

Lit 39

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA EN LA AMÉRICA LATINA
ANÁLISIS DE DOS OBRAS SEGÚN LOS RASGOS NARRATIVOS
PROPUESTOS POR SEYMOUR MENTON: *El arpa y la sombra y
El general en su laberinto*

will emo

ACA

ÚRIA VI ANO^{ra}

CTOMA BU AL

IRIS

Tutora

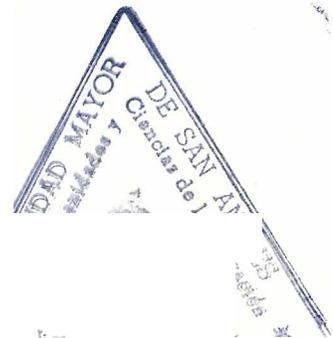
lector Tribunal

77
78

y Postulante: María del Carmen Iby Irahola Ordóñez

Tutor Lic. María Dora Cajías de Villagómez

La Paz — Junio del 2000



000

9

Porque la palabra de Dios es viva y eficaz, y más cortante que toda espada de dos filos; y penetra hasta partir el alma y el espíritu, las coyunturas y los tuétanos, y discierne los pensamientos y las intenciones del corazón. Heb: 4:12

¡Gracias Señor!

DEDICADO A:

Alberto, **Edna**, Carine, Giselle y Gabriel

MIS AGRADECIMIENTOS A:

Lic. María Dora Caj las de Villagómez	Tutora
Lic. Nuria Vilanova de Tres	Lectora
Lic. Marco A. Miranda C.	Lector
Dr. Guillermo Mariaca I.	Director

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA EN LA AMÉRICA LATINA
ANÁLISIS DE DOS OBRAS SEGÚN LOS RASGOS NARRATIVOS
PROPUESTOS POR SEYMOUR MENTON: *El arpa y la sombra* y
El general en su laberinto

I. PRESENTACIÓN

II. ALGUNAS DEFINICIONES Y ORÍGENES DE LA NOVELA HISTÓRICA

A. LA FORMA CLÁSICA DE LA NOVELA HISTÓRICA. LA LECTURA MARXISTA DE LUKÁCS

1. Marco General
2. La Novela Histórica

B. LA NOVELA HISTÓRICA TRADICIONAL EN AMÉRICA LATINA 1826-1949

C. POSIBLES CAUSAS DEL AUGE DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

D. RASGOS DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

1. La subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a conceptos filosóficos trascendentes
2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos
3. El protagonista histórico
4. La metaficción
5. La intertextualidad
6. Los conceptos bajtianos de lo dialógico y la heteroglosia
7. Parodia del poder, carnavalización de lo épico

III. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

A. EL ARPA Y LA SOMBRA

1. Primera parte. *El arpa*
2. Segunda parte. *La mano*
3. Tercera parte. *La sombra*

B. EL GENERAL EN SU LABERINTO

Sic transit gloria mundi

2. *El héroe glorioso*
3. *El Bolívar histórico, 8 de mayo de 1830 — 17 de diciembre de 1830*
4. *Los amores de Bolívar*
5. *Los subalternos de Bolívar*
6. *Las visitas*
7. *La meteorología y el espacio novelístico*

IV. CONCLUSIONES

V. BIBLIOGRAFÍA

LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA EN AMÉRICA LATINA
ANÁLISIS DE DOS OBRAS SEGÚN LOS RASGOS NARRATIVOS PROPUESTOS
POR SEYMOUR MENTON: *El arpa y la sombra* y *El general en su laberinto*

I. PRESENTACIÓN

La presente monografía se propone analizar dos novelas latinoamericanas, *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier y *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez², a partir de las propuestas críticas de Seymour Menton en su estudio *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*³

El trabajo de Seymour Menton sobre la narrativa latinoamericana renueva la discusión del predominio de la Nueva Novela Histórica sobre la novela del *posboom*. Afirma que aunque la crítica está centrada en la novela del *posboom*, los datos empíricos atestiguan el auge de la Nueva Novela Histórica, en el período 1979-1992, por encima de la novela telúrica, la psicológica, la *magicorealista* o la testimonial. La definición que Menton considera más apropiada para delimitar la Nueva Novela Histórica pertenece a Anderson Imbert: "Llamamos 'novelas históricas' a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista"⁴

Seymour Menton al justificar su investigación sostiene que ésta se basa en los "datos empíricos más que en las divagaciones históricas"⁵; las novelas que le sirven de base para su estudio son, entre otras, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa. *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa. *Los perros del Paraíso* (1983) de Abel Posse. *Noticias del imperio* (1989) de Fernando del Paso, *El general en su laberinto* (1989) y *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes. Si bien la Nueva Novela Histórica, dice Menton, comparte con las novelas claves del *boom* el afán muralístico, totalizante, el erotismo exuberante, y la experimentación estructural y lingüística, esta

Carpentier, Alejo, *El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI, 1985.

² García Márquez, Gabriel, *El general en su laberinto*. Colombia: Editorial Oveja Negra, 1989.

³ Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁴ Menton, Seymour, Op. Cit. pág. 33

⁵ Menton, Seymour, Op. Cit. pág. 11

constelación de obras, dice Menton, retorna la historia despojándola de su aspecto "oficialista" para ponerla bajo la luz de la crítica implacable, de la reinterpretación renovadora.

Los primeros críticos que percibieron esta tendencia y utilizaron el término fueron el uruguayo Ángel Rama en 1981, Seymour Menton en 1982, el mexicano Juan José Barrientos a partir de 1983, el venezolano Alexis Márquez Rodríguez en 1984, y el mexicano José Emilio Pacheco en 1985.

Debido a que la teoría de Menton propone una nueva manera de abordar la lectura de la literatura latinoamericana se hace importante examinar la propuesta crítica de Menton sobre la Nueva Novela Histórica y sobre todo utilizar su trabajo como una lectura alternativa a novelas de reconocida excelencia como *El arpa y la sombra* y *El general en su laberinto*.

La elección de los autores y sus obras se ha hecho con base en varios factores. La visión dialógica de la historia en los períodos históricos a que las obras se refieren: *El arpa y la sombra* alterna entre dos períodos cronológicos bastante separados; el descubrimiento de América y el período entre 1824-1870. *El general en su laberinto* se concentra en un sólo período histórico: la primera época de la vida republicana de los países latinoamericanos. En ambas novelas la representación del pasado encubre comentarios sobre el presente. Las dos novelas tienen como protagonistas principales a dos personajes históricos importantes. Los autores elegidos representan a generaciones de autores latinoamericanos de reconocido renombre.

Seymour Menton considera que la Nueva Novela Histórica se diferencia manifiestamente de la novela histórica anterior por seis rasgos comunes a las novelas y que se constituyen en los postulados que configuran esta tendencia. Empero, considera que no es imprescindible que se encuentren absolutamente todos los rasgos en cada novela para clasificarla dentro de la Nueva Novela Histórica .

Cada uno de los capítulos que siguen está construido a partir del modelo dictado por Menton para considerar una obra como constituyente de la Nueva Novela Histórica, procurando localizar primero los rasgos fundamentales de esta tendencia y luego los elementos que intencionalmente o no rebasan este marco. Sin embargo, como se ha añadido un rasgo a los establecidos por Menton, y como ese rasgo se ha revelado significativo para una lectura más completa, el marco mentoniano ha resultado rebasado.

No obstante, no es objetivo de esta monografía postular, con esa base, una redefinición de Novela Histórica Latinoamericana. Sólo ha quedado sugerido de manera muy inicial.

El último capítulo trata de recoger los resultados de los capítulos anteriores sin pretender que éste sea una síntesis. Complementariamente, recogiendo el resultado de las lecturas, se contrasta la definición de Lukács con la de Menton para mostrar sólo inicialmente que, a pesar de su distancia teórica, comparten una categoría.

II. ALGUNAS DEFINICIONES Y ORÍGENES DE LA NOVELA HISTÓRICA

A. LA FORMA CLÁSICA DE LA NOVELA HISTÓRICA. LA LECTURA MARXISTA DE LUKÁCS

1. Marco General

Georg Lukács escribió el texto teórico más famoso de todos los que se han escrito sobre la novela histórica (*La novela histórica* 1936-1937)⁶, señalando las semejanzas entre las novelas realistas y las históricas tanto de Dickens como de Tolstoi (parte III, capítulo 5). El libro se constituye, a decir del autor, en un trabajo preparatorio, un ensayo, para la estética marxista y para el tratamiento materialista de la historia moderna de la literatura.

