispo. Luego hay revuelo callejero por la captura del barbero Orestes Cariñena, Catalina aparece para oponerse a la liberación de Spinoza, por último revela que es hija del rey de España, pero Pérez de Lazarraga no acepta que le impongan ninguna autoridad.

23. Spinoza es liberado y sin atender a Catalina Mañozga se ocupa del caso del barbero. En el proceso, Cariñena acepta que ha dicho que ha sido muchos hombres porque es un actor de teatro, por esto queda libre y su declaración coincide con la entrada a la Plaza del desfile de brujos y negros. Allí, Rosaura García pronuncia un discurso sobre la naturaleza y la historia del Nuevo Mundo, formula reclamos contra España, hace predicciones y aunque los oficiales de la Inquisición intentan detenerla no lo consiguen porque la anciana fallece en medio de la excitación. Mañozga, entretanto, vuelve a replegarse en su monólogo, defeca y vomita sobre su ropa, recuerda sus placeres sexuales, la muerte de fray Alonso de la Cruz, rechaza de nuevo la solicitud de audiencia de Catalina y, de nuevo en el mirador del palacio, replegado en su monólogo discute con Dios, busca la reconciliación con otra divinidad y es llevado por los aires por los brujos y las brujas.

## **1.2. Esquema de la relación de las subtramas**

*Los cortejos del diablo* se desarrolla a través de cuatro subtramas paralelas, cada una de las cuales transcurre entorno de un personaje. Teniendo en cuenta la numeración de los bloques de texto de la novela, a continuación esquematizo la ubicación de las subtramas en ellos. El esquema permite ver la frecuencia y la

relación de las subtramas. He identificado cada subtrama con una letra de acuerdo con el orden en que se introducen en el relato.

**A:** Mañozca

**B:** Catalina

**C:** Pérez de Lazarraga

**D:** Rosaura.

Bloque	Subtramas
1	A
2	A
3	A
4	B
5	B
6	B
7	B y C
8	C
9	A
10	A
11	B y D
12	D, B y C
13	C
14	C
15	A
16	C
17	A
18	B
19	D
20	D
21	C

22 C, A y B

23 A, D y A

## ***2. La tejedora de coronas***

### **2.1. Sinopsis de los capítulos**

I. En una noche de tormenta Genoveva Alcocer toma un baño y se contempla desnuda; en la noche del Martes Santo de 1697 Federico Goltar le revela al hermano de Genoveva que ha descubierto un planeta y el Miércoles Santo se lo comunica a ella. La narración vuelve a la noche del Martes, cuando en casa de Federico concurren a una cena las familias Goltar y Alcocer, fray Miguel Echarri y fray Tomás de la Anunciación.

II. Los geógrafos Guido Aldrovandi y Pascal de Bignon arriban en 1711 a Cartagena y poco después Genoveva viaja con ellos a Quito. Luego se alude al encuentro de Federico con el pirata Leclercq y el relato retorna a la cena del Martes Santo y al suceso del Miércoles Santo, cuando Federico le anuncia su descubrimiento a Genoveva mientras el gobernador Diego de los Ríos y sus cómplices planean cómo enviar el oro a Cádiz. La narración regresa al viaje de Genoveva a Quito y a su partida hacia Francia, y de nuevo vuelve a la escena del gobernador y sus cómplices.

III. En París Genoveva recuerda sus años de prisión en la Bastilla; se relata su llegada a Marsella en 1712, donde reconoce a María Rosa Goltar, hermana de Federico; el Miércoles Santo María Rosa espía a Federico y Genoveva; retorna la escena de Genoveva tomando el baño; continúa el relato de su llegada a Marsella. De camino a París Genoveva recuerda cuando fray Miguel Echarri le advierte al gobernador Diego de los Ríos y a Diego de Morales que está al tanto de sus

intenciones; la narración vuelve a la noche del baño de Genoveva, a sus primeros días en París y cuando conoce a Voltaire.

IV. Fray Miguel Echarri intenta impedir el contrabando de oro; el Jueves Santo los Goltar y los Alcocer visitan la costa para observar unas tierras; en París Voltaire le enseña la ciudad a Genoveva. El relato retorna a la noche en que Genoveva toma el baño y Bernabé se instala donde ella; luego se narran los días de Genoveva con Voltaire en París y cuando el Jueves Santo Genoveva y Federico van de excursión por la playa.

V. Genoveva ingresa en la logia del Cloître-Notre-Dame en París; el Viernes Santo Diego de los Ríos y sus cómplices definen cómo sacar el oro y evadir las pesquisas de Echarri mientras al inquisidor lo atormenta su pasado de lujuria. El Jueves Santo Genoveva y Federico tropiezan con Leclerq y el Viernes Santo Lupercio Goltar descubre la flota francesa.

VI. Voltaire acepta la embajada de La Haya y se separa de Genoveva; Rigaud pinta el retrato de ella; la narración salta al presente y Genoveva le recuerda a Bernabé los días en que se amaron, retrocede a la partida de ella hacia Quito y a la posterior incautación de sus bienes por la Inquisición. El Domingo de Pascua el oro es embarcado y mientras Diego de los Ríos lo celebra, los Goltar y los Alcocer van a informarle de la presencia de la flota francesa; en 1715 Luis XIV fallece; el domingo en Cartagena Cristina Goltar descubre en su casa semidesnudos a Genoveva y Federico.

VII. Genoveva es encerrada para mantenerla separada de Federico, en París Luis XIV besa la mano de Genoveva y en Cartagena hallan muerto al barbero que había informado a Echarri de los planes del gobernador. Luego, en París, Henri de Boulainvilliers elabora el horóscopo de Genoveva y después ella conoce a Jean Trencavel y a su hermana Marie. En Cartagena continúa el aislamiento de Genoveva, en París en 1716 ella comparte su vida con Jean y Marie, y en Cartagena se organiza la defensa de la ciudad cuando Echarri amenaza a Diego de los Ríos con denunciarlo.

VIII. En 1727 Genoveva se entrevista con el escritor Diego Torres Villarroel en Salamanca; es detenida en Madrid, liberada por Aldrovandi y luego los dos son detenidos cuando huyen en dirección a Francia. El 11 de abril de 1697 Diego de los Ríos celebra el resultado de su plan; en 1717 Voltaire es apresado por Felipe de Orleáns; el jueves 12 de abril Echarri inspecciona el navío Oriflama y no consigue encontrar el oro mientras el gobernador decide amedrentarlo; entretanto, Genoveva sale del encierro y comienza el asalto a la ciudad.

IX. Continúa el ataque a Cartagena; Aldrovandi y Genoveva logran cruzar la frontera entre España y Francia; el 13 de abril progresa el asalto a Cartagena y Genoveva, Federico, María Rosa y Cristina Goltar se refugian en un arrabal. La narración salta a 1722, cuando Genoveva y Marie viajan a Prusia y se instalan en un palacio; de vuelta a Cartagena, los piratas entran por la retaguardia de la ciudad.

X. Voltaire publica su *Edipo* y se exilia en Inglaterra; en 1736 comienza el viaje de Genoveva con Pascal de Bignon por Laponia; el 15 de abril Echarri duda de su fe; en París, en 1716, Marie habla por primera vez. Luego, en Cartagena, Cristina Goltar se agrava por una crisis nerviosa, María Rosa ataca a Genoveva y Federico sale en busca de Lupercio, su padre, y junto con fray Tomás de la Anunciación y otros hombres parte en una chalupa, los franceses la hunden y capturan a los sobrevivientes.

XI. Genoveva vive en París con Marie; en 1727 en el paso de la frontera entre España y Francia la viola un oficial español; en París Jean Trencavel intenta suicidarse y lo salva un vagabundo, que resulta ser el pitara Leclerq ya anciano y arrepentido de su pasado. El relato retorna a Cartagena, donde Federico es ridiculizado por los piratas, vuelve a París y al viaje de Genoveva por Prusia con Marie y retorna al 16 de abril de 1697, cuando el padre de Genoveva muere defendiendo la ciudad. Echarri enferma y un médico lo protege; en un ataque de celos en Prusia Marie asesina a los habitantes del palacio donde se albergaba con Genoveva.



XII. Genoveva está presa en los calabozos de la Inquisición, los piratas obligan a Federico a acompañarlos y De Bignon muere durante el viaje a Laponia. Luego en Cartagena, mientras busca un médico para atender a Cristina Goltar, Genoveva se entera de la muerte de su padre, participa del sepelio y Cristina fallece. En 1743 Genoveva es detenida en París en la parodia de una misa negra; el 19 de abril ella y María Rosa cambian de refugio y hallan el cadáver de Lupercio Goltar; en París Genoveva es confinada en la Bastilla; en Cartagena los piratas ultrajan a Federico; en 1730 ella se entrevista con Michel de Ramsay; en Cartagena Diego de los Ríos negocia con los franceses la entrega de la ciudad.

XIII. En 1753 Genoveva asiste al funeral del pintor Rigaud, Voltaire se integra a la corte de Federico de Prusia y ella termina su pena de diez años de prisión en la Bastilla. En Cartagena, Echarri despierta tras permanecer inconsciente varios días, el gobernador entrega la plaza y Federico entra a la ciudad con los piratas. En 1751 se inicia la publicación de la *Enciclopedia*, en 1757 Luis XV es víctima de un atentado y Genoveva es enviada en misión a Roma.

XIV. El barón de Pointis entra a Cartagena, Genoveva rescata a Federico de los piratas; en 1757 Gianangelo Braschi la instala en una casa romana dedicada a la rehabilitación de prostitutas. Después, en Cartagena, aparecen los primeros signos de la peste; Federico se obsesiona con la idea de que Leclerq lo ayude a viajar a Francia; en Roma Genoveva conoce la ciudad de la mano de Brasqui, se entrevista con Benedicto XIV y reconoce a María Rosa, quien regenta el lugar donde ella estuvo hospedada.

XV. Genoveva llega a Nueva York en 1758 y se reúne con el periodista Rutherford Eidgenossen. El 18 de mayo en Cartagena la peste se ha expandido, Leclerq embriaga a Federico e intenta violar a Genoveva, un soldado francés la salva y los lleva a casa de los Goltar, a donde llega Jean Baptiste Ducasse y comienza su romance con María Rosa. En Nueva York, Genoveva y Eidgenossen publican ideas liberales y ocho años después de estar allí ella entra en contacto con George Washington.

XVI. En 1720 Genoveva viaja con Marie a Marsella y localiza a María Rosa, a quien había visto durante su llegada en 1712; se narra su temporada en Virginia con Washington y Eidgenossen; en 1766 parte hacia las Antillas. Luego, en Cartagena, Ducasse se instala en casa de los Goltar y Federico hace planes de viajar con su hermana y el francés a Europa, entretanto Echarri sigue enfermo, el barón de Pointis y Ducasse disputan por el botín y Federico ve cómo María Rosa se va sin él. La narración pasa al naufragio de Genoveva en las Antillas, vuelve a Cartagena, y el barón de Pointis ve el hundimiento de la nave con el oro del gobernador.

XVII. Genoveva es rescatada del naufragio por una tribu negra; en Cartagena Federico y ella se proponen hacer el amor pero Leclercq asalta la casa, viola a Genoveva y luego lo castiga un oficial. La narración retorna a la noche en que Genoveva toma un baño, Diego de los Ríos regresa tras el retiro de las tropas francesas y detienen a fray Tomás de la Anunciación y a Federico acusados de traición. El relato vuelve al rescate de Genoveva en las Antillas, cuenta las torturas que padece Federico, De los Ríos envía a la cárcel a sus cómplices cuando ellos descubren que fueron engañados, Echarri huye disfrazado para librarse del gobernador, fray Tomás de la Anunciación es fusilado y las fuerzas del Virreinato se movilizan para detener al gobernador, que se rebela contra la autoridad del virrey.

XVIII. Genoveva se entrevista con los judíos de las Antillas en procura de recursos para fundar una logia en Cartagena, Federico reconoce su ingenuidad antes de ser fusilado, vuelve la escena del baño de Genoveva y esa noche ella hace el amor con Bernabé. Luego, durante una sesión de espiritismo en París, Genoveva invoca el espíritu de Federico y se manifiesta Marie; en las Antillas participa en un ritual mágico de la tribu que la rescató.

XIX. Genoveva y la bruja de San Antero son torturadas en los calabozos del Santo Oficio en Cartagena; se narra su retorno a Cartagena tras pasar por las Antillas; establece contacto con quienes podrían integrar la logia en la ciudad para difundir las ideas de la Ilustración y se reencuentra con Bernabé. Después, la

narración pasa a las gestiones de Genoveva para crear la logia, una joven que la acompaña la acusa de brujería y ella es detenida y condenada a morir.

## **2.2. Cronología**

La historia de LTC se desarrolla en los siguientes años:

1.) 1697. Genoveva Alcocer tiene 17 años. Primeros días de abril, de Semana Santa, previos al sitio de Cartagena.

2.) 1697. Abril, mayo, junio y julio: sitio, asalto, saqueo y peste en Cartagena.

3.) 1697. En agosto regresa el gobernador De los Ríos a Cartagena, encierra a sus cómplices cuando le reclaman el oro que sacó de la ciudad a escondidas de ellos, con el cargo de traición condena y ejecuta a fray Tomás de la Anunciación y a Federico, pero al final las fuerzas del Virreinato sitian y reducen al gobernante.

4.) 1711. Genoveva Alcocer conoce a Guido Aldrovandi y Pascal de Bignon, dos científicos europeos que llegan a Cartagena. Viaja a Quito con ellos.

5.) 1711. En Cartagena el Santo Oficio abre expediente por brujería contra Genoveva. Confiscan su casa, queman sus bienes y echan a la calle a Bernabé, esclavo liberto a quien Genoveva deja al cuidado de la propiedad.

6.) 1712. Genoveva viaja con sus amigos de Quito a Francia. Desembarca en Marsella, donde reconoce a María Rosa. Sigue a París y conoce a Voltaire.

7.) 1713. Genoveva es admitida en la logia de Cloître-Notre-Dame.

8.) 1714. Genoveva conoce a Luis XIV.

9.) 1715. Luis XIV fallece.

10.) 1716. Henri de Boulainvilliers le el horóscopo a Genoveva y luego ella conoce a Jean Trencavel y a la hermana de éste, la niña Marie Trencavel.

11.) 1717. Genoveva visita a Voltaire, preso en la Bastilla por sus escritos.

12.) 1718. Genoveva adopta a Marie.

13.) 1720. Genoveva reconoce en París al pirata Leclerq, su violador en el asalto a Cartagena, ahora convertido en un anciano vagabundo arrepentido de su pasado.

14.) 1722. Genoveva viaja con Marie hacia Prusia. Hace escala en Marsella y busca a María Rosa, a quien había reconocido allí en 1712. Marie fallece en Prusia. Voltaire queda libre y luego se exilia en Inglaterra.