Aunque su trabajo no pretende en modo alguno ofrecer una referencia completa de la novela histórica, muestra cómo la novela histórica nació, se desarrolló, alcanzó su florecimiento y decayó como consecuencia necesaria de las grandes revoluciones sociales de los tiempos modernos, y mostrando asimismo que sus diversos problemas formales son reflejos artísticos precisamente de esas revoluciones histórico-sociales. Al referirse a las condiciones histórico sociales del surgimiento de la novela histórica, considera que ésta nació a principios del siglo XIX, aproximadamente en la época de la caída de Napoleón. (El *Waverley* de Walter Scott se publicó en 1814):

[4 las tendencias a hacer consciente la historicidad alcanzó su punto culminante en el período que sucedió a la caída de Napoleón, es decir, en la época de la Restauración, de la Santa Alianza'

Afirma que, aunque existen novelas de tema histórico ya en los siglos XVII y XVIII y que hasta cierto punto podrían considerarse como "precursoras" de la novela histórica, las

⁶ Lukács, Georg, *La Novela Histórica*. Ediciones Era Ensayo, 1977. Op. Cit. pág.24

elaboraciones de la historia antigua y de los mitos en la Edad Media, y de la China o la India, no se encontrará nada que pueda aclarar el fenómeno de la novela histórica. Debido a que no sólo la psicología de los personajes, sino también las costumbres descritas responden por completo a la época del novelista. Menciona que lo que interesa realmente es la curiosidad y excentricidad del ambiente descrito, no la representación artísticamente fiel de un período histórico concreto. A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott, Lukács dice que le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje.

Pero tampoco la gran novela social realista del siglo XVIII que, al plasmar las costumbres y la psicología de su época revolucionó la historia universal de la literatura al aproximarse a la realidad, planteó como problema la determinación temporal concreta de los personajes creados, es decir, para Lukács, estos escritores plasman las características esenciales de su época con un realismo audaz y penetrante, pero no saben ver lo específico de su propia época desde un ángulo histórico.

Lo que a Lukács le interesa es concretar el carácter especial de ese sentido para la historia antes y después del período de la Revolución Francesa para ver claramente sobre qué base social e ideológica pudo surgir la novela histórica. En este sentido, señala que la historiografía de la Ilustración ha sido en su orientación esencial una preparación ideológica de la Revolución Francesa.

La defensa del progreso, según Lukács, después de la Revolución Francesa forzosamente tenía que llegar a una concepción que demostrara la *necesidad histórica* de la Revolución Francesa, que aportará las pruebas de que ésta había sido la culminación de una evolución histórica larga y paulatina, y no un repentino trastorno de la conciencia humana ni tampoco una "catástrofe natural" en la historia de la humanidad y que el desenvolvimiento futuro de ésta sólo se podría mover en esa dirección.

Con ello, la concepción del mundo se alteró radicalmente en comparación con la Ilustración, especialmente en lo que respecta a la idea del progreso humano. El progreso no se puede conceptuar ya como una lucha esencialmente ahistórica de la razón humana contra la irracionalidad feudal absolutista. La racionalidad del progreso humano se explica cada vez más por las oposiciones internas de las fuerzas sociales en la historia misma, es decir, la propia historia ha de ser portadora y realizadora del progreso humano. Entonces Lukács

considera como lo más importante a la creciente conciencia histórica acerca del decisivo papel que desempeña la lucha de clases en la historia para el progreso histórico de la humanidad.

2. La Novela Histórica

Después de bosquejar el marco general de las transformaciones político económicas que se produjeron a consecuencias de la Revolución Francesa en toda Europa; asimismo de esbozar brevemente sus efectos ideológicos, Lukács afirma que 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. En consecuencia la novela histórica de Scott es una continuación en línea directa de la gran novela social realista del siglo XVIII.

Lukács dice que es obvio que cuanto más alejado se halle un período histórico, con las condiciones de vida de sus actores, tanto más se tiene que concentrar la acción en presentarnos clara y palpablemente esas condiciones de vida, para que no miremos la peculiar psicología y ética resultante de esas condiciones de vida como mera curiosidad histórica, sino para que revivamos una etapa del desarrollo de la humanidad que nos interesa y nos conmueve.

Según Lukács, no es esencial a la novela histórica relatar los grandes acontecimientos históricos; de lo que se trata, más bien, es de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron o actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica. Y si bien a primera vista pueda parecer paradójico, después de un examen más detenido es evidente que una de las leyes de la plasmación poética consiste en que, para hacer patentes tales móviles humanos y sociales de la actuación, son más apropiados los sucesos aparentemente insignificantes que los grandes dramas monumentales de la historia universal.

Así pues, Lukács declara:

De lo que se trata en la novela histórica es de demostrar con medios poéticos la existencia, el "ser así" de las circunstancias históricas y sus personajes. Consiste en la estructuración del amplio fundamento vital

*de los acontecimientos históricos en su entrelazamiento y complejidad,
en sus variados efectos recíprocos con las personas actuantes.*"

Las revoluciones, para Lukács, son grandes épocas de la humanidad justamente porque en ellas y a través de ellas se suscitan en masa los rápidos movimientos ascendentes de las capacidades humanas. Y precisamente este es el método de plasmación histórica y humana con que Scott da vida a la historia. Expone la historia como una serie de grandes crisis. Su presentación del desarrollo histórico, en primer término de Escocia e Inglaterra, constituye una serie ininterrumpida de estas crisis revolucionarias. Así, pues, para Lukács, Scott expone y defiende este proceso en su tendencia literaria principal, que se manifiesta en todas sus novelas hasta el punto de convertirlas, en cierto sentido, en una especie de ciclo lo cierto es que este progreso es en él siempre un proceso lleno de contradicciones, un proceso cuya fuerza motriz y base material es la contradicción viva de las potencias históricas en pugna, la oposición de las clases y de las naciones.

Scott se muestra de acuerdo con este proceso. Lukács lo califica de un patriota que se muestra orgulloso de la evolución de su pueblo. Y esta actitud, dice el autor, es imprescindible para crear una novela histórica auténtica que haga vivir al lector el pasado en toda su verdad y realidad. Sin una relación vívida con el presente, la plasmación de la historia resulta imposible. Pero con respecto al arte histórico verdaderamente grande, esta relación no consiste en insinuaciones sobre algún acontecimiento coetáneo, sino en la revivificación poética de las fuerzas históricas, sociales y humanas que en el transcurso de un largo desarrollo conformaron nuestra vida como en efecto es, como la vivimos nosotros ahora. Para apoyar esta afirmación cita a Hegel quien dice, "Lo histórico sólo es nuestro, si en general podemos aceptar el presente como efecto de los acontecimientos en cuya cadena los caracteres o hechos expuestos representan un eslabón esencial. Pues el arte no existe para un pequeño círculo cerrado de unos pocos hombres, preferentemente cultos, sino para la nación en su totalidad..."⁹

Vemos, entonces, que para Lukács, todos los problemas de forma y de contenido de la novela histórica moderna se concentran en la cuestión de la herencia.

La lucha por liquidar el legado político, ideológico y artístico del período

⁹ Lukács, **Georg**, Op. cit., pág. 46

del capitalismo decadente, la lucha por renovar y desarrollar fértilmente las tradiciones de los grandes períodos progresistas de la humanidad, del espíritu de la democracia revolucionaria, de la generosidad y popularidad artística de la novela histórica clásica determina todos los problemas estéticos, todas las valoraciones estéticas en este campo

Lukács pretende con el planteamiento de la cuestión, y su esclarecimiento a través de los análisis de su libro, mostrar cuán poco se reducen estos problemas a lo meramente estético. Llegando a la conclusión de que la forma artística, como reflejo concentrado e intensificado de los rasgos más importantes, tanto individuales como generales, de la realidad objetiva, no se puede tratar jamás en forma aislada y sólo como tal. Y considera que justamente la evolución de la novela histórica revela con gran calidad cómo detrás de los problemas aparentemente formales, constructivos (por ejemplo la cuestión de si los grandes personajes de la historia deben ser protagonistas o sólo figuras secundarias), ocultan problemas político-ideológicos de máxima importancia.