15.) 1727. Genoveva viaja a Madrid. Para echar las raíces de una logia masónica se reúne con el escritor Diego de Torres Villarroel. Es detenida dos veces y logra escapar a Francia.

16.) 1730. Genoveva viaja a Edimburgo a realizar una misión encomendada por la logia. Se entrevista con André Michel Ramsay.

17.) 1736. Genoveva viaja con Pascal de Bignon a Laponia a medir un grado del meridiano. De Bignon muere sepultado por un alud de nieve.

18.) 1743. Genoveva es detenida durante la farsa de una misa negra organizada por la logia parisina y condenada a 10 años de prisión en la Bastilla.

19.) 1751. Es publicado el primer tomo de la *Enciclopedia*.

20.) 1753. Genoveva sale de la Bastilla, asiste a los funerales del pintor Rigaud y Voltaire se integra a la corte prusiana.

21.) 1757. Luis XV sufre un grave atentado. Durante una sesión espiritista, Genoveva invoca a Federico y él se le manifiesta como Marie. Genoveva abandona Francia por petición de Voltaire. Viaja a Roma a entrevistarse con el Papa Benedicto XIV.

22.) 1758. Genoveva viaja de Roma a Nueva York, a continuar la misión que le encomendó Voltaire. Entra en contacto con Rutherford Eidgenossen.

23.) 1765. Genoveva persuade a George Washington de liderar la independencia de EE.UU.

24.) 1766. Genoveva se embarca hacia las Antillas, donde naufraga. La rescata una tribu de negros, participa en un ritual africano y tiene sexo con el jefe tribal.

25.) 1766. Genoveva se entrevista con varios judíos en Curazao. Obtiene recursos para crear una logia en Cartagena, de la cual se espera que divulgue las ideas de la Ilustración.

26.) 1767. Genoveva regresa a Cartagena y se reencuentra con Bernabé. Inicia las gestiones para fundar la logia y es detenida por cargos de brujería.

27.) 1769. Genoveva es condenada a la hoguera.

### **2.3. Esquema de la trama y la historia**

Teniendo en cuenta la numeración de la cronología de la historia, el orden del relato se puede representar en el siguiente esquema, en el cual los números romanos indican los capítulos y los arábigos refieren los sucesos numerados de acuerdo con el año en que ocurren:

I	1
II	4, 2, 1, 4, 1
III	4, 6, 1, 6, 1, 6
IV	1, 6, 1, 6, 1
V	7, 1, 2
VI	6, 27, 4, 5, 2, 9, 2
VII	2, 8, 2, 10, 2, 10, 2
VIII	15, 2, 11, 2
IX	2, 15, 2, 14, 2
X	14, 17, 2, 10, 2
XI	12, 15, 13, 2, 14, 2, 14
XII	27, 2, 17, 2, 18, 2, 18, 2, 16, 2
XIII	20, 2, 19, 21
XIV	2, 21, 2, 21
XV	22, 2, 22, 23

XVI 14, 23, 24, 2, 24, 2  
XVII 24, 2, 3, 24, 3  
XVIII 25, 3, 21, 24  
XIX 27, 26, 27

### ***3. El signo del pez***

#### **3.1. Sinopsis de los capítulos**

##### *Primera parte*

##### **I. La traición del calderero**

Nerón recibe un acta en la cual los cristianos son acusados como enemigos del Imperio y como responsables del incendio de Roma. En el acta, además, se señala a un tarsiota como el principal sedicioso. Esa misma tarde Aspálata atiende a Candace, quien pregunta por Saulo, ya que el marido de ésta, Alejandro el calderero, lo acusó como iniciador del incendio. Para proteger a Saulo, Aspálata dice que él está en la Villa de Postumio y parte de inmediato a casa de los Priscila, donde Saulo debía estar. Allí, Ebucio Priscila revela a Aspálata que, contrario a lo que ella sabía, Saulo se encuentra efectivamente en la Villa de Postumio. Cuando esa noche Aspálata arriba a la Villa descubre que han detenido a Saulo.

##### **II. Urusalim, Urusalim**

Saulo es encerrado en la Cárcel Mamertina, se explican las causas reales del incendio de Roma y también que los cristianos son perseguidos por considerarlos una secta política. Saulo recuerda que tras la resurrección del nazareno se refugió en Qumrán, y se cuenta que por aquellos días Esteban fue lapidado y que Saulo, decidido a parar la persecución contra los cristianos, se hizo pasar como persecutor y viajó a Damasco. Luego se narra la llegada de Saulo por primera vez a Jerusalén con Juan. La narración retorna a la prisión Mamertina y retoma la retrospectiva de la primera visita de Saulo a Jerusalén, atraído por la supuesta

prédica de un profeta acerca de Yahweh como Dios único y universal. Entretanto, Juan se acerca a Gamaliel y a otros sacerdotes judíos, quienes rechazan la idea de que el presunto profeta sea el Mesías. Luego Juan predica cerca del Jordán.

### III. El resurrecto de Listra

En Damasco, Saulo relata que en el camino hacia allí se le apareció el profeta sacrificado en Jerusalén y lo convirtió de perseguidor en prosélito. Allí, por defender la nueva doctrina Saulo debe huir para salvarse de la cólera de los judíos. En Tarso, Saulo se dedica por un tiempo a su oficio de artesano y luego se reúne en Antioquía con Bernabé para predicar. Los dos viajan a Alejandría, con el nombre de Paulo practica sanaciones, se cruza en el camino con Aspálata y viaja a Chipre con Bernabé y Marcos, donde desenmascara a quien pretende asesinar al gobernador Sergio Paulo. El periplo continúa, en Perge de Panfilia Marcos se separa de ellos, y Saulo y Bernabé siguen a Antioquía de Pisidia. Luego pasan por Iconio, los judíos los asedian y prosiguen a Listra. Allí Saulo es tomado por una divinidad cuando cura a un parálítico, luego el pueblo los apedrea y a Saulo lo dan por muerto. Sin embargo Saulo se restablece, se dirigen a Jerusalén y él se reúne en concilio con los Doce. Posteriormente, Saulo rompe con Bernabé, se encuentra con Aspálata en Hebrón y le revela que quiere llevar la nueva religión a Roma.

### IV. Los hijos de Anneo Séneca

Saulo y Simón Pedro se reúnen de nuevo en Antioquía de Siria y tratan, otra vez, el tema de la observancia estricta de la Ley. Luego, con el nombre de Paulo viaja con Silas, Timoteo y Lucas a Neápolis, Filipos y otras tantas ciudades. En Atenas, en el Areópago, Paulo diserta sobre Aristóteles entre estoicos y epicúreos, y sin hallar eco sostiene que el Dios desconocido que los atenienses veneran es el Dios que él anuncia. En Corinto Saulo trabaja con los artesanos Priscila y Aquila, conversos expulsados de Roma, y predica. Después es detenido y llevado ante Anneo Galión, procónsul, pariente de Séneca. El relato retorna brevemente a la Cárcel Mamertina y enseguida regresa al momento en que Anneo Galión deja libre a Saulo. Con el nombre de Paulo sigue viajando, en Tróade se reencuentra con Priscila y Aquila, y en Cesárea le predicen que será atado en Jerusalén.



## V. La trampa de Jerusalén

Paulo vuelve a Jerusalén a llevar donaciones a los conversos, que están asediados por los sacerdotes judíos. Allí, Paulo es acusado por el Sanedrín de profanar lugares sagrados y el tribuno Lisias, enterado de que él posee la nacionalidad romana, le concede libertad temporal. Luego Paulo comparece ante el Sanedrín, otra vez Lisias lo salva y lo envía a Cesárea. Después de pasar dos años preso, Paulo pide ser juzgado por el César en Roma, donde luego consigue la libertad. La narración retorna a la Cárcel Mamertina y se aclara que el calderero recibió dinero del pretor Tigelino por acusar a Saulo.

### *Segunda parte*

## VI. El gimnasta de Tarso

Con catorce años Saulo se desenvuelve entre pescadores, y pocos años después, cuando asiste al gimnasio, conoce a Aspálata. A Saulo lo atormentan sueños eróticos, se promete servir al Dios de Israel y se aplica abluciones para controlar sus instintos sexuales.

## VII. Cita con la Estoa

En la primera entrevista amplia que sostienen, Aspálata le manifiesta a Saulo que quiere verlo convertido en un griego. Saulo piensa acerca de las palabras de Aspálata y se hace abluciones para reprimir sus deseos. Luego Aspálata le anuncia que intercedió por él ante los estoicos, y en su visita a la Estoa Saulo escucha un discurso acerca del logos. Después, Saulo diserta ante los estoicos, habla sobre Yahweh y en respuesta un filósofo resume posturas epicúreas, estoicas y platónicas sobre la muerte y el destino del alma. Saulo, entonces, aprovecha para sus intereses el concepto de pneuma, traducido como alma.

## VIII. Ansia de Atenas

Aspálata obsequia a Saulo una versión de los Setenta (traducción al griego de las escrituras) y regresa a Atenas. Tras dos años de la partida de ella, Saulo

medita sobre ponerse al servicio de Dios y separarse de sus padres y toma la decisión de comenzar su misión evangelizadora.

#### IX. Por rumbos helenísticos

Saulo emprende viaje a Atenas. En su recorrido va reconociendo la fusión entre la cultura griega y la romana, en Ismid predica contra la homosexualidad, y pasa por Macedonia, Filipos, Tesalónica y Therma.

### *Tercera Parte*

#### X. Al encuentro de Platón

Saulo se presenta como un apasionado por el cultivo de su intelecto, en su visión los griegos aparecen idealizados y ya en Atenas recorre lugares célebres. Cuando Saulo consigue entrar en contacto con Aspálata se reúnen en casa de ella después de siete años sin verse. Entonces Aspálata lo ilustra sobre las costumbres sexuales entre los griegos, acerca del pensamiento de Platón y luego paga una vivienda para él y le anuncia que podrá asistir al cenáculo de los platónicos.

#### XI. El Uno y la progresión

En el cenáculo Saulo medita sobre la importancia del logos para los griegos, escucha a Demetrio disertar contra las creencias bárbaras y discurrir sobre la dualidad platónica entre idea y representación, mundo sensible y mundo inteligible, entre otros temas. Luego, Silvanus, quien también escuchaba en el cenáculo, invita a Saulo a su casa y Saulo le habla del Uno y Yahweh y Silvanus diserta sobre la estrategia platónica de proponer en su República un dios único. Posteriormente, Saulo retorna a Tesalónica, trabaja como artesano y decide que para judaizar a Roma debe empezar por Grecia. Allí resuelve que necesita un nabí.

#### XII. Asclepiades e hipocráticos

Saulo sigue a Pérgamo y conoce a Diofanto, un médico que le enseña la ciencia hipocrática. En la escuela de medicina de Asclepión Diofanto le muestra cómo experimentan los hipocráticos y Saulo huye aterrado ante el sacrilegio de unos cadáveres diseccionados. Después Diofanto le pide a Saulo ayudarlo para

impedir el sacrificio de un judío que será perpetrado por los miembros de una secta. Los dos se introducen en una ceremonia, consiguen rescatar a la víctima pero Diofanto muere. Sin embargo, Saulo huye con su nuevo acompañante, Juan. Los dos siguen camino a Tarso, Saulo vuelve a casa de sus padres, su padre lo rechaza y él parte con Juan hacia Egipto.

#### XIV. La confusión gnóstica

Saulo y Juan recorren Alejandría y se acercan a escuchar la lectura que Filón hace de Platón. Allí Saulo piensa que él y Juan buscan señuelos en la tradición helenística para atraer a los gentiles, para humanizar su Dios, para quitar las vetas nacionalistas de la religión judía. Después, Saulo y Juan coinciden en la necesidad de abrir el camino para un Mesías que anuncie a Dios sin la fiereza con que lo presentan las escrituras. Posteriormente, Saulo comparte con los gnósticos en el desierto, aprende de los terapeutas “el dominio de la materia a través de energías” y escucha teorías acerca de la práctica de relaciones sexuales sólo para procrear y perpetuar la especie. Saulo, entonces, piensa en que el Mesías de que urgen él y Juan podría ser presentado como un hijo de Dios, no nacido de la unión sexual de hombre y mujer, sino como reflejo platónico. Juan, por su parte, explica que el pueblo raso en Jerusalén piensa, de acuerdo con el profeta Daniel, que el Mesías ya podría haber nacido, que lo esperan. Los dos parten a Qumrán.

#### *Cuarta parte*

#### XV. Elías en el Jordán

El relato retorna a la Cárcel Mamertina cuando Aspálata visita a Saulo. Entonces Aspálata recuerda su lucha por hacerlo filósofo o artista, y se pregunta si Saulo había o no fracasado en su objetivo de arraigar la fe en su Dios. En sus recuerdos, Aspálata evoca lo sucedido cerca del Jordán. La narración, así, continúa con Juan en el Jordán, cuando éste bautiza conversos y anuncia la llegada del Mesías. Aspálata evoca que Juan y Saulo se habían movido entre Qumrán y Jerusalén por espacio de cinco años, y que Saulo se había desempeñado como carpintero cerca de la sinagoga de Nazaret. Aspálata observa que la prédica

de Juan sostenía ideas cultivadas por los esenios de Qumrán, por lo cual ve como un montaje teatral la llegada de Saulo, quien se hace llamar Jesús, cuando se dirige a Juan con el fin de ser bautizado en el río. El relato retrocede para referir la presencia de Saulo y Juan en el monasterio de Qumrán donde, con los esenios, Saulo aprende de José de Arimatea “el estado de jinas”, a entrar en trance cataléptico. Estando allí Saulo y Juan deciden que es el momento para la presencia del “Gran Mesías” y que Saulo es el recomendado para desempeñar ese papel.

#### XVI. El sabor del fracaso

Con la ayuda de José de Arimatea, Jesús/Saulo elige a sus apóstoles entre pescadores esenios y comienza una nueva prédica, recluta otros apóstoles, realiza curaciones milagrosas y se esfuerza en ser reconocido como Mesías, aunque no lo consigue. Aun así, Jesús/Saulo prosigue su prédica en Jerusalén y propone cambiar la Ley mosaica de un castigo a pedradas para los infractores por un premio o una pena póstumos. Jesús/Saulo realiza más curaciones para ganar prosélitos, evade a un leproso y a un pelagroso porque sabe que no puede hacer nada para curarlos, pero no consigue credibilidad como Mesías. Tras oír el consejo de José de Arimatea, Jesús/Saulo regresa a Jerusalén con los apóstoles y un converso le sugiere aprovechar la Pascua para predicar.