La cuestión íntegra de que si la novela histórica es un género aparte con sus propias leyes artísticas o si en principio no se distingue de la novela en cuanto a las leyes generales que la rigen dice que sólo se puede dilucidar en conexión con la actitud general ante los problemas políticos o ideológicos decisivos. Para Lukács, la decisión respecto a estos problemas depende de la posición del escritor respecto a la vida.

El remontarse a las tradiciones de la novela histórica clásica no constituye una cuestión estética en un sentido estricto y especializado"

No se trata de indagar si algunos autores ocupan un peldaño estético superior a aquel en que se encuentran otros, o al menos no es esto lo que más importa; lo que interesa verdaderamente es que los escritores han captado y transfigurado la vida del pueblo en una forma más profunda y auténtica, más concreta y humana, y que la forma clásica de la novela histórica fue el modo adecuado de expresión de los sentimientos vitales de esos autores, que la trama y composición clásicas se habían desarrollado precisamente para hacer patente lo esencial, la riqueza y la variedad de la vida popular como fundamento del proceso de la historia. En cambio, critica el hecho de que en las novelas históricas aún de

⁹Lukács, Georg, Op. cit., pág. 107

^{1°} Lukács, George Op. Cit. Pág. 418

^{**} Lukács, George, Op. cit., pág. 419

los mejores escritores de su época se topa a cada instante con una oposición entre el contenido ideológico, el sentimiento humano vital que se intenta expresar, y los medios artísticos de expresión.

Así pues, considera que si la crítica se enfrenta a las obras más sobresalientes de los autores modernos utilizando como pauta estética lo que ha obtenido por el estudio y el análisis de los clásicos de la novela histórica y de las leyes de la poesía épica y dramática en general, está doblemente justificada. En primer término, el hecho de que una corriente literaria cualquiera haya surgido con necesidad histórico-social, de que sea un producto necesario del desarrollo económico y de las luchas de clase de su tiempo, no constituye todavía una piedra de toque para su enjuiciamiento estético.

De hecho, mediante ambas concepciones se desgarran la conexión verdadera entre arte y realidad. El arte se presenta simultáneamente como expresión fatalista y subjetiva de una individualidad. De este modo, no es el reflejo de la realidad objetiva. Y los criterios de la estética genuina frente al arte proceden justamente de ese rasgo fundamental del arte. Por reflejar la novela histórica el desarrollo de la realidad histórica en forma artística, la pauta estética para su contenido y para su forma debe extraerse de esta misma realidad. Y ésta es la realidad de la vida popular que se desenvuelve con irregularidad y crisis. Si hasta escritores de la talla de un Flaubert o de un Conrad Ferdinand Meyer, dice Lukács, se ven incapacitados de percibir en toda su riqueza los verdaderos problemas de la vida del pueblo debido a motivos profundos y necesarios del desarrollo de la sociedad y a la decadencia ideológica determinada por este desarrollo, si convierten la pobreza, la indigencia histórico-social de la imagen de la historia por ellos observada en una "nueva" forma de la novela histórica, entonces concluye que,

*la estética marxista se ve obligada no solamente a explicar social y genéticamente esta pobreza e indigencia, sino también a medirla estéticamente de acuerdo con las máximas exigencias del reflejo artístico de la realidad histórica y a declararla como demasiado fácil.*¹²

Después de estas reflexiones, Lukács sugiere que la novela histórica debe negar ante todo radical y bruscamente a sus precursores inmediatos y aniquilar enérgicamente de sus

¹² Lukács, George, Op. cit., pág. 120

propias creaciones toda tradición de estos precursores. El necesario acercamiento a la novela histórica de tipo clásico que resulta de esta negación no significará meramente un renacimiento de esta forma, y ni siquiera una simple afirmación de estas tradiciones clásicas, sino que, permitiéndose aplicar una expresión de la terminología hegeliana, será una renovación en la forma de una negación de la negación.

B. LA NOVELA HISTÓRICA TRADICIONAL EN AMERICA LATINA, 1826-1949

La novela histórica tradicional, de acuerdo a lo expresado por Seymour Menton, se remonta al siglo XIX y se identifica principalmente con el romanticismo, aunque evolucionó en el siglo XX dentro de la estética del modernismo, del criollismo y aun dentro del existencialismo en la obra *Sui generis* de Antonio Di Benedetto, *Zama* (1956). La novela histórica romántica en la América Latina, inspirada no sólo por Walter Scott sino también por las crónicas coloniales y en algunos casos por el teatro del Siglo de Oro, comienza con *Jicoténcal* (1826), de autor anónimo.

Aunque considera que, la novela romántica fue reemplazada en Europa por las novelas realistas de Dickens y Balzac en las décadas de 1830 y 1840, y en América Latina por las novelas realistas del chileno Alberto Blest Gana en la década 1860, la novela histórica romántica siguió cultivándose hasta fines del siglo e incluso en la primera década del siglo XX.

Además de divertir a varias generaciones de lectores con sus episodios espeluznantes y la rivalidad entre sus protagonistas heroicos y angelicales y sus enemigos diabólicos, la finalidad de la mayoría de estos novelistas fue contribuir a la creación de:

una conciencia nacional familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del período colonial.

Puesto que el realismo del siglo XIX se define por sus temas y problemas contemporáneos y por el énfasis en las costumbres pintorescas y el habla regional, Menton dice que no surgió ninguna novela histórica realista, por lo menos hasta 1928, cuando Tomás Carrasquilla publicó la novela todavía relativamente desconocida *La marquesa de*

Yolombó. Al mismo tiempo, afirma que se da la paradoja de que el mejor narrador histórico latinoamericano de todo el siglo XIX fue Ricardo Palma, cuyas seis series de *Tradiciones peruanas*, publicadas entre 1872 y 1873, caen más dentro del realismo que dentro del romanticismo.

En contraste con las novelas históricas románticas, las que se escribieron bajo la influencia del modernismo (1882-1915) no tenían tanto empeño en engendrar una conciencia nacional ni en respaldar a los liberales. Más bien estaban tratando de encontrar alternativas al realismo costumbrista, al naturalismo positivista, al materialismo burgués y, en el caso de México, a la turbulencia revolucionaria. 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.

Durante las tres décadas del predominio criollista (1915-1945), la búsqueda de la identidad nacional volvió a ser una preocupación importante, pero con énfasis en los problemas contemporáneos: la lucha entre la civilización urbana y la barbarie rural, la explotación socioeconómica y el racismo.

Para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, Menton reserva 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. La definición de Avrom Fleishman en *The English Historical Novel (La novela histórica inglesa)* (1971) es aún más restrictiva en el sentido de excluir todas las novelas cuya acción no esté ubicada en un pasado separado del autor por dos generaciones. En cambio, David Cowart propone una definición excesivamente amplia: "ficción en que el pasado figura con cierta importancia"¹⁴ y basa su estudio en cuatro categorías distintas, incluso ficciones del futuro con tal que éste se represente como consecuencia del pasado y del presente. Joseph W. Turner propone otro acercamiento al problema abogando por una definición tripartita: la novela histórica documentada, la disfrazada y la inventada. También sugiere la posibilidad de una cuarta categoría, la cómica, y menciona como ejemplos a los autores norteamericanos Jhon Barth e Ishmael Reed.

¹³ Menton, Seymour, Op. cit., pág. 36

¹⁴ Menton, Seymour, Op. Cit., pág. 33

Como se mencionó anteriormente, la definición que Menton considera más apropiada es la de Anderson Imbert, que data de 1951 donde éste considera "novelas históricas" a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista.

Por lo tanto, de acuerdo con esta definición, quedan excluidas de su estudio algunas novelas archiconocidas, a pesar de sus dimensiones históricas, por abarcar al menos parcialmente un período experimentado directamente por el autor:

La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes, Sobres héroes y tumbas (1962) de Ernesto Sábato, Conversación en la catedral (1969) de Mario Vargas Llosa, E l recurso del método (1974) de Alejo Carpentier y La novela de Perón (1985) de Tomás Eloy Martínez. También se excluyen aquellas novelas que versan sobre varias generaciones de la misma familia como Cien años de soledad de Gabriel García Márquez y Los Capelli de Yolanda Camarano de Sucre, los dos de 1967, porque la generación más joven coincide con la del autor.