#### XVII. Los pies alegres de la Pascua

En Jerusalén confluyen judíos de todas partes para celebrar la Pascua, en la ciudad se respira clima de tensión por la represión romana contra Barrabás, un sectario nacionalista, y Jesús/Saulo aprovecha para predicar entre la multitud. Entretanto, Caifás reacciona en contra y convoca a los miembros del Sanedrín. La gente se amontona alrededor de Jesús/Saulo y le abre paso cuando él entra en la ciudad por la Puerta de los Peces y avanza montado en un asno. Poncio Pilato reflexiona sobre la situación política y la presencia de un predicador más. Después, Jesús/Saulo medita en los olivares acerca de la estrategia que había empezado a utilizar y sobre la oportunidad que ahora se le brinda con la reunión de peregrinos con motivo de la Pascua. Asimismo, Jesús/Saulo recuerda que esa mañana Judas Iscariote le había informado que en casa de Caifás supo que los

fariseos se confabulaban contra él. Posteriormente, Jesús/Saulo celebra la cena con sus discípulos, duda sobre la conducta de Judas, que no está presente, y luego es detenido por los soldados romanos.

#### XVIII. *Sic itur ad astra*

Saulo sale de la Cárcel Mamertina con grillos y cadenas mientras Aspálata le sigue de lejos. Saulo es condenado a morir decapitado en el circo y se refiere que días antes Simón Pedro murió en circunstancias idénticas. Aspálata recuerda que en Jerusalén se acercó a Claudia, la mujer de Pilato, para que intercediera a favor de Jesús/Saulo. El relato, entonces, vuelve al momento en que Pilato juzga a Jesús/Saulo y pide al pueblo que escoja entre la libertad para el nacionalista Barrabás o para Jesús. Los mensajeros de Caifás deciden que Jesús debe ser ajusticiado y que se libere a Barrabás. Cuando en Jerusalén conoce la noticia de tal sentencia, Aspálata se reúne con José de Arimatea cerca del lugar de la crucifixión mientras Jesús/Saulo avanza en el vía crucis. José de Arimatea dispone lo necesario para la curación de las heridas de Saulo y le pide a Aspálata transmitirle el mensaje de que en la cruz ponga en práctica el estado de *jinas*. Colgado a la cruz, Jesús/Saulo disculpa a sus verdugos e induce el estado de *jinas*. El relato, finalmente, retorna a Roma, cuando Aspálata presencia en el circo que Saulo es flagelado. Aspálata salta a la arena, traza el signo del pez en el suelo, Saulo es decapitado y ella es sumada a los demás prisioneros sentenciados.

### **3.2. Secuencias de la vida de Saulo de Tarso en ESP**

1. Cuando es adolescente Saulo se desenvuelve entre pescadores. Luego, cuando asiste al gimnasio, conoce a la hetaira Aspálata.

2. Saulo descubre la filosofía de los estoicos en la Estoa gracias a Aspálata. Luego ella se va a Atenas.

3. Dos años más tarde Saulo emprende viaje a Grecia. Después de recorrer varias ciudades llega a Atenas. Tras siete años de separación, Saulo se reencuentra allí con Aspálata y conoce la filosofía de Platón.

4. Saulo pasa de nuevo por Tesalónica y viaja a Pérgamo, donde entra en contacto con Diofanto y la medicina hipocrática. Allí inicia su vínculo con Juan, luego revelado como Juan El Bautista.

5. Saulo viaja con Juan a Tarso, corta su relación con sus padres y luego se traslada a Alejandría, donde se acerca a Filón y a su doctrina neoplatónica.

6. Saulo aprende artes mágicas con los gnósticos y los terapeutas en el desierto de Egipto.

7. Saulo y Juan van a Qumrán. Allí deciden dar vida a la figura del Mesías.

8. Saulo y Juan se dirigen a Jerusalén. Juan predica en el Jordán.

9. Saulo se hace bautizar por Juan con el nombre de Jesús.

10. Fingiendo ser el Mesías, Saulo elige a sus apóstoles y predica en Jerusalén.

11. El Mesías es detenido.

12. El Mesías es juzgado y crucificado.

13. Saulo vuelve a Jerusalén. Presencia cuando Esteban es lapidado.

14. Saulo parte a Damasco. Allí relata a Judín que en el camino una luz lo cegó y el profeta crucificado se le manifestó. Asediado por los judíos, Saulo huye.

15. Saulo vuelve a Tarso. Luego va a Antioquía, donde se le suma Bernabé. Los dos continúan viaje por Alejandría, Chipre —donde se les une Marcos y se cruzan con Aspálata— y por distintas ciudades. En Listra Saulo es apedreado, lo dan por muerto, y Bernabé cree que su compañero resucita.

16. Saulo vuelve a Jerusalén, se reúne en concilio con los Doce (apóstoles), debate con Simón Pedro sobre la observancia del rito de la circuncisión en los cristianos y se hace cargo de evangelizar a los gentiles. Luego Saulo rompe su relación con Bernabé y Marcos.

17. Saulo continúa viajando. En Hebrón se reúne con Aspálata.

18. Saulo vuelve a reunirse con Pedro en Antioquía. Tratan de nuevo sobre la observancia de la Ley —el rito de la circuncisión— en los gentiles convertidos al cristianismo.

19. Saulo viaja por Grecia con Silas, Timoteo y Lucas. Regresa a Atenas y después va a Corinto, donde conoce a Priscila y Aquila. Allí es acusado por los judíos, detenido por soldados imperiales y luego liberado por el procónsul Galión.

20. Saulo retorna a Jerusalén, donde es acusado por el Sanedrín y retenido por la guardia romana. Luego es enviado a Cesárea, donde permanece preso dos años, apela al César y es remitido a Roma. Allí queda libre.

21. Roma, año 64. Durante el imperio de Nerón, Saulo es detenido por la guardia imperial bajo el cargo de promover el incendio de la ciudad. Luego es decapitado en el circo, mientras Aspálata se suma a los condenados a muerte.

### **3.3. Intertextos de los *Hechos de los Apóstoles***

Los siguientes son los sucesos narrados en los *Hechos* que forman parte de ESP. Entre paréntesis indico la localización de los pasajes en el texto bíblico:

-La lapidación de Esteban, un hecho que presencia Saulo (6, 8-15; 7).

-El viaje de Saulo a Damasco para perseguir conversos y su conversión en el camino por obra de la aparición de Jesús (9).

-Saulo predica en Damasco la fe en el Mesías y para salvar su vida los cristianos lo sacan de la ciudad descolgado en una cesta (9).

-Primer viaje. Pablo y Bernabé en Chipre. En Pafos contactan con Sergio Paulo. Siguen por Perge y Juan (Marcos) se separa de ellos (13).

-En Iconio predicán. En Listra toman a Pablo por un dios y luego una muchedumbre lo apedrea y lo dan por muerto (14).

-Pablo y los Apóstoles se reúnen en concilio en Jerusalén para analizar el cumplimiento de la Ley entre los conversos (15).

-Segundo viaje. Pablo rompe con Bernabé a causa de sus diferencias sobre la presencia de Juan (Marcos) (15, 34-41).

-Pablo conoce a Timoteo y emprenden viaje con Silas por Europa. En Filipos son reducidos a prisión, un terremoto derrumba la cárcel y son dejados en libertad por el carcelero (16).

-Pablo va a Tesalónica y Atenas. En esta última ciudad, en el Areópago Pablo predica entre epicúreos y estoicos y asegura que el Dios desconocido que honran allí es el que él anuncia (17).

-Pablo conoce a Aquila y Priscila en Corinto. Allí tiene contacto con Galión, pariente de Séneca (18).

-Tercer viaje. Pablo va a Éfeso, Jerusalén y otras ciudades. Ágabo le predice que será detenido y luego Pablo es hecho preso. Pablo es trasladado a Cesárea y tras dos años de prisión apela al César. Entonces es enviado a Roma (19 al 28).

### **3.4. Intertextos de los *Evangelios***

ESP incorpora los siguientes apartes de los Evangelios:

-Curaciones “milagrosas” (de un paralítico, de un endemoniado) (Mt. 4, 23-25; 8, 1-4; 9, 1-8; Mc. 1, 23; 2, 1 ss; Lc. 4, 23-34; 5, 17-26).

-Conformación del grupo de los Apóstoles (Mt. 4, 28-23; Mc. 1, 16-20; Jn. 1, 35-51).

-Prédica de Juan en el desierto (Mt. 3, 1-12; Mc. 1, 4-8; Lc. 3, 1-20).

-Bautizo de Jesús en el Jordán (Mt. 3, 13-15; Mc. 1, 9-13; Lc. 3, 21-22; Jn. 1, 19-34).

-Entrada de Jesús a Jerusalén sobre un borrico (Mt. 21, 12-17; Mc. 11, 12-19; Lc. 19, 45-48).

-Unción de Jesús (Mc. 14, 3-7; Jn. 12, 2-4).



- Expulsión de los mercaderes del templo (Mt. 21, 12-13; Mc. 11, 15-17; Lc. 19, 45-46; Jn. 8, 12-14).
- La traición de Judas (Mt. 26, 14-16; Mc. 14, 10-11).
- La última cena (Mt. 26, 20; Mc. 14, 17-25; Lc. 22, 7-23).
- El recogimiento de Jesús en el huerto y su detención (Mt. 26, 30-56; Mc. 14, 26-52; Lc. 22, 39-53; Jn. 18, 1-12).
- Defensa de Jesús en el Sanedrín (Mt. 26, 57-68; Mc. 14, 53-65; Lc. 22, 63-71; Jn. 18, 13-24).
- El juicio y la sentencia de Poncio Pilato (Mt. 27, 11-25; Mc. 15; Lc. 23, 1-25; Jn. 18, 28-40; 19, 1-16).
- La crucifixión de Jesús y su resurrección (Mt. 27, 31-50; Mc. 16, 21-47; Lc. 23, 26-56; Jn. 19, 16-37).

## **4. Sinfonía desde el Nuevo Mundo**

### **4.1. Sinopsis de los capítulos**

*Primera parte: Allegro ma non troppo*

I. Casi medianoche del 20 de junio de 1815. Después de la batalla cumplida dos días antes, vuelven a París los capitanes Victorien Fontenier, herido, con un brazo en cabestrillo, y André Vertot. En otro coche Napoleón los adelanta.

II. Fontenier empieza a delirar. Piensa en París, en Napoleón y recuerda la batalla de Waterloo. Para él, Napoleón es el afianzador de la Revolución. Fontenier rehúsa visitar un médico y asegura que los Fauchard lo acogerán.

III. Los capitanes arriban a casa de los burgueses Fauchard. Odile se arroja en brazos de Fontenier, pregunta por lo sucedido y Vertot define la batalla como una hecatombe. Auguste Fauchard separa a su hija y a Fontenier y se resiste a creer en la derrota. Fontenier se desmaya y Fauchard envía por un médico.

IV. El médico tranquiliza a Odile y afirma que Fontenier se repondrá. Fauchard ve a Fontenier como un prófugo, no quiere tenerlo en casa, pero Odile le recuerda a su padre que tiene una obligación con aquél, pues Fontenier es huérfano. Preocupado por su reputación, Fauchard no sabe qué hacer. Entonces resuelve encargarlo de un embarque.

V. En un breve sumario se refiere la actuación de Fouché y la abdicación de Napoleón. Mientras Fontenier se resiste a aceptarlo, Odile le dice que una vez él se recupere podrán casarse. Fauchard, en cambio, sostiene que hay que olvidar a Bonaparte y deponer los arrestos republicanos, pero el capitán responde que la

Revolución sigue en pie. Entonces Fauchard le propone hacerse cargo del cargamento de armas, y miente diciendo que el armamento servirá para la restauración del poder francés en Haití.

VI. Fontenier y Odile se despiden, ella le promete que al regreso se casarán y Vertot obsequia a Fontenier un sombrero llamado Bolívar, en honor al guerrero republicano de América del Sur. Al partir, Fontenier se entera en un periódico que Bonaparte se entregó a los ingleses.

VII. Cuando desembarca en Kingston, Fontenier descubre que la realidad no corresponde con la imagen idealizada que tiene del Nuevo Mundo. Sorprendido por la violencia ejercida por los esclavistas, Fontenier intercede por un esclavo y riñe con el propietario. La lucha la detiene el inglés Nathanael Libby, quien está a la espera del cargamento de armas.

VIII. En una recepción de bienvenida a Fontenier en casa de Libby, el inglés presenta a Fontenier el funcionario Archibald Gibson y luego varios esclavistas, quienes brindan porque las armas restablecerán el látigo. Entonces Fontenier discute con los ingleses sobre el uso de las armas, descubre el engaño que su suegro y Odile han urdido y se retira resuelto a no entregar el armamento. Gibson sale tras él.

IX. Gibson pide a Fontenier que lo escuche y expone que las armas podrían ir a una causa justa. Fontenier declara que sirvió en el ejército napoleónico, que cree en la igualdad y la fraternidad entre los hombres y Gibson le presenta los haitianos Lebrum y Buret, emisarios del gobierno de Puerto Príncipe que luchan contra la esclavitud, quienes explican que Haití está dividida entre el régimen despótico de Cristophe y el republicano de Pétion. Gibson precisa que las armas iban con destino a quienes quieren desalojar los dos regímenes para restaurar la esclavitud.

X. Amanece y Gibson aclara que no propone entregar las armas a los haitianos sino a Bolívar, quien está en Kingston y a quien quiere que Fontenier conozca. Fontenier responde que Bolívar es una de sus máximas admiraciones,

que es respetado en Francia como símbolo de republicanismo y que el sombrero que lleva es un homenaje a él.

XI. En una pensión, mientras es bañado por un negro, Bolívar recibe a Fontenier y le expresa su admiración por Francia, su decepción frente a Inglaterra y declara que no se cree un elegido ni un tiranuelo como Bonaparte. Luego Gibson y Fontenier se pasean con Bolívar, quien diserta sobre su sueño de una América libre y unida.

XII. Gibson, Fontenier y el capitán del barco se introducen en la bodega de la nave y observan las armas. Gibson dice a Fontenier que, al parecer, Bolívar no lo convenció y el capitán francés explica que es escéptico frente a las ideas de Bolívar de aunar el humanismo europeo con otras ideas propias de los americanos. Fontenier no sabe qué hacer con las armas.

XIII. El comerciante inglés Libby visita a Gibson y le reclama porque, en su opinión, ha incitado el espíritu rebelde de Fontenier. Además, le pide ponerlo en contacto con el duque de Manchester, gobernador de la isla. Gibson responde que no sabe de qué es el cargamento, que Fontenier posee soberanía sobre éste y que él no puede ponerlo en contacto con el duque.