C. POSIBLES CAUSAS DEL AUGE DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA EN AMÉRICA LATINA

Haciendo referencia a datos estadísticos y como prueba de la mayor importancia que ha cobrado la NNH (Nueva Novela Histórica), Menton llega a la conclusión que son ciento noventa y tres novelas históricas publicadas en los 13 últimos años (1979-1992) frente a ciento cincuenta y ocho novelas históricas publicadas en los 29 años anteriores (1949-1978).

Otra indicación del predominio de la NNH desde 1979 es que entre los autores que la cultivan figuran algunos de los nombres más respetados de cuatro generaciones literarias que provienen de casi todos los países latinoamericanos: la primera, el cubano Alejo Carpentier (1904-1980); la segunda, el colombiano Gabriel García Márquez, el mexicano Carlos Fuentes (1929), el peruano Mario Vargas Llosa (1936) y el brasileño Silvano Santiago (1936); la tercera, el nicaragüense Sergio Ramírez (1942), el cubano Reinaldo

¹⁵ Menton, Seymour, Op. cit., pág. 33-34

Arenas (1943-1990), el puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá (1946), el mexicano Emilio Martínez (1949) y el guatemalteco Arturo Arias (1950), y la cuarta, el argentino Martín Caparrós (1957). Dice que la excepción nacional más notable a esta tendencia parece ser Chile, donde *Martes tristes* (1985) de Francisco Simón es, tal vez, el único ejemplo de la NNH.

Es imposible atribuir la proliferación de todo el subgénero a una sola causa específica o aun a una serie de causas específicas dice Menton. Una actitud más prudente consiste en proponer y comentar tantos factores como sea posible, con la advertencia de que todos los factores no se pueden aplicar a todas las novelas.

A su juicio el factor más importante en estimular la creación y la publicación de tantas novelas históricas en los tres últimos lustros ha sido la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América.

*No es por casualidad que el protagonista de la NNH paradigmática de 1979, **El arpa y la sombra**, sea Cristóbal Colón, y que el protagonista de uno de los cuatro hilos novelescos de **El mar de las lentejas**, también publicada en 1979, sea un soldado del segundo viaje de Colón.*¹⁶

Aunque todos los congresos y todas las celebraciones respecto al quinto centenario han contribuido sin lugar a dudas al auge de la novela histórica y al cuestionamiento del papel de América Latina en el mundo después de 500 años de contacto con la civilización occidental, una interpretación más pesimista, para Menton, es que la situación cada día más desesperada de América Latina entre 1970 y 1992, al parecer, ha contribuido a la moda de un subgénero esencialmente escapista. Y aunque manifiesta que las crisis de las últimas décadas no se pueden explicar por un solo suceso histórico como en el caso de España en 1898. los siguientes acontecimientos a partir de 1970, lo mismo que la perspectiva para el futuro lejano, no son nada halagüeños y por lo tanto considera que los autores de la NNH o se están escapando de la realidad o están buscando en la historia algún rayito de esperanza para sobrevivir. Durante los años setenta las dictaduras militares se excedieron en el abuso de los derechos humanos y muchos intelectuales tuvieron que refugiarse en los Estados Unidos y Europa. Aunque los sandinistas en 1979 triunfaron en Nicaragua, los otros guerrilleros revolucionarios han tenido que abandonar sus esperanzas de derrotar al

¹⁶ Menton, Seymour, Op. cit., pág. 48

gobierno. Es decir, el derrumbe de los gobiernos comunistas de Europa oriental y la fragmentación subsiguiente de la Unión soviética, la posterior derrota electoral de los sandinistas y el papel cada día menos significativo de Cuba como modelo revolucionario han creado una tremenda confusión entre aquellos intelectuales latinoamericanos que desde los veinte han confiado ciegamente en el socialismo como única solución para las tremendas injusticias sufridas por sus compatriotas.

En la década de los ochenta la caída de las dictaduras militares en los países del Cono Sur y las elecciones de un presidente civil en Guatemala, el demócrata-cristiano Vinicio Cerezo, y del Aprista Alan García en el Perú engendró una vez más una esperanza para la resolución democrática de la situación tan difícil en América Latina. Sin embargo, esa esperanza desapareció con la subversión de la democracia política por la incapacidad de esos dos presidentes jóvenes, con la baja internacional del precio del petróleo y las grandes crisis subsiguientes en México y en Venezuela; y con la enorme deuda internacional, la inflación y el desempleo en casi todos los países de América Latina.

Sin embargo, discrepando con Menton, quien sostiene la idea de que la NNH caería dentro de un subgénero esencialmente escapista y hasta antipatriótico, habría que considerar que más bien en un tono totalmente armonizado con el carácter irónico, dialógico, carnavalesco —en fin bajtiano— de la NNH, las novelas han servido para que los autores y las preocupaciones de los autores frente a la conquista española, el imperialismo norteamericano del siglo XX, el nazismo y otras formas de tiranía y explotación estén abiertamente manifestadas. En otras palabras, las voces que se oyen en la Nueva Novela Histórica son a menudo polémicas y contradictorias pero la denuncia del poder es innegable, como se postulará al añadir un séptimo rasgo a los seis establecidos por Menton.

D. RASGOS DE LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

Seymour Menton, afirma que son los datos empíricos los que atestiguan el predominio de la Nueva Novela Histórica en el período 1979-1992, con un total de 367 obras que, como él sostiene, "retoman la historia despojándola de su aspecto "oficialista" para ponerla bajo la luz de la crítica implacable, de la reinterpretación renovadora" ¹⁷, aclara que:

¹⁷ Menton, Seymour. Op., Cit, Pág. 11

*este subgénero no brotó como resultado de un manifiesto literario ni yo me interesé en él al leer algún texto teórico sobre la marginación de la cultura popular por las fuerzas **hegemónicas***

Sea 1949, 1974, 1975, o 1979, el año oficial del nacimiento de la **NNH**, no cabe ninguna duda para Menton de que fue engendrada principalmente por Alejo Carpentier con apoyo muy fuerte, entre otros, de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, y que se distingue claramente de la novela histórica anterior por seis rasgos que se observan en una variedad de novelas desde la Argentina hasta Puerto Rico, con la advertencia que no es necesario que se encuentren los seis rasgos siguientes en cada novela.

1. *La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética De cierto período histórico a conceptos filosóficos trascendentes, Principalmente la presentación de algunas ideas filosóficas, Difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. Con base en el "Tema del traidor y del héroe" (1944) y la "Historia del guerrero y la cautiva" (1949), pero aun en algunos cuentos del tomo Historia universal de la infamia (1935), las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir.*
2. *La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.*
3. *El protagonista histórico. La ficcionalización de personajes Históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott —aprobada por Lukács— de protagonistas ficticios. Por cierto que los protagonistas De algunas de las NNH más conocidas de la última década son Cristóbal Colón, Magallanes, Felipe II, Goya, Francisco de Miranda, Maximiliano y Carlota y Santos Dumont. Dicho de otro modo,*

¹⁸ Menton, Seymour. Op., Cit, Pág. 11

mientras los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas decimononos escogían como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica de fines del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión del pasado, los novelistas de fines del siglo gozan retratando sui generis a las personalidades más destacadas.

4. *La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación de su propio texto. Aunque Robert Alter en su libro **Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre** ("La magia parcial: la novela como género autoconsciente") (1975) identifica este rasgo con algunas de las novelas más canónicas del mundo entero remontándose a los siglos XVII y XVIII como *Don Quijote* y *Tristram Shandy*, no se le puede negar a Borges su influencia en poner de moda las frases parentéticas, el uso de la palabra "quizás" y sus sinónimos, y las notas, a veces, apócrifas, al pie de página.*
5. *La intertextualidad. Desde que García Márquez sorprendió a los Lectores de *Cien años de soledad* con la introducción inesperada de Personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la Intertextualidad se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos Como entre la mayoría de los novelistas. Aunque el concepto teórico fue elaborado primero por Bajtín, se difundió mas en los escritos de Gérard Genette y Julia Kristeva. Ésta escribe que "todo texto se Arma como un mosaico de citas; todo texto es la absorción y la transformación de otro. El concepto de la intertextualidad reemplaza a aquel de la entresujetividad, y el lenguaje poético tiene por lo menos dos maneras de leerse". Las alusiones a otras obras, a menudo explícitas, se hacen frecuentemente en tono de burla, como en *Los perros del paraíso* (198") de Abel Posse.*

El ejemplo extremo de la intertextualidad es el palimpsesto, o la re-escritura de otro texto, como La guerra del fin del mundo (1981) de Vargas Llosa, re-escritura en parte de Os sertões de Euclides da Cunha; o El mundo alucinante (1969) de Reinaldo Arenas, re-escritura de las Memorias (1917) de Fray Servando Teresa de Mier; o Em liberdade (1981) de Silviano Santiago, continuación apócrifa de Memorias do cárcere (1953) de Graciliano Ramos.