XIV. Mientras duerme en el camarote del barco, Fontenier sueña con Odile: un esclavo la baña, desnuda, mientras él y Vertot la observan. Cuando Fontenier castiga al esclavo, Odile se transforma en Libby. Entonces Fontenier despierta y le anuncian que Gibson ha enviado su coche por él.

XV. Fontenier va donde Gibson y se reúne con éste, Lebrum y Bureo, y los haitianos le informan de la partida de Bolívar hacia Cartagena, que va a ser sitiada por el general español Pablo Morillo. Persuadido de que Bolívar está en peligro de muerte, Fontenier decide salir tras él y entregarle las armas.

*Segunda parte: Andante con brío*

XVI. Pablo Morillo otea Cartagena desde una nave, tortura a uno de los patriotas que tiene presos y le pregunta por los franceses que supuestamente están allí. Entre los franceses, en realidad corsarios que por interés han defendido la

plaza, se cuenta Louis Aury. Morillo sostiene que los gabachos parecen ignorar que Napoleón está preso y los borbones han sido restaurados en el trono.

XVII. Soldados españoles emboscan y atacan a un grupo de patriotas cuando éstos, llevando un rebaño de vacas y mulas cargadas con víveres, se dirigen a la ciudad sitiada por el ejército de Morillo.

XVIII. Otro grupo de patriotas es emboscado mientras vadean un río.

XIX. Sitiada Cartagena, la gente muere de hambre y no hay defensa para contener la entrada de Morillo. En reunión del francés Louis Aury, teniente de navío y corsario, José Francisco Bermúdez, comandante de la plaza de Cartagena, el gobernador Amador y el canónigo Miramón, Bermúdez propone evacuar la población y volar la plaza ante la caída inminente. Aury, sin embargo, replica que sus barcos no pueden albergar tanta gente y Amador insiste en solicitar protección a los británicos. Como su idea es rechazada, Amador reclama que se debió pedir ayuda a Bolívar, pero Bermúdez, enemigo del Libertador, rechaza esa idea y determina que Aury los saque a ellos de allí.

XX. Morillo avista el barco de Fontenier, dispara un cañonazo de advertencia y los soldados españoles abordan la nave, descubren las armas, las decomisan y Fontenier es hecho prisionero.

XXI. Odile escucha que Bretigny y Laborde, los socios de su padre, le reclaman por lo que ha sucedido con las armas en Jamaica. Bretigny desconfía de Fauchard y éste se ve obligado a viajar a las Antillas para enterarse de los hechos y hacer entrar en razón a Fontenier. Pese a las negativas de Fauchard, Odile decide embarcarse con él.

XXII. Morillo desembarca en Cartagena y Fontenier es llevado a los calabozos.

XXIII. Morillo avanza por la costa cartagenera, descubre algunos patriotas y envía parte de su tropa tras ellos. Cuando ven que los patriotas se internan en la ciudad, los soldados españoles exploran el territorio y se revela que los soldados americanos están vencidos por el hambre. Un patriota informa que las autoridades huyeron con los corsarios franceses y abandonaron a la población.

XXIV. Soldados muertos de hambre se disputan el cadáver de una rata. Fontenier es trasladado de la mazmorra a una prisión, observa la ciudad abatida y se pregunta por la suerte de Bolívar, de la gente y de la suya. En las bóvedas donde es encerrado, Fontenier entra en contacto con el preso Antonio Undurraga, quien se presenta como un vasco que fue a buscar la libertad en América y abrazó la causa de los americanos.

XXV. En Kingston, Libby recibe a Fauchard y Odile.

XXVI. Libby dice a Fauchard que debe seguir la pista de Fontenier a través de Bolívar. Fauchard duda y Libby le ordena que vaya a buscarlo en Haití, donde dicen que está Bolívar.

XXVII. En la prisión, Undurraga y Fontenier reflexionan sobre la libertad y los logros de la Revolución Francesa. Entonces entra un monje y pide al carcelero retirarse para confesar a los reos. El monje se identifica como Risky, un pirata de la tropa de Aury, que revela a Undurraga que será rescatado. Undurraga responde que Fontenier irá con él y el pirata les ordena estar preparados esa noche a la diez.

XXVIII. Odile observa una miniatura con la imagen de Fontenier y lee versos de Catulo.

XXIX. A las diez Risky entra a la prisión con otros dos piratas disfrazados de monjes. Entregan disfraces a Fontenier y Undurraga y cuando todos salen de la cárcel los guardias se percatan de que van más monjes de los que entraron, les ordenan que se detengan y hacen fuego. Undurraga es herido, intercambian disparos y Undurraga dice a Fontenier que lo deje morir y huya con Aury. Entonces Fontenier escapa en una chalupa.

XXX. Aury y Fontenier discuten, el pirata se burla del sombrero del capitán francés y declara su odio contra Bolívar, pero Fontenier defiende al Libertador. En medio de un ciclón, Aury decide torcer rumbo a Haití y anuncia a Fontenier que él será su salvoconducto para entrar allí, donde Bolívar es acogido por Pétion.

*Tercera parte: Scherzo assai vivace*

XXXI. Primeros días de 1816. Aury, Risky y Fontenier se adentran en Haití. Fontenier contempla a un viejo *hungan*, sacerdote del culto budú. Los piratas revelan que tras superar el ciclón, Bermúdez, Miramón y Montilla lograron anclar en varios puntos de las Antillas y que Bolívar los ha citado en Haití para formar una junta. Aury sostiene que Bolívar quiere abrogarse el mando, que hará fracasar la empresa de emancipación de los americanos y sugiere a Fontenier acogerse a la protección del Libertador y le da unas monedas para pagar una posada.

XXXII. Mientras se afeita en su cuarto de la posada, Fontenier escucha gritos y a través de la ventana descubre que un negro intenta violar a una mulata. Fontenier salta, separa al negro y lucha con él. Fontenier vence, intercambia palabras con la mulata, de nombre Marie Antoinette, y acuerdan que ella le enseñará el pueblo.

XXXIII. Marie Antoinette y Fontenier nadan en la mar, hacen el amor y ella le anuncia que en la noche lo llevará al *bulé zin*.

XXXIV. Fontenier asiste al ritual afrocaribeño del *bulé zin* y es el único blanco en la ceremonia, presidida por el *hungan* que vio en la mañana. Fontenier bebe del licor que sirven, brinda con Marie Antoinette, los negros danzan, suman un chivo al ritual y cada participante se transfigura. Transfigurados, Marie Antoinette y Fontenier trepan a un cocotero y tienen sexo.

XXXV. Al día siguiente, mientras yacen en una hamaca, Marie Antoinette le dice que han sido poseídos por el mismo *loa* y que están unidos para siempre. Fontenier responde que siente que se ha transformado, que está ligado a esa tierra, y en ese instante un niño le anuncia que lo buscan en el pueblo.

XXXVI. Junto con Marie Antoinette, Fontenier es recibido por Bolívar en la mansión de Jeanne Bouvil, donde le presenta al oficial haitiano Louis Brion. Luego, mientras en compañía de Marie Antoinette, Fontenier y Brion se pasean por el muelle y hablan sobre el apoyo de Haití a la campaña libertadora, en un barco arriban Fauchard y Odile. El viejo reconoce enseguida a Fontenier, le reclama el cargamento y Brion le informa que las armas fueron decomisadas por

Morillo y que ahora Fontenier es oficial del ejército haitiano. Odile, indignada al verlo con la mulata, pide a su padre que se marchen. Entonces Fontenier pregunta cómo lo hallaron y cuando Brion responde que indagando por Bolívar el francés siente que su destino está unido al del Libertador.

XXXVII. Marie Antoinette pregunta a Fontenier por Odile y él responde que la amó, pero que ahora la ama a ella.

XXXVIII. Los patriotas se reúnen en la mansión de Jeanne Bouvil. Bolívar anuncia que Pétion ha ofrecido respaldo a cambio de que él comande la empresa, pero Mariño y Miramón se oponen, aducen las propensiones dictatoriales de Bolívar y proponen una junta de cinco miembros. Brion, entonces, replica que si Bolívar no asume el mando él y Pétion retirarán el apoyo, Mariño alega que Brion no posee autoridad y apoyado por Aury y otros pide la muerte de Bolívar. Fontenier, entretanto, acusa a Aury de ser un pirata, lucha con Risky, el pirata lo amenaza de muerte y la reunión se interrumpe.

XXXIX. Fontenier descubre que en la pensión donde él se hospeda también están Fauchard y Odile. Deja una nota para ella, consigue una entrevista y durante la conversación Odile expone sus prejuicios sobre la gente y el mundo americano y Fontenier le pide tiempo para él comprender un proceso que no entiende.

XL. Fontenier sueña que Odile y Marie Antoinette se ahogan en un río y debe elegir a cuál de las dos salvar: auxilia a Odile y Marie Antoinette se ahoga.

XLI. Los patriotas se reúnen de nuevo y Brion anuncia que Bolívar ha sido elegido comandante de la expedición. Aury y Bermúdez han sido excluidos del grupo, pero Bermúdez dice que las cosas no han terminado.

XLII. Miramón, Aury y Risky celebran que la goleta “Constitución” será capitaneada por Aury, Fontenier llega y les dice que su trepa ha sido descubierta. Los piratas aseguran que se vengarán.

XLIII. Fontenier conduce una carreta en compañía de Marie Antoinette. Al tanto de la entrevista de él con Odile, ella le pregunta si aún quiere a su antigua novia y él responde que Odile reaviva su nostalgia. En ese momento Risky les dispara, los piratas asaltan la carreta y Fontenier suelta las riendas y los enfrenta.



El vehículo prosigue sin control y con Marie Antoinette a bordo vuela por un acantilado. Desesperado, Fontenier decapita a Risky y llora la muerte de Marie Antoinette.

XLIV. Semanas después Fontenier, Brion y Soubllette se embarcan a Venezuela. Fauchard y Odile se acercan al barco y ella le pide firmar los documentos mediante los cuales Fontenier entrega su herencia a Fauchard. Odile y Fontenier se despiden.

*Cuarta parte: Finale senza conclusione*

XLV. Comandados por Soubllette, Mariño, Fontenier y los patriotas ganan la fortaleza de Santa Rosa. El ejército español huye.

XLVI. Mariño entra como triunfador en Carúpano y se reúne con Bermúdez. Ambos son acogidos por el pueblo y conspiran contra Bolívar, a quien llaman sirviente de Pétion por haber decretado la libertad para los esclavos.

XLVII. Noche del 8 de julio de 1816. Fontenier va a Maracay en busca de Soubllette, le informa que Bermúdez se ha autoproclamado jefe en Güiría, que en Ocumare la población es hostil a Bolívar e insiste en que deben ir a ayudarlo. Al día siguiente les anuncian que tropas de Morillo avanzan hacia Valencia y Soubllette decide partir hacia Ocumare.

XLVIII. En Ocumare el pueblo huye por el rumor de la llegada de la tropa española. La gente rechaza a Bolívar, los patriotas buscan las goletas para huir y, solo, Bolívar se lleva una pistola a la sien. Entonces Fontenier, que había llegado con Soubllette, lo llama y huye en una canoa.

XLIX. Bolívar y Fontenier se entrevistan con Bermúdez en Güiría. Bolívar pide apoyo para reagrupar su ejército y Bermúdez lo acusa de dictador. Mariño enardece al pueblo contra Bolívar, el Libertador huye con Fontenier y cuando van a abordar una lancha Bermúdez dispara contra Bolívar y Fontenier se atraviesa para que la bala haga blanco en él.

L. El paisaje llanero es descrito y los llaneros miran desconfiados el horizonte.

LI. Acompañado de otros hombres, Fontenier anuncia a los llaneros que va de parte de Bolívar y pregunta por Páez. Hostiles, los llaneros lo hacen esperar, le dicen que se aloje en la posada y que Páez vendrá a su encuentro. La llanera María Antonia, quien atiende la posada, dice que ella misma buscará a Páez. A Fontenier María Antonia le recuerda a Marie Antoinette.

LII. Fontenier se pasea con María Antonia por la pradera. Ella le informa que Páez la protege porque era compadre de sus padres y él le confía que su nombre le recuerda el de otra persona y que se pronuncia en francés Marie Antoinette. De repente, Fontenier se desvanece, ella busca ayuda y lo trasladan a la posada con la fiebre del tabardillo. María Antonia lo desnuda y descubre la cicatriz del disparo que recibió Fontenier por salvar a Bolívar.

LIII. Fontenier delira por la fiebre. Ve imágenes de distintos sucesos que ha vivido y en su delirio Marie Antoinette le dice que es la misma María Antonia.

LIV. Fontenier despierta. Ha pasado dos semanas delirando y María Antonia ha permanecido con él. Fontenier recuerda que debía entregar unas cartas a Páez y ella le informa que esa misión ya está cumplida. Entonces Fontenier la llama Marie Antoinette, la besa y se dicen que se aman.

LV. Fontenier y María Antonia hacen el amor en la ribera de un río.

LVI. Fontenier se casa con María Antonieta y Páez es el padrino.

LVII. Batalla en Cartagena con Morillo. Fontenier comanda el ataque.

## ***5. Los ojos del basilisco***

### **5.1. Sinopsis de los capítulos**

I. En un amanecer de marzo de 1849, en el convento de los agustinos al prior Facundo Arambarri lo despiertan para que suministre los viáticos a un niño. Arambarri sale un poco después y una campanilla anuncia su camino por la calle.

Tomasa Baccellieri despierta con el sonido de la campanilla y ordena a su sobrina Micaela levantarse a orar.

Saturnino Torrealba despierta en medio de un sueño en el que ordena el ajusticiamiento de una ciudad. Saturnino también oye la campanilla.

El zapatero Francisco Bocanegra vela a su hijo. Con él están María Salomé, su mujer, los artesanos Jesús Calzadilla, Segismundo Otero, sus mujeres y el doctor Ovidio Ramón Baccellieri. Arambarri llega, Bocanegra alega que a su hijo lo mató el hambre y Baccellieri sostiene que fue Torrealba. Arambarri responde que esa muerte se debe a que los Bocanegra no han hecho bendecir su unión.

II. Esa mañana, el abogado Baccellieri observa a su sobrina Micaela, que está en camisón de dormir. Tomasa le riñe porque viven en la miseria.

En la sede de la Sociedad de Artesanos el sastre Alejandro Puebla piensa en el idealismo de Baccellieri y se muestra adversario de la política económica impulsada por Torrealba cuando fue ministro de hacienda. Puebla también recuerda que José Manuel Montalvo fue propuesto como candidato a la Presidencia de la República, pero luego se impuso el liberal José Valerio Gómez, que sí era bien visto por el presidente Niebles. Por sus promesas, Gómez obtuvo el

apoyo de los artesanos, encabezados por Puebla y Baccellieri. Ya que el liberalismo no había obtenido la mayoría en las urnas, ese día el Congreso Nacional debe elegir al presidente entre los candidatos con mayor votación. Puebla, Baccellieri y Julio César Avanza, líder de la Asociación de Artesanos, marchan hacia la reunión del Congreso.

El candidato Gómez se entrevista con el senador Filiberto de Onzaga, hasta entonces opositor suyo, y con Torrealba. A cambio de compromisos políticos, Onzaga ofrece su apoyo a Gómez para salir elegido por los congresistas.

III. Arturo Troches y Abelardo Ladino arriban del sur del país con la misión de hablar con Baccellieri y mientras presencian un mitin es atacado un coche. Interceden y salvan a Graciela, la joven esposa de Onzaga, y a Oliva, su esclava.

Baccellieri con los artesanos Bocanegra, Calzadilla, Otero, Marín y Froilán Díaz facilitan el paso entre la multitud a Gómez y Onzaga para entrar en la iglesia del convento de Santo Domingo, donde se va a realizar la elección. Graciela se acerca, escoltada por Troches y Ladino, y saluda a Baccellieri, su antiguo profesor. Onzaga la apura y hace un desplante a Baccellieri. Troches entra en contacto con Baccellieri.

Dentro de la iglesia hay bullicio por la oposición de los artesanos a las políticas económicas del gobierno. Troches y Ladino se sientan detrás de Graciela y mientras el presidente del Congreso anuncia los resultados de las votaciones para designar al presidente de la República aquél corteja a Graciela. Después de varias rondas de votaciones, Gómez acepta la propuesta de Onzaga.

IV. Gómez es elegido presidente y sale del recinto con Onzaga. Afuera, Baccellieri lo abraza. Entretanto, Troches insiste en hablar con Graciela.

Esa noche Gómez celebra en su casa y ninguno de los artesanos es invitado. Torrealba y Agustina, su mujer, llegan tarde a la fiesta, él se embriaga, cuando busca el baño se pierde en la casa, descubre a la esclava Milena, una adolescente a quien la madre castiga dejándola desnuda en las noches, y fácilmente tiene sexo con ella.

En la calle el pueblo celebra la elección de Gómez. Baccellieri invita a Troches a quedarse en su casa y éste le pregunta por Graciela. En el camino intentan atracarlos y Troches descubre que el ladrón es el mismo muchacho que promovió el ataque contra Graciela: Dominguito Acuña. Troches lo vence, le da una moneda y le advierte que no le perdonará otra falta.

V. En un festejo popular Onzaga y Torrealba beben y hablan de política con los comerciantes ingleses Williamson y Hone. Torrealba, además, hace disparos con una pistola que Hone le regaló. Troches se acerca a Graciela, le reitera que quiere hablarle y ella lo cita en la iglesia de los Agustinos.

Graciela y Troches se entrevistan y él le declara su amor. Ella se arroja en sus brazos, dice que no es posible el amor entre los dos y se besan.

Torrealba propone a Gómez comprar a Milena. Suspícaz, el presidente alega que abolirá la esclavitud, pero Torrealba insiste y Gómez le obsequia la esclava.

Torrealba no sabe cómo estar a solas con Milena. Busca una solución con Losada, el español propietario de una tienda, pero al final desiste de usar una habitación del comerciante.

El inglés Hone habla con Onzaga de negocios sobre el tabaco, de los estragos del liberalismo económico en Inglaterra y le obsequia un *David Copperfield*. Ojeando la novela, Graciela recuerda las que leyó por insinuación de Baccellieri cuando era su profesor y piensa que para ella el gran tema es el amor. Onzaga anuncia que sale de viaje con Hone y Graciela se lo transmite a Troches.

Baccellieri compra láudano para su tía Tomasa en la farmacia de Andrade y éste lo felicita por su nombramiento como juez parroquial.

Disfrazado de monje, Troches visita a Graciela.

VI. Aunque no ha podido estar a solas con Milena, Torrealba siente cargos de conciencia por su infidelidad. Recuerda aspectos de su relación con Agustina y la conjura contra Bolívar en la que él participó porque ella siempre estuvo enamorada del Libertador. Torrealba sale de la habitación para buscar algo de beber y en la sala encuentra a Milena, que lo espera.

Meses después de la posesión el presidente Gómez no ha cumplido sus promesas. En su taller, Bocanegra soporta los regateos de una mujer por el precio de los zapatos que él fabrica.

Baccellieri manda a prisión a la barragana del ministro de hacienda porque hirió a otra mujer.

Puebla discute con Avanza porque Gómez no ha cumplido sus promesas con los artesanos. Avanza respalda la iniciativa de cambiar el nombre de la Sociedad de Artesanos por el de Sociedad Democrática.

Gómez decreta la abolición de la esclavitud. Mientras los negros celebran, Ladino encabeza una protesta de los artesanos contra el presidente para que cumpla sus promesas.

Gómez discute con Avanza y Baccellieri, que reclaman el cumplimiento de todas las promesas. Gómez acepta expulsar a los jesuitas, pero no accede a las peticiones de la modificación del régimen aduanero.

Baccellieri acecha a Micaela y ella le pide que no la mire.

En el Viejo Molino se reúnen Troches y Ladino con los artesanos Bocanegra, Marín y Díaz. Todos coinciden en que Gómez suprimió la esclavitud y aceptó expulsar a los jesuitas pero no ha cumplido con las promesas sobre la política económica y, encima, abolirá el estanco del tabaco. Lo consideran todo pruebas de la traición de Gómez y deciden actuar manteniendo al margen a Baccellieri.

Troches y Graciela retozan en la habitación de ella. Mientras se recitan versos y ella le pregunta por el pasado se aproxima Onzaga. Afuera, un borracho advierte a Onzaga sobre la traición de su esposa. En el pasillo, Troches y Ladino, disfrazados de frailes, se cruzan con él.

VII. Un juez detiene al artesano Jesús Calzadilla por no pagar las deudas y embarga sus bienes.

Troches y Baccellieri hablan de la traición del presidente. El abogado cree que ha fallado a los artesanos cuando propuso que apoyaran a Gómez. La tía Tomasa lo recrimina porque lo han destituido como juez.

Troches busca a Graciela en el mercado, ella le dice que Onzaga sospecha y él le explica que durante un tiempo debe juntar fondos para las milicias del sur, que luego podrán huir. Graciela le anuncia que le reserva una noticia.

Baccellieri sueña que se va a casar y su novia es la muerte.

Troches, Ladino y los tres artesanos se introducen furtivamente en el convento de los agustinos.

Edelmira Calzadilla y Emma Otero, esposas de los artesanos Jesús y Segismundo, se quejan ante Baccellieri porque un juez ha confiscado los utensilios del taller y ha detenido a sus maridos.

Troches, Ladino y los demás, disfrazados con máscaras de carnaval, asaltan al prior Arambarri.

VIII. Torrealba y Milena continúan sus encuentros nocturnos en la sala de la casa.

Baccellieri le recuerda al presidente que los artesanos presos lo apoyaron cuando él era candidato. Gómez responde que no acepta que lo extorsionen, lo despide y luego se entrevista con Pastor Quesada, quien será en adelante el presidente de la Sociedad Democrática y promete sacar de la organización a Baccellieri y los artesanos.

Disfrazados, Troches, Ladino y los demás entran en casa de Alfonsina Ureña de Holmes. Durante el robo, los ladrones se preparan de comer, almuerzan con la dueña de casa y Troches se muestra galante y habla de poesía con ella.

Alejandro Puebla medita sobre la traición de Gómez y sobre el uso que hará de la ahora llamada Sociedad Democrática, antigua Sociedad de Artesanos.

Durante el asalto a la casa de Alfonsina Ureña, Troches impide que Ladino viole a la criada.

Torrealba duda en continuar sus citas con Milena pero siempre vuelve. Esa noche los ven las pequeñas gemelas de Torrealba.

IX. Baccellieri le cuenta a Troches lo que se dice del robo en casa de Alfonsina. Troches se queda en casa de Dominguito Acuña y le pregunta si conoce a Segundo Losada, el español de la tienda.

Durante una reunión de la Sociedad Democrática Baccellieri discute con Quesada y llama traidores a Gómez y a la nueva organización. Los nuevos miembros de la Sociedad lo expulsan del gremio y cuando él se retira lo detiene la policía por insultar al presidente.

Torrealba resuelve irse a la sabana para decidir cómo afrontar la situación si las gemelas mencionan que lo vieron con Milena. Cuando parte, olvida su pistola.

Troches, Ladino y los artesanos protestan ante la sede presidencial reclamando la libertad para Baccellieri. Gómez la concede y resalta que se le abrirá el correspondiente sumario. Cuando queda libre, a Baccellieri lo reciben Troches y Ladino mientras los observan Onzaga, Hone, Williamson y Graciela. El político y los ingleses sostienen que Baccellieri debe recibir un escarmiento.

Baccellieri se siente fracasado. Se recuerda su pasado, sus ideales, su virginidad y su devoción por Aristóteles. Espiando a su sobrina mientras se baña, Baccellieri se masturba y llora.

En su tienda, Segundo Losada se jacta de sí mismo cuando los contertulios hablan de los robos. Cumpliendo el encargo de Troches, con el pretexto de cambiar clavos por hierro Acuña estudia el lugar mientras Losada le enseña sus sistemas de cerraduras.

Troches, Ladino y los demás roban en casa de Torrealba. Troches recuerda que Agustina fue admirada por Bolívar y se apodera de la pistola que Torrealba conserva bajo la almohada. Ladino viola a Milena.

Losada hace burlas del robo donde Torrealba y de la violación de la esclava.

Cuando regresa, Torrealba se entera del robo y para ocultar que Milena no era virgen sólo denuncia el hurto de dinero.

Graciela y Troches reman en un lago. Ella le informa que espera un hijo de él, lo urge para que huyan y él replica que habrá otro robo y se irán.

Losada encuentra forzadas las cerraduras de su tienda. Le han robado.

XI. Afuera de la iglesia, Graciela le recrimina a Troches que el robo a Losada sería el último, que ya es tiempo de huir. Acuña los interrumpe, cobra a Troches su parte por la participación en el hurto a Losada y amenaza con delatarlo



si no le paga de inmediato. Para quitárselo de encima, Troches le da todo lo que lleva y Graciela reitera que si no se fugan ahora nunca lo harán.

Onzaga piensa en su pasado, en por qué decidió casarse y en los rumores sobre la infidelidad de Graciela. La busca en la habitación y descubre que en la cama sólo hay almohadas. La espera oculto tras la ventana y ve cuando Graciela y Troches se despiden.

Onzaga sigue a Troches a una taberna. Troches pide algo de beber, no tiene con qué pagar y deja como prenda de garantía la pistola que había robado en casa de Torrealba. Onzaga entra y pide ver el arma.

En la mañana Troches se despide inopinadamente de Baccellieri.

Troches vuelve a la taberna a recoger la pistola, varios policías lo persiguen y, donde lo espera, Graciela ve cuando lo detienen.

XII. Graciela cuenta a Ladino que detuvieron a Troches y sostiene que Acuña lo delató. Ladino y los demás deciden vengarse.

Baccellieri entrega dinero a Edelmira y Emma, las mujeres de los artesanos presos. La tía Tomasa lo recrimina y le ordena que le traiga láudano.

Los artesanos Díaz, Bocanegra y Marín sacan a Acuña del taller y de camino a una chichería lo acusan de haber delatado a Troches.

Agustina recuerda a su padre, siente que no se ha comportado debidamente con su esposo Torrealba y de cierta forma justifica la aventura de él con Milena, de la que siempre estuvo enterada.

Bocanegra y los otros artesanos obligan a Acuña a beber y, aunque éste insiste en que no lo delató, le piden que retire la denuncia contra Troches. Cuando Ladino llega, Acuña, casi ebrio, lo confunde con Baccellieri por el aspecto y porque le dicen doctor. Acuña intenta huir, Ladino le da alcance delante de la casa de Baccellieri y lo apuñala. Acuña grita que lo matan el doctor Baccellieri y los ladrones del Viejo Molino.

Baccellieri entra en una tienda y pide tabaco. En la calle, Acuña se levanta. Baccellieri espera impaciente mientras algunas personas recogen a Acuña, quien

dice que los ladrones del Viejo Molino lo hirieron. Sin ser atendido, Baccellieri sale de la tienda, en la calle saluda a alguien y esa persona lo ignora.

En la farmacia Baccellieri pregunta varias veces la hora y duda de que sean las ocho, tal como le responde el farmacéuta Andrade y ratifica otra persona. Cuando repican las campanas de la iglesia, entra Dolores, la esposa de Acuña, pidiendo ayuda, y Baccellieri persuade al boticario de ir a asistir al herido.

Antes de morir en su lecho, Acuña inculpa ante el jefe de la policía a los ladrones del Viejo Molino, los identifica, dice que Baccellieri los lidera y que lo atacaron porque creen que él denunció a Troches.

Baccellieri, Dolores y Andrade van de camino a auxiliar a Acuña y la policía detiene a Baccellieri. Considerando que es por el sumario que abrieron en su contra por el cargo de insultar al presidente, Baccellieri se entrega sin oponerse.

La policía detiene a los ladrones en el Molino, menos a Ladino que iba hacia allí con comida para todos.

XIII. Onzaga, Torrealba, Hone y Williamson asisten a una fiesta en el campo, comentan la captura de Baccellieri y la banda y Graciela defiende a su antiguo profesor. Por su parte, Torrealba decide vengarse de Baccellieri, pues, por la descripción que dio Milena de su violador, concluye que aquél es el autor. Cuando piensan en cómo dar un escarmiento a los detenidos, Williamson sugiere la posibilidad de crear la figura de los jurados de conciencia. Onzaga y Torrealba deciden sacar adelante la idea.

Puebla se entera de la detención de Baccellieri y también de que Onzaga y Torrealba urden algo, aunque no sabe qué. No sabe qué hacer y no consigue hablar con Baccellieri.

El presidente Gómez, Onzaga y otros políticos asisten a las exequias de Acuña en la Catedral. En la cárcel torturan a Díaz, Bocanegra y Marín para que confiesen que Baccellieri estaba con ellos. Los tres lo niegan y Torrealba dice al comisario que tiene “la certeza moral” de que Baccellieri es culpable, por lo cual debe eliminar cualquier otro nombre que mencionen los detenidos.

A Acuña le rinden homenajes de héroe. En el cementerio, la multitud es exacerbada y ésta pide la muerte para la banda del Viejo Molino y Baccellieri. Torrealba aprovecha la ocasión, arenga a la multitud e invita a un mitin para apoyar la aprobación de la ley que crea los jurados de conciencia. Esa tarde el proyecto es aprobado.