6. Los conceptos bajtianos de lo dialógico y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son inconocibles, varias de las NNH proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo. (Menton, Seymour, 1993, pág. 42-44).

7. Parodia del poder, carnavalización de lo épico. Sin embargo, como se afirmó en el anterior título a los seis rasgos de Menton se debe añadir este séptimo rasgo. La parodia del poder es esa burla de la monumentalización del héroe y la carnavalización de lo épico es la **desmitificación** de lo épico a través de su descripción como hecho cotidiano poniendo énfasis en algunos aspectos degradados del héroe.

El concepto de lo carnavalesco que desarrolló Bajtín en sus estudios sobre Rabelais prevalece en varias de las NNH, fue este análisis el que atrajo la atención de los especialistas hacia fenómenos como la cultura popular o el carnaval. Menton hace notar, sin embargo, que la difusión de lo carnavalesco se debe más al ejemplo de *Cien años de soledad* que a las teorías de Bajtín. El narrador de esa novela no sólo describe gráficamente escenas de glotonería y de exagerada potencia sexual, sino también reconoce explícitamente su deuda a Rabelais cuando el personaje Gabriel sale de Macondo para París "con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais". En cambio, la influencia de Bajtín no se dejó sentir en América Latina hasta unos años después. Tal vez el primer autor latinoamericano en mencionar a Bajtín fue Severo Sarduy en *Escrito Sobre un Cuerpo* (1969). No se publicaron sus obras en español hasta la década de los setenta y tal vez el primer estudio crítico hispánico sobre Bajtín no se publicó hasta 1979 en la *Revista iberoamericana*: "Carnaval/Antropofagia/Parodia" de Emil Rodríguez Monegal.

Los aspectos humorísticos de lo carnavalesco también se reflejan en la parodia, uno de los rasgos más frecuentes de la NNH y que Bajtín considera " Una de las formas más antiguas y más difundidas para representar directamente las palabras ajenas"¹.

El cuarto de los aspectos bajtinianos que aparece a menudo en la NNH es la heteroglosia o sea la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje.

III. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

A continuación se realizará el análisis de las dos novelas latinoamericanas, escritas por dos renombrados autores, bajo los rasgos enunciados para calificar en este nuevo subgénero., reiterando, que no es necesario que se encuentren los siete rasgos propuestos en cada novela para calificarla como Nueva Novela Histórica.

*En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas:
el arte, la mano y la cuerda..
En el hombre: el cuerpo, el alma y la
sombra.*

A. *El Arpa y La Sombra*²⁰

El reino de este mundo de Alejo Carpentier, se publicó en 1949, el mismo año que *O continente* y treinta años antes de que empezara el auge de la NNH. El papel de Carpentier como iniciador de la NNH de la América Latina no depende exclusivamente de *El reino de este mundo*. El concepto del carácter cíclico de la historia constituye la estructura de sus cuentos: "Semejante a la noche" (1952) y "El camino de Santiago" (1954). En aquel, un soldado se despide de su novia en vísperas de partir a la guerra en seis momentos distintos, desde la Guerra Greco-troyana hasta la primera y la segunda Guerras Mundiales. En "El

¹ Bajtín, Mijael, *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985. pág. 312

²⁰ Carpentier, Alejo, *El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI, 1985. Toda futura cita de esta parte proviene de la presente edición utilizada y en las siguientes páginas se anotará sólo el número de página.

camino de Santiago", el soldado Juan de Amberes emprende el camino a Santiago de Compostela para expiar sus pecados, cambiando su nombre a Juan el Romero. Sin embargo, en la feria de Burgos se encuentra con un indiano quien logra tentarlo con las historias de las riquezas del Nuevo Mundo. Juan olvida su peregrinación y se embarca para La Habana. En Cuba lleva una vida pecaminosa y luego vuelve a España donde se convierte en Juan el Indiano. En la feria de Burgos se encuentra con otro Juan arrepentido que va rumbo a Santiago de Compostela, es decir, su doble, y lo convence de que debe embarcarse para América, indicando con ello que la historia se va a repetir.

Además entre 1949 y 1979, fechas de la publicación de *El reino de este mundo* y *El Arpa y la sombra*, Carpentier publicó otras dos NNH: *El siglo de las luces* (1962), en que se traslucen ciertos paralelismos entre la Revolución francesa de 1789 y la Revolución cubana de 1959, y *Concierto barroco* (1974), en que se funden todas las artes, se esfuman las fronteras cronológicas, desaparecen las diferencias entre la cultura elitista y la popular, tres compositores históricos desempeñan papeles importantes (Vivaldi, Andel y Scarlatti) y aparecen breve y anacrónicamente Stravinsky y Louis Armstrong; y prevalece un ambiente carnavalesco.

No obstante, *El arpa y la sombra* (1979) es la primera y la única de todas las novelas de Carpentier en que el protagonista indiscutible es un renombrado personaje histórico: Cristóbal Colón. Además, las tres partes de la novela representan tres acercamientos a la NNH utilizados también por otros autores: la recreación mimética y realista de dos acontecimientos, la desmitificación del héroe, y el carácter predominantemente carnavalesco. El alternar entre dos períodos cronológicos bastante separados en *El arpa y la sombra*, tiene que ver con carácter cíclico de la historia que constituye un rasgo predominante en la NNH.

¡Lodo sea con el arpa!...

1. Primera Parte. *El arpa*

La primera parte de *El arpa y la sombra* presenta el primer rasgo que Menton señala como significativo de la NNH, es una re-creación mimética y realista de dos acontecimientos: 1) un día específico, tal vez de 1870 en Roma donde el Papa Pío IX acaba de terminar su propuesta para la beatificación de Cristóbal Colón, y 2) el viaje de Giovanni María Mastai,

el que llegará a ser Pío IX, a la Argentina y a Chile en 1823-1824 en busca de un santo hispanoamericano.

La novela se inicia con la descripción del lento viaje de Su Santidad desde el Altar de la Confesión a través de las innumerables instancias hasta sus apartamentos privados a bordo de la silla gestatoria "pasada de hombros a manos" (13) por sus porteadores, ocasión que utiliza Carpentier para describir la solemnidad y lujo que rodea a tan insigne personaje: "[...] las pompas de oro, el violado y el granate, el moaré, la seda y el encaje" (14). Estando ya solo y separado del "pululante mundo de los Príncipes de la Iglesia" y frente al legajo "¡el famoso expediente!": La beatificación de Cristóbal Colón, el Sumo Pontífice dubita antes de firmarlo, para pasarlo a la Sacra Congregación de Ritos que sería la encargada, luego de su firma pontificia, de echar a andar "el intricado proceso de la beatificación del Gran Almirante de Fernando e Isabel"(19). Aunque el lector supone que la duda está en la negación del Sumo Pontífice a la canonización, dialógicamente la novela muestra todo lo contrario, la dubitación se debe de hecho a la forma en que el documento será introducido para su aprobación, le inquietaba "que fuese indispensable solicitar un procedimiento por vía excepcional: *pro introductione illius causae exceptionalis ordine*" que obtuviese tan sólo de la Congregación de Ritos una "beatificación *equipolente*, menguada en alcance y relumbre, lo cual, en el caso de Colón hubiese contrariado los designios del Sumo Pontífice que la quería universal y muy sonada y pregonada" (53). No obstante, "su mano rubricó firmemente el decreto por el cual se autorizaba la apertura de la instrucción y proceso. Y Su Santidad cerró el cartapacio encarnado de los documentos, con un suspiro de alivio y la impresión de haber culminado una gran tarea"(51-52).