XIV. Graciela soborna al carcelero y consigue visitar a Troches en la celda. Él le explica que los miembros de la banda han exonerado a Baccellieri pero el testimonio no es tenido en cuenta. Ella le informa que Onzaga y Torrealba lideran una conjura contra Baccellieri y él le pide que se mantenga viva para cuidar del hijo que espera.

Tomasa y Micaela visitan a Baccellieri en la prisión y él insiste en que probará su inocencia. Afligida, Micaela se disculpa y le hace notar que ella sabía que él la espiaba. A la salida de la prisión, algunos hombres atacan a Tomasa y Micaela.

Puebla pide a Torrealba que no apliquen la ley de jurados contra Baccellieri, pero Torrealba lo hace a un lado. Luego, Torrealba y Onzaga pactan con Evaristo Cardona, quien a cambio de dinero actuará como fiscal. Torrealba cree que así vengará a Milena.

Graciela se entrevista con Ladino y le pide que se entregue y confiese que él es quien mató a Acuña. Ladino no acepta.

Se inicia el juicio. El jurado lo componen miembros del ala gólgota de la Sociedad Democrática, los mismos que expulsaron de ella a Baccellieri.

XV. Durante el juicio Graciela recuerda cómo ha transcurrido el proceso judicial. Se siente mal, casi no puede ocultar su embarazo. Ve a Baccellieri como un hombre ingenuo e idealista. Graciela recuerda los testimonios de los testigos y observa cómo Baccellieri mantiene la misma ingenuidad de siempre mientras el fiscal señala como delatores los rasgos físicos del abogado, su aspecto y su afectación que ocultan su verdadera naturaleza.

Graciela se confiesa con el prior Arambarri y pide consejo sobre si declarar a favor de Baccellieri o evitar el escándalo que implicaría perder su estatus y velar

por el hijo que espera. Arambarri le responde que Baccellieri ya es culpable, que está condenado en la conciencia de los demás.

XVI. Durante el juicio Graciela piensa en la sugerencia de Arambarri mientras Baccellieri inicia su defensa. Baccellieri se defiende recordando su conducta intachable, pone distancia entre él y Troches, que es buscado en el sur por razones políticas, y alega que si es declarado culpable se deberá a la fatalidad.

El presidente Gómez, Onzaga, Torrealba y otros celebran las últimas reformas aprobadas por el Congreso. Gómez sugiere pedir clemencia para los procesados y Torrealba lo persuade de que no es posible, pues ello los envalentonaría y daría a pensar que el presidente les estaría pagando favores.

Se decreta la sentencia contra los procesados. Serán fusilados en menos de dos semanas.

Graciela recuerda algunas enseñanzas de Baccellieri y como último recurso decide acudir a su esposo Onzaga.

Onzaga responde a Graciela que sabe todo lo de su romance con Troches, la maldice junto con el hijo que espera y recalca que no intervendrá.

XVII. María Solemé, esposa de Bocanegra, ha enloquecido y vaga por las calles. Arambarri sale de madrugada con el viático para los condenados. Tomasa y Micaela lo oyen pasar, rezan y lloran.

Troches se rehúsa a confesarse con Arambarri. Por su parte, Baccellieri confiesa que espiaba a su sobrina y Arambarri le pide que reconozca el asesinato de Acuña. Como aquel reitera su inocencia, Arambarri no lo absuelve.

En la misa, Arambarri niega la comunión a Baccellieri.

Visten a los condenados con trajes para la ejecución. Baccellieri se resiste a llevar el suyo, discute con Arambarri, pero al final lo doblegan. Entonces llega Puebla, con un documento dirigido al presidente para solicitar clemencia. Troches y Baccellieri se niegan a suscribirlo.

La plaza se llena de curiosos y autoridades que asisten a la ejecución. Losada celebra y María Salomé deambula sin juicio.

Con crucifijos en las manos, los reos desfilan hacia el lugar donde serán ejecutados. Avanzan en procesión encabezada por Arambarri.

Cuando los condenados arriban a la plaza, Baccellieri intenta despedirse de Edelmira y ella lo rechaza. Cuando todos ocupan sus lugares él grita que es inocente y Milena le dice a Torrealba que Baccellieri no fue su violador. Entretanto, Graciela pide al capitán que apunten a las cabezas de los condenados e intercambia miradas con Troches y Baccellieri. Cuando disparan, Graciela se desmaya, Torrealba se da cuenta de su error y Ladino se marcha mientras Salomé danza.

## **5.2. Resumen de la crónica del siglo XIX reescrita por LOB**

LOB reescribe los siguientes hechos de la crónica escrita por José María Cordovez Moure en 1899:

“Asalto al Convento de San Agustín por la Compañía de Russi”: los ladrones, comandados por Ignacio Rodríguez, se infiltran en la iglesia antes del oscurecer. Avanzada la noche, con las caras ocultas se introducen en la habitación del prior Salavarieta, le roban, se beben parte de su vino y luego se marchan. Sin embargo, al día siguiente un acólito identifica a algunos ladrones —pues con anterioridad le habían preguntado por un dinero que buscaron durante el asalto— y la policía los detiene.

“Saqueo de la casa de la señora doña María Josefa Fuenmayor de Licht”: una madrugada los ladrones penetran en casa de la señora Fuenmayor. Pasan allí todo el día: la tratan cortésmente, cocinan para todos, desayunan, almuerzan y cenan con ella, también la acompañan en sus rezos y la invitan a tomar el sol en la huerta y se retiran a la madrugada del día siguiente.

“Robo a don Juan Alsina”: en su tienda, el español Juan Alsina vende hierro en bruto al herrero Manuel Ferro y le compra clavos, cada cosa pesada en las respectivas balanzas de vender y de comprar. Ferro consigue ganarse la confianza

de Alsina, le habla de los robos en la ciudad y éste, ufano de sus cerraduras, le enseña cómo cierra las puertas y ventanas. Días después Alsina es robado.

“Asalto y robo a la casa de don Andrés Caicedo Bastida”: los ladrones entran de madrugada en esa casa, ultrajan al señor y roban. Rodríguez, el jefe de la banda, se lleva un trabuco marcado con el nombre de Caicedo. Tras el asalto, Rodríguez entra a una taberna, pide un trago y como no lleva dinero deja el trabuco como garantía. Luego llega el marido de la tabernera, le cuenta lo que se dice acerca del robo en casa de Caicedo y ella le informa sobre el trabuco empeñado. Los taberneros se comunican con la policía y cuando Rodríguez regresa es detenido. Sus cómplices concluyen que Manuel Ferro, inconforme con lo recibido por su participación en el robo a Alsina, lo ha delatado. Entonces deciden embriagarlo para que confiese su delación y acaban por asesinarlo.

Cuando pretenden embriagar a Ferro en una chichería, Russi entra en acción: se une al grupo, luego invita a Ferro a ir a su casa (la del doctor) y casi delante de la puerta el herrero grita que lo asesinan y lo escucha una vecina. Desde ese momento el relato sigue a Russi: se cuenta que entra en su casa, se pone la capa de cuello de piel de perro y el sombrero de felpa, sale por la puerta “excusada”, en una tienda pide tabaco y no espera a que lo despachen, en la calle saluda a alguien que no lo conoce, entra a la botica, pregunta varias veces la hora, luego llega la mujer de Ferro pidiendo ayuda para su marido, Russi vacila sobre si ayudarla o no, decide ir con el boticario, propone seguir una ruta determinada, en el camino lo detiene la policía y él, sin escuchar el por qué de la detención, se entrega. Luego sabemos que en estado agónico Ferro ha responsabilizado del ataque a Russi y a los ladrones del Molino.

En adelante, la crónica da cuenta del proceso judicial, indica que se aprueba la ley de jurados, que Rodríguez vivía en casa de Russi y durante el juicio, en el que el doctor realiza su propia defensa, todos los procesados son condenados a muerte. Lo último es el relato de los preparativos para ejecutar la condena, los servicios religiosos que reciben los condenados y el fusilamiento. Como en un epílogo, se cuenta que en 1872, “veintiún años después de fusilado nuestro héroe,

se propaló la chispa de que antes de morir un sujeto en Tocaima, había declarado que él había sido la persona con la cual confundió Ferro a Russi y que en tal virtud, la muerte de éste había sido un asesinato oficial”. Empero, esa versión fue desmentida oficialmente y Cordovez comparte sin discutir la posición oficial.





## Bibliografia



## 1. De Germán Espinosa

### Novelas

[1970] *Los cortejos del diablo. Balada de tiempos de brujas.* Bogotá: Oveja Negra, 1985.

[1979] *El magnicidio.* Bogotá: Plaza & Janés.

[1982] *La tejedora de coronas.* Bogotá: Alfaguara, 2002.

[1987] *El signo del pez.* Bogotá: Punto de lectura, S.F.

[1990a] *Sinfonía desde el Nuevo Mundo.* Bogotá: Planeta.

[1991] *La tragedia de Belinda Elsner.* Bogotá: Tercer Mundo Editores.

[1992] *Los ojos del basilisco.* Bogotá: Altamir Ediciones.

[1994] *La lluvia en el rastrojo.* Bogotá: Arango Editores.

[2000] *La balada del pajarillo.* Bogotá: Alfaguara.

[2003] *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón.* Bogotá: Norma.

[2004] *Cuando besan las sombras.* Bogotá: Alfaguara.

[2007] *Aitana.* Bogotá: Alfaguara.

### Cuentos

[1965] *La noche de la Trapa. Cuentos 1961-1964.* Bogotá: Litografía Colombiana.

[1976] *Los doce infiernos.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

- [1988] *Noticias de un convento frente al mar*. Bogotá: Oveja Negra.
- [1998] *El naipe negro*. Bogotá: Arango Editores.
- [1999] *Romanza para murciélagos*. Bogotá: Norma.
- [1998] *Cuentos completos*. Bogotá: Ministerio de Cultura - Arango Editores.
- [2001] *Sus mejores cuentos. Antología personal*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- [2004] *Cuentos completos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- [2007] *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara.

### **Ensayos y prosas periodísticas**

- [1973] *Anatomía de un traidor*. Bogotá: Canal Ramírez Antares.
- [1990b] *La liebre en la luna*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- [1992] *La aventura del lenguaje*. Bogotá: Planeta.
- [1994] *Mi generación frente a Europa*. En KOHUT Karl (ed.) [1994]. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Frankfurt- Madrid: Vervuert.
- [1999] *Crónicas de un caballero andante*. Bogotá: Ediciones Aurora.
- [2001] *La elipse de la codorniz. Ensayos disidentes*. Bogotá: Panamericana.
- [2002] *Ensayos Completos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- [2002] *Los oficios y los años: prosas de juventud*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- [2005] *La vida misteriosa de los sueños*. Bogotá: Mondadori.
- [2005] *El papel del perro en la transformación del hombre en mono...y otros ensayos*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas.

## **Poesía**

- [1954] *Letanías del crepúsculo*. Bogotá: Imprenta Prag.
- [1974] *Reinvención del amor*. Bogotá: Ediciones Alcaraván.
- [1990] *Libro de conjuros*. Roldanillo: Ediciones Embalaje del Museo Rayo.
- [1995] *Canciones interludiales*. Bogotá: Arango Editores.
- [1995] *Diario de un circunnavegante*. Bogotá: Arango Editores.
- [1995] *Obra Poética*. Bogotá: Arango Editores.
- [2001] *Quien se aleja soy yo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.

## **Antologista**

- [1980] *Tres siglos y medio de poesía colombiana (1630 – 1980)*. Bogotá: Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello.

## **Teatro**

- [1965] *El basíleus*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

## **Biografía y autobiografía**

- [1982] *Caso Handel: punto final*. Bogotá: Editorial Edda.
- [1989] *Guillermo Valencia*. Bogotá: Procultura.
- [1989] *Luis Carlos López*. Bogotá: Procultura.
- [1998] *Lino de Pombo, el sabio de las siete esferas*. Bogotá: Colciencias.
- [1998] *Federico Lleras Acosta, la guerra contra lo invisible*. Bogotá: Colciencias.
- [2003] *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Bogotá: Taurus.
- [2005] *Torquemada: el fraile diabólico*. Bogotá: Panamericana.

## **Selección de entrevistas**

[2000] *Espinosa oral. Las 24 mejores entrevistas a Germán Espinosa.*  
Barranquilla: Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico.

## 2. Sobre la obra de Germán Espinosa

AGUIRRE Alberto [1993]. *Sin sentido común no hay virtud*. En *Boletín Cultural y bibliográfico* Biblioteca Luis Ángel Arango, n° 32, vol. XXX.

Versión digital descargada en marzo de 2006 de:

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol32/resena13.htm>

ÁLVAREZ Amparo [2000]. *La narrativa de Germán Espinosa: historia, lenguaje y ficción*. En JARAMILLO, OSORIO, ROBLEDO (eds.), 2000: 567-591.

ARDILA de Robledo Clemencia [1998]. *Los cortejos del diablo de Germán Espinosa: Una mirada a la religiosidad del S. XVII*. En *Contextos. Revista de semiótica literaria*, n° 22 (octubre), pp. 93-98.

BOSQUET Alain [1996]. *Germán Espinosa l'Encyclopediste*. En *Magazine littéraire*, n° 340 (février), p. 70.

BUILES Rubén [2002]. *La narradora de la historia en La tejedora de coronas*.

Consulta en abril de 2006 en:

[http://home.houston.rr.com/literatura/epinosa\\_german.htm](http://home.houston.rr.com/literatura/epinosa_german.htm)

BUILES Rubén [2002]. *Limitaciones y excesos narrativos. La balada del pajarillo*. En *Revista Universidad de Antioquia*, n° 267 (enero-marzo), pp. 87-91.

CANO Gaviria Ricardo [1988]. *La novela colombiana después de G.G.M.* En VV. AA., 1988b: 351-407.

ELJAIEK Rodríguez Andrés, CASTILLO Useche Diana [S.F]. *Una mirada desde Los ojos del basilisco*.

Artículo en formato digital descargado en agosto de 2007, disponible en:

[http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C\\_Sociales/fractales/docs/semillero.pdf](http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/docs/semillero.pdf)

FERRER Gabriel [1998]. *El discurso de la autohumillación en Los cortejos del diablo*. En *Ikala. Revista de lenguaje y cultura*, n° 6, vol. 3 (julio-diciembre), pp. 119-125.

FIGUEROA Cristo Rafael (coord.) [1992]. *6 estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. Santa Fe de Bogotá: Fundación Fumio ito – Pontificia Universidad Javeriana.

FIGUEROA Cristo Rafael [2001]. *El universo literario de Germán Espinosa: un referente indiscutible de la cultura colombiana contemporánea*. En *Estudios de literatura colombiana*, n° 8 (enero-junio), pp. 9-38.

FORERO Quintero Gustavo [2006]. *El mito del mestizaje en la novela histórica de Germán Espinosa*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

GIRALDO Luz Mary (ed.) [1995a]. *Fin de siglo: narrativa colombiana. Lecturas y Críticas*. Cali: Universidad del Valle- Universidad Javeriana.

GIRALDO Luz Mary [1995b]. *Germán Espinosa: historia, ficción y suspenso*. En *Gaceta*, n° 26/27 (abril), pp. 94-96.

GIRALDO Luz Mary [2000]. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon. 1978 - 1995*. Bogotá: Ceja, 2000.  
Edición digital. Consulta en marzo de 2005.  
[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/intro.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/intro.htm)

GIRALDO Luz Mary [2001]. *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.

GONZÁLEZ K. de Mojica Sarah [1992]. *Los cortejos del diablo y La tejedora de coronas. Una lectura del imaginario político*. En FIGUEROA Cristo Rafael (coord.), 1992: 115-143.

HEE Park Yong [1991]. *Idealismo romántico republicano en Sinfonía desde el Nuevo Mundo*. Tesis para optar al título de Magíster en literatura. Microfilme. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Biblioteca Central.

JARAMILLO Jaime Eduardo [1990]. *De lo real histórico a lo real literario*. En *Boletín Cultural y bibliográfico* Biblioteca Luis Ángel Arango, n° 24-25, vol. XXVII.  
Versión digital descargada en abril de 2006 de:  
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol2425/real.htm>

JARAMILLO María, OSORIO Betty, ROBLEDO Angela (eds.) [2000]. *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX, vol. 1*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

KOHUT Karl (ed.) [1994]. *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Frankfurt- Madrid: Vervuert.



- MENTON Seymour [1989]. *Dos novelas seductoras: La culta y la popular o Genoveva e Inés*. Ponencia disponible en Internet.  
Consulta en abril de 2006 en:  
[http://home.houston.rr.com/literatura/dos\\_novelas\\_seductoras.htm](http://home.houston.rr.com/literatura/dos_novelas_seductoras.htm).
- MORALES Henao Jairo [1986]. *La tejedora de coronas*. En *Revista Universidad de Antioquia*, n° 206 (octubre-diciembre), pp. 126-131.
- MORALES Henao Jairo [1998]. *Germán Espinosa o la historia devorada*. En *Unaula. Revista de la Universidad Autónoma Latinoamericana*, S.N. (octubre), pp. 10-20.
- MORENO Blanco Juan [2004]. *Tiempo canonizado y tiempo liberado: lectura contrastiva de la novela histórica colombiana*. En *Contextos. Revista de semiótica literaria*, n° 33 (julio-diciembre), pp. 57-68.
- PINEDA Botero Álvaro [1990a]. *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo.
- PINEDA Botero Álvaro [1990b]. *Un capitán de coraceros*. En *Quimera*, n° 4, edición latinoamericana, p. 30.
- PINEDA Botero Álvaro [1995b]. *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. En GIRALDO Luz Mary (ed.), 1995a: 98-110.
- PINEDA Botero Álvaro [2001]. *Juicios de residencia. La novela colombiana 1934-1985*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- PÖPPER Hubert [2001]. *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- TORRES Duque Oscar [1990]. *Un escritor anacrónico*. En *Boletín Cultural y bibliográfico* Biblioteca Luis Ángel Arango, n° 24-25, vol. XXVII.  
Versión digital descargada en abril de 2006 de:  
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol2425/escritor.htm>
- TORRES Posada Carolina [1992]. *Un viraje en la novela histórica colombiana*. En FIGUEROA Cristo Rafael (coord.), 1992: 107-113.
- VALENCIA Assogna Leonardo [2000]. *Germán Espinosa. El signo y el testimonio*. En *Memoria impresa. Antología del Magazín dominical de El Espectador*, vol. 3, pp. 55-59. Medellín: Universidad de Antioquia.

VALENCIA Solanilla César [1988]. *La novela contemporánea en la Modernidad*. En VV. AA., 1988b: 463-510.

VALENCIA Solanilla César [S.F.]. *La Historia posible en la ficción narrativa de Germán Espinosa*.

Consulta en marzo de 2006

En <http://poligramas.univalle.edu.co/lahistoriaposible.htm>

VALENCIA Solanilla César [2000]. *Todas las cartas en El naipe negro: Sobre la estructura narrativa en la cuentística de Germán Espinosa*. En *Revista de Ciencias Humanas Universidad Tecnológica de Pereira*, nº 18 (mayo).

Consulta en marzo de 2006 en:

<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev18/valencia.htm>

VALLEJO Olga [2000]. *Genoveva Alcocer: el lenguaje entre la historia y la literatura*. En *Lingüística y literatura*, nº 38 (julio-diciembre), pp. 134-143.

VALLEJO Olga [2004]. *Genoveva Alcocer, una excusa. La configuración de la identidad narrativa a través de la biografía*. En *Estudios de literatura colombiana*, nº 15 (julio-diciembre), pp. 154-169.

### 3. General

ADORNO Theodor [1970]. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

ADORNO Th. [1974]. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

AGUIAR e Silva Vítor Manuel de [1972]. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

AINSA Fernando [1986]. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.

AINSA Fernando [1997]. *Invencción literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana*. En KOHUT, KÖNIG (eds.), 1997: 111-121.

AINSA Fernando [2003]. *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Caracas: Celarg.

ALBADALEJO Tomás [1992]. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.

ALEGRÍA Fernando [1986]. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover: Ediciones del Norte.

ALEU José [1992]. *Jesús de Nazaret en los orígenes del cristianismo*. Barcelona: Clie.

ALONSO Amado [1942]. *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de don Ramiro*. Madrid: Gredos, 1984.

ALVAREZ Rodríguez Román [1983]. *Origen y evolución de la novela histórica inglesa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

AMORÓS Andrés [1974]. *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra.

ANDERSON Imbert Enrique [1970]. *Historia de la literatura hispanoamericana. vol. I*. México: FCE.

- ANDERSON Imbert Enrique [1979]. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1999.
- APARICI Pilar, GIMENO Isabel [1996]. *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín*. Barcelona: Anthropos.
- ARCINIEGAS Germán [1945]. *América, tierra firme y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- ARISTÓTELES [2000]. *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARTEAGA H. Manuel, ARTEAGA C. Jaime [1993]. *Historia política de Colombia*. Bogotá: Intermedio Editores.
- AUERBACH E. [1942]. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: FCE, 1983.
- BADIOU Alain [1997]. *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- BAJTIN Mijail [1965]. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- BAJTIN Mijail [1975]. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BAJTIN Mijail [1979a]. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- BAJTIN Mijail [1979b]. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 1986.
- BAQUERO Goyanes Mariano [1988]. *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BARTH John [2000]. *Textos sobre el posmodernismo*. León: Universidad de León.
- BARTHES Roland y otros [1966]. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 2002.
- BARTHES Roland y otros [1978]. *Lingüística y literatura*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- BARTHES Roland [1984]. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

- BATAILLE Georges [1957]. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- BENJAMIN Walter [1972]. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- BERTENS Hans, FOKKEMA Douwe (eds.) [1997]. *International postmodernism: Theory and literary practice*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- BINNS Niall [1996]. *La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno*. En CASTILLO Romera et alii, 1996: 159-165.
- BLÁZQUEZ M. José María [1996]. *El nacimiento del cristianismo*. Madrid: Síntesis.
- BOBES Naves María del Carmen [1996]. *Novela histórica femenina*. En CASTILLO Romera et alii, 1996: 39-54.
- BOBES Naves María del Carmen [1998]. *La novela*. Madrid: Síntesis.
- BORJA Gómez Jaime H. [1998]. *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada*. Bogotá: Ariel.
- BOOTH Wayne [1961]. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Antoni Bosch, 1974.
- BURKE Peter [1991]. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993.
- BIOY Casares Adolfo [1983]. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.
- CABO Aseguinolaza Fernando [1992]. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- CALINESCU Matei [1997]. *Rewriting*. En BERTENS, FOKKEMA (eds.), 1997: 243-248.
- CALVINO Italo [1988]. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989.
- CARPENTIER Alejo [1984]. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. En GONZÁLEZ Echavarría Roberto (ed.), 1984: 19-48.
- CARPENTIER Alejo [1949]. *El reino de este mundo*. Barcelona: Edhasa, 1992.
- CARR E. H. [1961]. *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel, 1983.

- CARRASQUER Francisco [1970]. *Imán y la novela histórica de Sender*. Londres: Tamesis Books.
- CARRILLA Emilio [1967]. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos.
- CASTILLO Romera et alii [1996]. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor.
- CIPLIJAUSKAITĖ Biruté [1988]. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.
- CERTEAU Michel de [1978]. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- CESERANI Remo [2003]. *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Crítica, 2004.
- CORDOVEZ Moure José María [1899]. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Bogotá: Librería América.  
Versión digital descargada en febrero de 2007 de:  
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/remi/remi6a.htm>
- COUTINHO Eduardo [2003]. *Literatura comparada en América Latina. Ensayos*. Cali: Universidad del Valle.
- COVADONGA López Alonso [1993]. *La representación del tiempo en la escritura histórica y en la de ficción*. En *Compás de Letras*, n° 3 (diciembre), pp. 25-41.
- CRUZ SANTOS Abel [1982]. *Cinco hombres en la historia de Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- DANTO C. Arthur [1965]. *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós, 1989.
- ECO Umberto [1978]. *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen, 1995.
- ECO Umberto [1979]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- ECO Umberto [1983]. *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1986.

- ECO Umberto [2002]. *Sobre literatura*. Barcelona: Mondadori, 2005.
- ELIADE Mircea [1963]. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ESCOBAR Mesa Augusto [2004]. *La novela histórica: Una contradicción realizada*. En *Contextos. Revista de semiótica literaria*, nº 32 (enero-junio), pp. 15-33.
- EZQUERRO Milagros [1993]. *El manuscrito hallado*. En *Compás de Letras*, nº 3 (diciembre), pp. 43-54.
- FERNÁNDEZ Prieto Celia [1996]. *Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea*. En CASTILLO Romera et alii, 1996: 213-222.
- FERNÁNDEZ Prieto Celia [1998]. *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 2003.
- FERRERAS Juan I. [1976]. *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*. Madrid: Taurus.
- FERRERAS Juan I. [1987]. *La novela en el siglo XIX (Hasta 1868)*. Madrid: Taurus.
- FUENTES Carlos [1976]. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- FUENTES Carlos [1983]. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz.
- FUENTES Carlos [1990]. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori.
- GARCÍA Berrío Antonio, HUERTA Calvo Javier [1992]. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA Gual Carlos [1972]. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones Istmo.
- GARCÍA Gual Carlos [1996]. *Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos*. En CASTILLO Romera et alii, 1996: 55-62.
- GARCÍA Gual Carlos [2002]. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península.

- GARRIDO Domínguez Antonio [1993]. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO Gallardo Miguel Ángel (ed.) [1988]. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- GENETTE Gerard [1972]. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GENETTE Gerard [1977]. *Géneros, «tipos», modos*. En GARRIDO Gallardo Miguel Ángel (ed.), 1988: 183-233.
- GENETTE Gerard [1982]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GENETTE Gerard [1987]. *Seuils*. París: Seuil.
- GENETTE Gerard [1991]. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- GIRALDO Fabio, LÓPEZ Héctor [1990]. *La metamorfosis de la modernidad*. En VV. AA., 1990: 248-310.
- GONZÁLEZ Echavarría Roberto (ed.) [1984]. *Historia y ficción en la narrativa Hispanoamérica*. Caracas: Monte Ávila.
- Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores*  
 Versión electrónica consultada en julio de 2007 en:  
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/herapedr.htm>
- GUILLÉN Claudio [1985]. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- GULLÓN Germán [1996]. *El discurso histórico y la narración novelesca (Juan Benet)*. En CASTILLO Romera et alii, 1996: 63-71.
- HABERMAS Jürgen [1981]. *Modernidad versus postmodernidad*. En VV. AA., 1990: 17-31.
- HEIDEGGER Martin [1935]. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2003.
- HEISE Ursula K. [1997]. *Chronoschism: time, narrative and postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HENRÍQUEZ Ureña Pedro [1945]. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: FCE, 1949.



- HERMANS Hubert, STEENMEIJER Maarten (eds.) [1991]. *La nueva novela histórica hispanoamericana*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- HOLZNER Josef [1959]. *San Pablo. Heraldo de Cristo*. Barcelona: Herder, 2002.
- HORKHEIMER M., ADORNO Th. [1944]. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998.
- HORNUNG Alfred [1997]. *Autobiography*. En BERTENS, FOKEMMA (eds.), 1997: 221-231.
- HUTCHEON Linda [1985]. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Nueva York y Londres: Methuen.
- HUTCHEON Linda [1988]. *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. Londres y Nueva York: Routledge.
- JAMESON Fredric [1991]. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JARAMILLO Uribe Jaime [1974]. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Temis.
- JAUSS H. R. [1972]. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000.
- JITRIK Noé [1995]. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- KADIR Djelal [1984]. *Historia y novela: tramitación de la palabra*. En GONZÁLEZ Echavarría Roberto (ed.), 1984: 297-307.
- KERMODE Frank. [1979]. *The sense of an ending*. Nueva York: Oxford University Press.
- KOHUT Karl, KÖNIG Hans-Joachim (eds.) [1997]. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- LARIOS Marco Aurelio [1997]. *Espejo de dos rostros. Modernidad y posmodernidad en el tratamiento de la historia*. En KOHUT, KÖNIG (eds.), 1997: 131-136.

- LE GOFF Jacques, NORA Pierre (directores) [1971]. *Hacer la historia*. Barcelona: Editorial Laia, 1985.
- LE GOFF Jacques [1977]. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós, 2005.
- LE GOFF Jacques, CHARTIER Roger (directores) [1988]. *La nueva historia*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- LIÉVANO Aguirre Indalecio [1971]. *Bolívar*. Bogotá: Oveja Negra.
- LIPOVETSKY Giles [1983]. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- LLOVET Jordi y otros [2005]. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- LOZANO Jorge [1987]. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- LUKÁCS Georg [1955]. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.
- LYOTARD Jean François [1979]. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1986.
- LYOTARD François [1986]. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996.
- MANZONI Alessandro [1827]. *Los novios*. Edición de María Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, 1985.
- MARTÍNEZ Bonati Félix [1992]. *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ Díaz Nelson [1989]. *La independencia hispanoamericana*. Madrid: Historia 16.
- MARTINEZ Fernández José Enrique [2001]. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MATA Induráin Carlos [1995]. *Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica*. En SPANG, ARELLANO, MATA (eds.), 1995: 13-63.
- MAYORAL José Antonio (ed.) [1987]. *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.