La imposibilidad de conocer la verdadera historia se manifiesta alrededor del tema principal. El Papa Pío IX había encargado trece años antes al historiador el conde Roselly de Lorgues que escribiese una verídica historia de Cristóbal Colón "a la luz de los más modernos documentos e investigaciones hechas acerca de su vida" (53) "una *Historia de Cristóbal Colón*, varias veces leída y meditada por él, que le parecía de un valor decisivo para determinar la canonización del Descubridor del Nuevo Mundo" (20). Sin embargo, la obra pone en duda la imparcialidad del historiador: "Ferviente admirador de su héroe, el historiador católico había magnificado las virtudes que agigantaban la figura del insigne marino genovés, señalándolo como merecedor de un lugar destacado en el santoral" (20).

Expuesta la trama principal de la obra, Carpentier puede dar curso al primero de los movimientos cíclicos que acompañarán toda la obra: el viaje de Giovanni María Mastai. Para iniciar el relato del viaje, Carpentier en la misma actitud que tendrá frente a Cristóbal Colón, de **desmitificación** del héroe, comienza a referir los antecedentes del ahora Sumo Pontífice: Hijo menor de una de las tantas familias nobles arruinadas en la época de Napoleón, y que llevaban una "Existencia de miseria altiva —escudos en puerta y chimeneas sin lumbre, cruz de Malta en el hombro pero vientre harto ayuno—" (23) trataba por orgullo de ocultar su situación y se decide por servir a la Iglesia: "Ordenado sacerdote, se distingue por el ardor y la elocuencia de sus prédicas. Pero sabe que lo espera un camino largo y difícil, sin esperanzas de ascender hacia las altas jerarquías [...]"(25). El viaje de Mastai se realiza atendiendo el pedido del Libertador Bernardo O'Higgins, quien ha solicitado al Papa Pío VII, el envío de una misión apostólica a Chile: "Y así, el futuro Papa pasa de un hospicio donde desempeñaba un modestísimo cargo de mentor de huérfanos, a la envidiable condición de Enviado al Nuevo Mundo"(26)

Citando a Voltaire el narrador da un ejemplo explícito de **intertextualidad**, al criticar la pretendida obra misionera de Mastai. "Y, de repente, se ve a sí mismo en papel de misionero, pero no a la manera de los jesuitas que había caricaturizado Voltaire en la novela harto difundida y hasta traducida por un renegado Abate Marchena, [...]"(26).

La descripción de la situación de la iglesia de Roma es utilizada por el autor para mostrar su posición anticlerical: "Roma es, [...] albergue y providencia de intrigantes de toda índole, conspiradores y sacripantes, embozados carbonarios, sacerdotes exclaustrados, [...], siempre dispuestos a vender los secretos de la Francmasonería por treinta denarios"(27). Es uno de ellos quien, en otro ejemplo de intertextualidad y de desmitificación, hace referencia a Bolívar, incluyéndolo como miembro de la Francmasonería y aludiendo a su fama de don Juan: "Simón Bolívar, general de la Revolución francesa, cuyas andanzas constituyen la más fabulosa novela de aventuras y hasta se dice [...] que se acostó con Catalina de Rusia [...]" (27).

El narrador retorna el tema del viaje de Giovanni María Mastai, para realizar la descripción carnavalesca del matadero en Argentina, lugar de vital importancia para esa nación latinoamericana "que llegaba Mastai a preguntarse si con el culto del Asado, el Filete, el Solomillo [...] el Matadero no resultaría en la vida urbana, un edificio más importante que

la misma catedral"(33). El viaje hacia Chile continua con la descripción del paisaje y la visión del autor muy acorde con el tema del "El Encuentro de Dos Mundos" privilegiada por la NNH: "Pero pronto el infinito horizontal se transformó en un infinito vertical, que era el de los Andes [...] revelándose de pronto la desmesura de esta América que ya empezaba a hallar fabulosa a pesar de que sus hombres, a menudo, le parecieran incultos, brutales y apocados [...]"(37), ratificando su carácter dialógico dice: "Pero una naturaleza así no podía sino engendrar hombres distintos [...] y diría el futuro qué razas, qué empeños, qué ideas, saldrían de aquí cuando todo esto madurara un poco más y el continente cobrara una conciencia plena de sus propias posibilidades"(37).

La Misión de Mastai fracasa porque llega cuando los conflictos entre Bernardo O'Higgins y Ramón Freire, entre los pelucones y los pipiolos, habían ocasionado su destitución, situación que obliga al lector a encontrar paralelismos con las condiciones políticas que América Latina tendría que sufrir a lo largo de su vida republicana. Al parecer, la fracasada misión ayuda a futuro a que Mastai sea nombrado la máxima autoridad papal: "[...] a causa de su viaje era considerado como el máximo conocedor de los problemas de América [...] Él mismo se había jactado más de una vez* de ser el —Primer Papa Americano y hasta chileno—"(52). La nota apócrifa a pie de página: "**Según documento publicado por la Nunciatura apostólica de Chile (1952)*"(52), confirma otro rasgo distintivo de la NNH, la metaficción.

*Extendió su mano sobre el mar para trastornar
los reinos...*

2. Segunda Parte. *La mano*

La segunda parte de la novela es introducida por el narrador al final del primer capítulo, cuando el Papa se lamenta no haber tenido la inmensa fortuna de "[...] recibir la confesión general del Revelador del Planeta ¡"(54), expresión ligada también a la imposibilidad de conocer la verdad histórica.

El aspecto desmitificador de la confesión de Colón es la narración en primera persona del renombrado personaje histórico, titulada "*La mano*", como reflejo del carácter de manipulador del Almirante y su talento de mentiroso. La expectativa creada por Carpentier se traduce en la repetitiva frase: "Hablaré, pues, Lo diré todo."(61), "Lo diré todo. Lo largaré todo. Todo"(185).

La aceptación del propio personaje de su talento de embustero asegura a Carpentier lograr el propósito de desmitificación del héroe, además del lenguaje grosero utilizado a lo largo de toda la apócrifa **autoconfesión**. "Decir cosas que serán de escándalo, de escarmiento, trastrueque de evidencias y revelación de engaños para el fraile oidor"(58).

La distorsión consciente y carnavalesca de la historia mediante exageraciones enmarca toda la confesión. La descripción de los amores del admirado Salomón, recurso intertextual, engrandece la gloria de éste: "Envidiara al Rey Salomón —mas sabio que Hernán, **Kalrol** y Darda—" y exagera en el recuento de sus mujeres "setecientas esposas principales y trescientas concubinas, sin hablar de las forasteras, de las itinerantes, de las inesperadas, como la de Saba, que hasta le pagaban por hacerlo (¡Secreto sueño de todo hombre verdadero;) (67). Emulando a su héroe, Colón también se retrata como un campeón de la impudicia, un tanto arrepentido relata lo que él considera el pecado en que vivió: "Porque, en cuanto a la lujuria, en lujuria viví"(62) "Caté las hembras de Sicilia , Chío, Chipre, Lesbos, y otras islas más o menos amulatadas, mixtas de moros mal conversos [...], calé las hembras que, antes del trato, tañían la sambuca y el pandero; las de ojos alcoholados que, bailando, hacían volar mariposas tatuadas sobre sus vientres,[...]las otras —moros, casi siempre—[...] y las que juran y perjuran que, vistas de espaldas, siguen siendo mozuelas, [...] y las de todas partes [...]" (63-64).

El tono carnavalesco prevalece en la descripción de Colón del Extremo Oriente: "razas de hombres sin narices, teniendo todo el semblante plano; otros con el labio inferior tan prominente que se cubren con él toda la cara, otros sin lengua [...] con orejas tan grandes que se envuelven en ellas [...] hay hombres que se alimentan sólo de perfumes, otros tienen seis manos, y lo más maravilloso, mujeres que parecen ancianos —ancianos que rejuvenecen y acaban volviéndose niños en la edad adulta [...]cinocéfalos, cíclopes, trogloditas, hombres-hormigas y hombres acéfalos,[...] (67-68)

La interpretación ambivalente de la historia se revela en la denuncia de que la razón principal de Colón para realizar su viaje no era, como la historia oficial declara, convertir a los idólatras: "Lo primero era cruzar el mar océano: Después vendrían los evangelios" (87), al descubrir su verdadera intención: "Poco había de importarme, al fin y al cabo, cuál nación ganaría, con ayudarme, gloria infinita y riquezas sin cuento"(92).

Los preparativos para realizar el viaje y conseguir el dinero para semejante empresa afirman el carácter mentiroso que se quiere mostrar en la obra y al mismo tiempo enfatizan el rasgo **carnavalesco** "muchos menos embusteros que yo, fueron llevados a enrojecer sus pálidos embustes en tablado Mayor de Santo Oficio". Cristóbal Colón, organiza una aparatosa feria que lleva de ciudad en ciudad tratando de convencer a gente rica de que su empresa "era válida y altamente provechosa" (101)

Asimismo, el Almirante agonizante en la confesión distorsionada revela sus noches íntimas con la reina Isabel, él la llama "Columba"(102). Es ella quien le da "el millón de maravedís" para emprender la travesía. De acuerdo con el carácter dialógico de la novela, el catolicismo fanático de Isabel no concuerda con su comportamiento pecaminoso. En cambio se podría alegar que tanto el sexo como la religión le ayudan en su búsqueda del poder: "Y ahora: ¡a enfardelar lo tuyo! Buena suerte. Y consigue todo el oro que puedas para que con él podamos llevar la guerra al África."(106).

El retrato ambivalente de Colón continúa durante el viaje al Nuevo Mundo. Cristóbal Colón sigue mintiendo restando millas y días para aplacar a los marinos que amenazantes decían que "no podían sufrir tan larga navegación" (112).

Posteriormente, el relato del Descubrimiento de América descubre el verdadero motivo del viaje: el oro. "Y aseguro —me aseguro a mí mismo— que muy pronto le veré la cara al Gran Khan. ([...] oro en polvo, oro en barras, oro en arcas, oro en **toneles**"(131). Y surge la denuncia en tono de acusación y reproche, refiriéndose a la conquista española: "La de estos españoles [...], en cambio, era la de bellacos que querían el metal para sí —para guardarlo, amontonarlo, esconderlo, y abandonar estas tierras lo más pronto posible, fortuna hecha, para saciar *allá* sus vicios, lujurias y apetitos de propiedad.[...]" (166).

En un ejemplo de metaficción, la presentación irónica de los indios ante los reyes Fernando e Isabel se manifiesta cuando los personajes "se hubieren arrodillado ante sus Majestades, gimientes y llorosos, tiritantes y atarantados (pidiendo que los librarán del cautiverio en el que yo los tenía aherrojados, y que los devolvieran a sus tierras, aunque yo explicara que estaban emocionados y temblorosos de felicidad por verse prosternados ante el trono de España...)" (150)

Al final, el capítulo se cierra manteniendo el carácter dialógico de la novela, la imposibilidad de conocer la verdad. Colón no llega a declarar su verdad al padre confesor

(quien según la historia habría asegurado haber registrado la confesión de Colón): "Sólo diré lo que, acerca de mí, pueda quedar escrito *en piedra de mármol*"(187).

Tu non dimandi ché spiriti son queste che tu vedi

3. Tercera Parte. *La sombra*

La tercera parte de *El arpa y la sombra*, es predominantemente carnavalesca. En el debate tumultuoso sobre la beatificación de Colón, " a casi cuatro siglos de distancia de aquellos que ahora examinarían los menores tránsitos de su vida conocida." (192), aparece el fantasma del Almirante: "El Invisible –sin peso, sin sombra, errante transparencia"(191), preocupado por saber si,"en lo adelante, merecería estatuas con laudatorio"(192). Con la intervención de una variedad de autores del siglo XIX y el defensor de los indios, del siglo XVI, se confirma otro rasgo de la NNH: aparece la heteroglosia. Quien es mencionado primeramente es Marx, a través de la conversación entre un seminarista y el encargado de la Lipsonoteca del Vaticano: "Y eso que Colón decía, según Marx, que 'el oro era una cosa maravillosa. El poseedor del oro tendrá todo lo que desee [...]'—'Es cierto que lo dijo Colón; pero no me cites a Colón a través de Marx. Ese nombre no debe pronunciarse donde las paredes tienen oídos. Mira que, después de la publicación del *Syllabus*, ciertos libros están muy mal vistos por acá'." (198).

El debate en un ambiente totalmente carnavalesco le da al narrador la ocasión de criticar la pretendida beatificación del Descubridor de América, a través del opositor a la causa de la canonización de Colón, escogido dialógicamente: el Abogado del Diablo.

Continuando el carácter carnavalesco, intervienen en el debate otros personajes de distintas épocas; Víctor Hugo dice: "Si Cristóbal Colón hubiese sido un buen cosmógrafo, jamás habría descubierto el Nuevo Mundo" (206); la crítica al viejo mundo se proyecta por el discurso de Julio Veme: "Por este viaje el viejo mundo asumía la responsabilidad de la educación moral y política del mundo nuevo ¿Pero, acaso estaba a la altura de esa tarea, con tantas ideas estrechas como acarrea, sus impulsos semi-bárbaros, sus odios religiosos...Por lo pronto, empezó Colón por apresar a varios indios, con el propósito de venderlos en España" (207), éste es el principal motivo sumado a su afirmación de que los indios eran caníbales y a su cuestionada convivencia con su amada Beatriz (la viuda que le dio un hijo pero con la que no llegó a casarse), que dan por tierra su ansiada beatificación.

En el debate la voz a favor de los indios es Bartolomé de las Casas, como testigo de cargo: "Para empezar diré que los indios pertenecen a una raza superior, en belleza inteligencia e ingenio...Cumplen satisfactoriamente con las seis condiciones esenciales , exigidas por Aristóteles, para formar una república perfecta, que se baste a sí mismo" (208) interviene como Postulador José Baldi protestando y citando inútilmente a Roselly de Lorges: "Colón fue un santo; un santo ofrecido por voluntad del Señor allí donde Satanás era el rey" (217). Carpentier incluso relaciona el debate con el quinto centenario colocándolo pocos años antes de 1892: "Y buena prueba de ello es que se acaba de crear un premio de 30 000 pesetas para laurear la mejor biografía, sólidamente documentada, fidedigna, moderna en concurso abierto con motivo de la universal conmemoración del cuatricentenario del descubrimiento de América, que habrá de tener lugar dentro de poco" (204-205).

Varios son los ejemplos de intertextualidad que se dan durante la disputa. El Presidente del tribunal cita al poeta francés Racine. "Todo lo que pido es que, para andar más pronto, pasemos al diluvio" (203) y José Baldi el Promotor se refiere a Voltaire: "el mismo Voltaire [...] aclaró que el tan mentado Huevo de Colón no fue sino el Huevo de Brunellesco..." (211).

La parte final de la novela presenta la conversación entre el acongojado Invisible Cristóbal Colón y otro Invisible Andrea Doria, el Gran Almirante de Venecia y Génova: "Y como nosotros hay muchos que, por su fama, porque se sigue hablando de ellos, no pueden perderse en el **infinito** de su propia transparencia alejándose de este mundo cabrón donde se les levanta estatuas y los historiadores de nuevo cuño se encarnizan en resolver los peores trasfondos de sus vidas privadas" (223).

La novela se cierra con otro ejemplo de intertextualidad, recitándose el Invisible antes de desaparecer, algunos versos de Séneca: *"Tifis que había domado las ondas / tuvo que entregar el gobernalle a un piloto de menos experiencia / que, lejos de los predios paternos, / no recibiendo sino una humilde sepultura / bajo al reino de las sombras oscuras"* (227)

La alusión a los tres elementos de la concepción cristiana: cielo, tierra, infierno, correspondientes a las tres divisiones de la obra, refuerza la estructura totalizante de la novela, los motivos distintivos respectivos de cada parte suelen traspasar de vez en cuando las fronteras de acuerdo con el carácter dialógico de toda la obra. El motivo distintivo "el

arpa" de la primera parte se asocia con el sentido espiritual del pensamiento cristiano de cielo. El arpa es el símbolo utilizado para referirse a lo celestial, debido a que es el instrumento de alabanza a Dios. Corrobora esta afirmación la cita con que es presentada esta primera parte "“Lodo sea con los címbalos triunfantes! ¡Lodo sea con el arpa!" Salmo 150"(11). En la primera parte no por casualidad el principal protagonista es el Papa Pío IX, supuestamente el representante de Dios en la tierra, totalmente desmitificado en la obra, muere sin cumplir el deseo de lograr la beatificación de Colón.