- MAYORAL Marina (coord.) [1990]. *El personaje novelesco*. Madrid: Cátedra/Ministerio de Cultura.
- McHALE Brian [1987]. *Postmodernist fiction*. Nueva York: Methuen.
- MEDINA José Toribio [1889]. *La imprenta en Bogotá y la Inquisición en Cartagena*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Bogotá, 1952.
- MELO Jorge Orlando [1990]. *Algunas consideraciones globales sobre "modernidad" y "modernización"*. En VV. AA., 1990: 225-247.
- MENTON Seymour [1993]. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina. 1979-1992*. México: FCE.
- MOLINO Jean [1975]. *Qu'est-ce que le roman historique?* En *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nº 2-3 (mars-juin), pp. 195-234.
- MOLINUEVO José Luis [2002]. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- MONTERO C. Enrique, HERRERO I. María Cruz [1994]. *De Virgilio a Umberto Eco. La novela histórica latina contemporánea*. Madrid: Ediciones del Horto-Universidad de Huelva.
- MORENO Durán R.H. [1976]. *De la barbarie a la civilización*. Barcelona: Tusquets.
- MUJICA Elisa [1988]. *Bogotá y su cronista Cordovez Moure*. En VV. AA., 1988a: 143-176.
- MUÑIZ Muñiz María de las Nieves [1980]. *La novela histórica italiana*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- NAUPERT Cristina [2001]. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros.
- NAUPERT Cristina (ed.) [2003]. *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/Libros.
- NIETZSCHE Friedrich [1874]. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- NIETZSCHE Friedrich [1887]. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2005.

- NIETZSCHE Friedrich [1895]. *El Anticristo*. Madrid: Alianza, 1996.
- OLEZA Simó Joan [1996]. *Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo*. En CASTILLO Romera et alii, 1996: 81-95.
- ORTEGA Julio [1997]. *Postmodernism in Spanish-American Writing*. En BERTENS, FOKKEMA (eds.), 1997: 315-326.
- ORTEGA Y GASSET José [1925]. *Ideas sobre la novela*. En *Obras completas, Tomo III (1917-1925)*. Madrid: Taurus, 2005, pp. 879-908.
- ORTEGA Y GASSET José [1957]. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.
- PAZ Octavio [1959]. *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- PINEDA Botero Álvaro [1995a]. *Bolívar y la nueva novela histórica*. En *Gaceta*, nº 29 (agosto), pp. 45-52.
- PINEDA Botero Álvaro [1997]. *Yngermína. La historia en la primera novela colombiana*. En KOHUT, KÖNIG (eds.), 1997: 143-166.
- PINEDA Botero Álvaro [1999]. *La fábula y el desastre. Estudios críticos sobre la novela colombiana 1650- 1931*. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
- PINEDA Botero Álvaro [2004]. *La novela histórica en Colombia: tradición y novedad*. En *Revista Universidad de Antioquia*, nº 277 (julio-septiembre), pp. 50-61.
- PINEDA Víctor [2001]. *De Cartagena a Jamaica (Una revisión de los documentos de Simón Bolívar)*. En *Anthropos*, nº 42, vol. 22 (enero-junio), pp. 93-110.
- PONS María Cristina [1999]. *La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo*. En *Perfiles Latinoamericanos*, nº 15 (diciembre), pp. 139-169.
- POZUELO Yvancos José María [1993]. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- POZUELO Yvancos José María [2006]. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- PRINS Gwyn [1991]. *La historia oral*. En BURKE Peter, 1991: 144-176.

- RAMA Ángel [1982]. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1982*. Bogotá: Procultura.
- RAMA Carlos [1975]. *La historia y la novela*. Madrid: Tecnos.
- RAMA Carlos [1981]. *La historiografía como conciencia histórica*. Barcelona: Montesinos.
- RICOEUR Paul [1955]. *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1990.
- RICOEUR Paul [1983]. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1987.
- RICOEUR Paul [1985]. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1996.
- RICOEUR Paul [1999]. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- ROAS David (ed.) [2001]. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- RODRIGUEZ Monegal Emir [1984]. *La novela histórica: otra perspectiva*. En GONZÁLEZ Echavarría Roberto (ed.), 1984: 169-184.
- ROSE DE FUGGLE Sonia [1991]. *La impugnación de la historia: dos obras de Abel Posse*. En HERMANS, STEENMEIJER (eds.), 1991: 9-20.
- RÖSSNER Michael [1997]. *De la búsqueda de la propia identidad a la desconstrucción de la «historia europea». Algunos aspectos del desarrollo de la novela histórica en América Latina entre Amalia (1855) y Noticias del Imperio (1987)*. En KOHUT, KÖNIG (eds.), 1997: 167-173.
- Sagrada Biblia. Madrid: Editorial Católica, 1985.
- SCHAEFFER Jean-Marie [1983]. *Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica*. En GARRIDO Gallardo Miguel Ángel (ed.), 1988: 155-179.
- SCHMIDT Siegfried [1978]. *La comunicación literaria*. En MAYORAL José Antonio (ed.), 1987: 195-212.
- SCHOLES Robert, KELLOGG Robert [1975]. *The nature of narrative*. Nueva York: Oxford University Press.

- SEARLE John [1975]. *El estatuto lógico del discurso de la ficción*. En BARTHES Roland y otros, 1978: 37-50.
- SHARPE Jim [1991]. *La historia desde abajo*. En BURKE Peter, 1991: 38-50.
- SIMON Marcel, BENOIT André [1972]. *El judaísmo y el cristianismo antiguo*. Barcelona: Labor.
- SOMMER Doris [1993]. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: FCE, 2004.
- SOUZA Raymond D. [1988]. *La historia en la novela hispanoamericana moderna*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- SPANG Kurt [1993]. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- SPANG Kurt, ARELLANO Ignacio, MATA Carlos (eds.) [1995]. *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Navarra: Universidad de Navarra.
- SPINOZA Baruch [1670]. *Tratado político*. Madrid: Alianza, 1986.
- SPINOZA Baruch [1677]. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza, 1987.
- SPLENDIANI Ana María y otros [1997]. *Cincuenta años de inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660*. Vols. 1, 2 y 4. Bogotá: Centro Editorial Javeriano CEJA.
- STEENMEIJER Maarten [1991]. *Terra Nostra: Crítica utópica de la historia*. En HUBER, STEENMEIJER (eds.), 1991: 21-31.
- SULLÁ Enric (ed.) [1996]. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2001.
- THIBAUD Clément [2003]. *Repúblicas en armas. Los ejércitos bolivarianos en la guerra de independencia en Colombia y Venezuela*. Bogotá: Planeta.
- TODOROV Tzvetan [1987]. *El origen de los géneros*. En GARRIDO Gallardo Miguel Ángel (ed.), 1988: 31-48.
- TODOROV Tzvetan [1991]. *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós, 1993.
- TOMACHEVSKI Boris [1928]. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.

- VAN Dijk Teun A. [1977]. *La pragmática de la comunicación literaria*. En MAYORAL José Antonio (ed.), 1987: 171-194.
- VAN TIEGHEM Paul [1958]. *El Romanticismo en la literatura europea*. México: Unión Tipográfica Editorial.
- VARGAS Llosa Mario [1991]. *El Quijote y los libros de caballerías*. Presentación a WILLIAMSON Edwin, 1984: pp. 11-17
- VEYNE Paul [1971]. *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Madrid: Alianza, 1984.
- VILLANUEVA Darío [1977]. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- VILLANUEVA Darío [1989]. *El comentario de textos narrativos*. Valladolid: Júcar.
- VILLANUEVA Darío [1990]. *La recuperación del personaje*. En MAYORAL Marina (coord.), 1990: 19-34.
- VILLANUEVA Darío [1991]. *Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo*. En *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU, pp. 115-130.
- VILLEGAS Juan [1978]. *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta.
- VV. AA. [S.F.]. *Enciclopedia de Colombia. V. II*. Madrid: Editorial Nueva Granada.
- VV. AA. [S.F.]. *Protagonistas de la historia*. Madrid: Espasa, Siglo XXI.
- VV. AA. [1944]. *Mil figuras de la historia. Nombres ilustres, vidas famosas. T. II*. Barcelona: Instituto Gallach.
- VV. AA. [1966]. *Historia Extensa de Colombia. V. III*. Bogotá: Ediciones Lerner.
- VV. AA. [1988a]. *Manual de literatura colombiana. Tomo I*. Bogotá: Procultura-Planeta.
- VV. AA. [1988b]. *Manual de literatura colombiana. Tomo II*. Bogotá: Procultura-Planeta.

VV. AA. [1990]. *Colombia. El despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia.

VV. AA. [2001]. *Diccionario de biografías*. S.L.: Telefónica.- Credimar.

WELLMER Albrecht [1985]. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*. Madrid: Machado Libros, 2004.

WESSELING Elisabeth [1991]. *Writing History as a prophet. Postmodernist innovations of the historical novel*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.

WESSELING Elisabeth [1997]. *Historical fiction: Utopia in History*. En BERTENS, FOKEMMA (eds.), 1997: 203-210.

WHITE Hayden [1987]. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

WHITE Hayden [2003]. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

WILLIAMS Raymond [1998]. *Postmodernidades latinoamericanas: la novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Bogotá: Universidad Central.

Edición digital. Consulta en marzo de 2006:

[http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/williams/posmodernidades.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/williams/posmodernidades.htm)

WILLIAMSON Edwin [1984]. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.



#### **4. Direcciones electrónicas**

<http://www.aragonesasi.com/personajes/aranda2.php>  
Consulta en junio de 2006

<http://www.britannica.com/eb/article-9015913>  
Consulta en junio de 2006

<http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BIBVillarroel.html>  
Consulta en junio de 2006

[http://www.cec.org.co/jurisdicciones/arquidiocesis\\_descripcion.htm?cmd%5B64%5D=x-64-132](http://www.cec.org.co/jurisdicciones/arquidiocesis_descripcion.htm?cmd%5B64%5D=x-64-132)  
Consulta en junio de 2007

[http://cvc.cervantes.es/actcult/ciudades/cartagena\\_indias/paseo/convento.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/ciudades/cartagena_indias/paseo/convento.htm)  
Consulta en junio de 2007

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/moripabl.htm>  
Consulta en octubre de 2007

<http://www.venezuelatuya.com/biografias/marino.htm>  
Consulta en octubre de 2007

<http://www.venezuelatuya.com/biografias/bermudez.htm>  
Consulta en octubre de 2007

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/aurry.htm>  
Consulta en octubre de 2007

## Fe de erratas

- P. 28, línea 24: donde dice “(2001)” lo correcto es “(2000)”.
- P. 71, línea 3: donde dice “afán critico” lo correcto es “afán crítico”.
- P. 78, línea 25: donde dice “1979” lo correcto es “1979a”; línea 26: donde dice “Berrío” lo correcto es “Berrio”.
- P. 80, línea 9: donde dice “condicionan” lo correcto es “condiciona”; línea 17: donde dice “1979” lo correcto es “1979a”.
- P. 81, línea 23: donde dice “Berrío” lo correcto es “Berrio”.
- P. 103, nota al pie 56, línea 7: las comillas de la frase cierran en «proyecto».
- P. 116, línea 11: donde dice “dentro áreas” lo correcto es “dentro de áreas”.
- P. 118, nota al pie 68, línea 14: donde dice “ha producir” lo correcto es “ha de producir”.
- P. 122, nota al pie 73: donde dice “1991” lo correcto es “1997”.
- P. 123, nota al pie 74, línea 1: donde dice “Posee” lo correcto es “Posse”.
- P. 144, línea 2: donde dice “NHH” lo correcto es “NNH”; nota al pie 89, línea 2: donde dice “Pose” lo correcto es “Posse”.
- P. 155, línea 6: donde dice “género” lo correcto es “subgénero”.
- P. 157, nota al pie 98, línea 2: donde dice “103” lo correcto es “105”.
- P. 161, nota al pie 104, línea 6: donde dice “por un parte” lo correcto es “por una parte”.
- P. 183, línea 15: donde dice “no sólo lo escritos” lo correcto es “no sólo los escritos”.
- P. 217, línea 13: donde dice “1979” lo correcto es “1979b”.
- P. 257, nota al pie 188: falta la fecha de la referencia bibliográfica [1972].
- P. 258, línea 7: donde dice “1979” lo correcto es “1979b”.
- P. 268, línea 13: donde dice “ochos” lo correcto es “ocho”.
- P. 279, línea 17: donde dice “LDC tienen” lo correcto es “LCD tiene”.
- P. 327, nota al pie 225, línea 2: donde dice “recurre” lo correcto es “recorre”.

- P. 329, línea 13: donde dice “entorno” lo correcto es “en torno”; línea 24, donde dice “1995” lo correcto es “1995a”.
- P. 352, línea 30: donde dice “107-106” lo correcto es “107-108”.
- P. 359, nota al pie 231, línea 8: donde dice “más la verdad” lo correcto es “mas la verdad”.
- P. 361, línea 18: donde dice “(véase el apéndice 6)” lo correcto es “(véase el apéndice 3.2).”.
- P. 364, línea 9: donde dice “contexto en cual” lo correcto es “contexto en el cual”.
- P. 387, línea 10: donde dice “sin en más leve” lo correcto es “sin el más leve”.
- P. 421, nota al pie 254, línea 2: donde dice “epilogo” lo correcto es “epílogo”.
- P. 425, línea 9: donde dice “concebían” lo correcto es “concebía”.
- P. 428, nota al pie 255: faltan las comillas de cierre al final de la cita.
- P. 431, nota al pie 261, línea 8: donde dice “1973” lo correcto es “1971”.
- P. 437, línea 13: donde dice “precedencias” lo correcto es “procedencias”.
- P. 439, nota al pie 270, línea 9: donde dice “1973” lo correcto es “1971”.
- P. 460, nota al pie 279, línea 7: donde dice “haber pensando” lo correcto es “haber pensado”.
- P. 461, línea 19: donde dice “un par imágenes” lo correcto es “un par de imágenes”.
- P. 464, línea 17: donde dice “1949” lo correcto es “1849”.
- P. 465, línea 15: donde dice “honor se ser” lo correcto es “honor de ser”.
- P. 469, línea 3: donde dice “Salavarriera” lo correcto es “Salavarieta”.
- P. 472, línea 12: donde dice “como esto” lo correcto es “con esto”.
- P. 477, nota al pie 290, línea 6: donde dice “1995” lo correcto es “1995b”.
- P. 484, línea 19: donde dice “la novela Tras una sucesión” falta el punto. Lo correcto es “la novela. Tras una sucesión”.
- P. 485, nota al pie 297, línea 2: donde dice “del algún” lo correcto es “de algún”.
- P. 501, línea 12: donde dice “de las novelas” sobra el “de”. Lo correcto es “las novelas”.

P. 507, línea 15-16: donde dice “plenamente de lo que por la forma” lo correcto es “plenamente de lo que exponen por la forma”.

P. 523, línea 27: donde dice “le el horóscopo” lo correcto es “lee el horóscopo”.