En la segunda parte, el motivo distintivo "la mano" parte del cuerpo humano, se asocia sólo con el hombre y con lo terrenal. Nuevamente el autor cita un verso de la Biblia: "“Extendió su mano sobre el mar para trastornar los reinos..." Isaías, 23,11"(55) El versículo usado alude al descubrimiento de América, donde el actor principal es Cristóbal Colón, el hombre que cambió la concepción del mundo y que con su apócrifa confesión queda desmitificado.

La tercera parte "la sombra" es el lugar de los seres que no están ya en la tierra y tampoco en el cielo, es decir, el infierno. La cita no podía ser mas evidente: "“Tu non dimandi ché spiriti son queste che tu vedi?" DANTE, Inferno, IV"(189). Esta parte final presenta el mundo invisible que es también el mundo de los condenados. Sin embargo, el infierno también es visible, está en Roma, en el Vaticano. Colón asiste a su propio juicio y están presente tanto el representante del diablo como el Papa personajes tanto terrenales como infernales participan dándole el aspecto carnavalesco. De hecho la obra, al poner a Cristóbal Colón como parte del mundo invisible, lo condena al infierno, y no le da la posibilidad de salir de allí debido a la negación de su beatificación, mostrando la condena del autor a quien inició la violenta colonización del Nuevo Mundo.

Para una lectura final de la obra de Carpentier *El arpa y la sombra*, citaremos lo expresado por el autor cuando dice que su obra debe verse sólo "como una variación (en el sentido musical del término) sobre un tema que sigue siendo por lo demás, misteriosísimo tema...Y diga el autor, escudándose en Aristóteles, que no es oficio del poeta (digamos. Del novelista) 'el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido'.

B . *El general en su laberinto*²¹

La obra *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez participa y ratifica la tendencia de los autores latinoamericanos hacia la Nueva Novela Histórica. Seymour Menton considera que es "una de las novelas históricas más sobresalientes de los tres últimos lustros y que merece un lugar de honor al lado de las NNH más ortodoxas de sus compañeros del *boom*: Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa" (147). Para apreciar la alta calidad de *El general en su laberinto*, el análisis seguirá los rasgos ya enunciados en el texto de Menton, intentando una aplicación más libre de la teoría. Debido a que de ninguna manera se pretende que estos criterios sean absolutos ni que deban considerarse y aplicarse de la misma manera a todas las novelas, en la perspectiva que cada obra reclama su propia lectura.

Si bien es cierto que casi todas las novelas de García Márquez merecen la etiqueta de históricas, sólo *El general en su laberinto* cumple con la limitación, impuesta por la definición de la NNH, de que todos los sucesos de la novela tienen que haber transcurrido antes del nacimiento del autor. Para escribir la novela, García Márquez tuvo que acudir a la investigación histórica. En el apéndice de la novela titulado *Gratitudes*, el autor afirma que "durante dos años largos me fui hundiendo en las arenas movedizas de una documentación torrencial, contradictoria y muchas veces incierta, desde los 34 tomos de Daniel Florencio O'Leary hasta los recortes de periódicos menos pensados" (272).

Es propio del novelista latinoamericano considerarse muchas veces la conciencia de su nación con la responsabilidad de denunciar las injusticias y de plantear un nuevo orden social. Por lo tanto, en muchas novelas latinoamericanas el protagonista no es un individuo sino todo un pueblo. Sin embargo, las novelas latinoamericanas del *boom* han mantenido los criterios para la construcción de los personajes en la novela. La caracterización todavía figura como un criterio importante en obras como *El general en su*

²¹ García Márquez, Gabriel, *El general en su laberinto*. Colombia: Editorial Oveja Negra, 1989. Siglo XXI, 1985. Toda futura cita de esta parte proviene de la presente edición utilizada y en las siguientes páginas se anotará sólo el número de página.

laberinto, donde el autor tiene la meta principal de contrastar al hombre agonizante con el héroe mítico continental. García Márquez logra crear un verdadero ser humano quien, atormentado por graves problemas de salud, deja traslucir sus pensamientos y sus sentimientos durante los últimos meses de su vida. Su caracterización es perfecta, en parte, porque nadie ni nada compite con Bolívar por el papel principal, está continuamente presente en la novela y el lector se siente conmovido por su situación trágica.

Dentro del gran panorama de la narrativa histórica, *El general en su laberinto* podría considerarse una novela biográfica por dedicarse casi exclusivamente a Bolívar. La obra narra el último viaje de Bolívar, atravesando el río Magdalena desde su salida de Bogotá en mayo de 1830 hasta su muerte en una finca cerca de Santa Marta en diciembre del mismo año. Casi toda la acción transcurre en el barco y en los puertos fluviales alternando una diversidad de sucesos del pasado, entretejiendo los recuerdos de toda su vida con la última jornada río abajo hacia la muerte.

La novela hace énfasis en los problemas de salud del Libertador desmitificándolo con alusiones continuas a sus vómitos, sus malestares y su lenguaje grosero. Bolívar se siente desanimado por haber sido rechazado por el Congreso colombiano, pero se consuela un poco con la presencia de algunos adictos fieles que lo acompañan: José Palacios, su criado más viejo, su joven sobrino Fernando, algunos amigos y sus perros. De esta manera, la obra de García Márquez, lejos de ser sólo un relato coherente y objetivo del proceso histórico, aparece como un fenómeno dialógico complejo y contradictorio de desmitificación del héroe, característica propia de la NNH. Algunos historiadores han criticado la novela por haber desmitificado a Bolívar, mientras ciertos patriotas colombianos la han criticado por el retrato negativo de Santander.

Lo que hace atrayente la trama de *El general en su laberinto* es que García Márquez no utiliza una trama fraguada, artificial. Logra mantener el interés del lector concentrándose en las cualidades humanas de su personaje dentro de su ambiente histórico. Intercala los altibajos funcionales y anímicos de Bolívar durante los seis últimos meses de 1830 con la reminiscencia de una sucesión de hazañas históricas y amorosas. Los sucesos históricos más importantes son el asesinato del gran amigo Sucre y el golpe de Urdaneta cuyo propósito era colocar a Bolívar en el poder una vez más. Éste rechaza la oferta porque prefiere tratar de restablecer la unidad de la Gran Colombia mediante una operación contra

Páez. Aunque el lector está completamente informado de los sucesos históricos y sabe el desenlace final, García Márquez logra, con una visión dialógica, crear cierta expectativa. A pesar de que Bolívar está agonizando, el autor insinúa la posibilidad de que el Libertador podrá recuperarse lo suficiente para participar en todavía otra campaña. Después de recibir su pasaporte, es probable que cumpla su deseo de emprender el viaje para Europa.

La Novela, con un lenguaje relativamente sencillo, es capaz de crear inolvidables escenas poéticas, desde la primera oración de la novela: "José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró flotando en las aguas depurativas de la bañera, desnudo y con los ojos abiertos y creyó que se había ahogado" (11). La oración sugiere la inminencia de la muerte de Bolívar, se le atribuye un toque de realismo mágico, y se establece uno de los motivos recurrentes más fuerte de la *novela, flotando*, tanto en el sentido literal como en el figurado. La proximidad de la muerte se subraya con la frase: " el estado de éxtasis en que yacía a la deriva parecía de alguien que ya no era de este mundo" (11)

La unidad orgánica de la novela es significativa: ocho capítulos no numerados que corresponden a un número casi igual de escalas en el viaje final de Bogotá a Santa Marta, teniendo cada uno de los capítulos una trama de siete ternas encadenados en distinto orden y en distintas proporciones, atravesados y unidos estrechamente por la secuencia cronológica e implacable del paso del tiempo, y por el estilo exclusivo de García Márquez para realizar el proyecto tan difícil de escribir una novela sobre un personaje histórico tan conocido.

*Nunca hubieramos creído [...] que tanta
gloria cupiera dentro de un zapato*

1. ***Sic transit gloria mundi.*** El tema principal de la novela es el contraste entre la decadencia física de Bolívar, el hombre, y las hazañas gloriosas de Bolívar, el héroe legendario, oposición que confirma lo transitorio y efímero de la fama, y que ratifica uno de los principales rasgos de la NNH; la ficcionalización de un famoso personaje histórico con la intención de lograr la **desmitificación** del héroe. En cada uno de los ocho capítulos, Bolívar tose, vomita sangre, sufre de flatulencia, tiene fiebre alta y le duele la cabeza; está sujeto a una "erosión insaciable" (140); y comienza a empedrearse: "él había descubierto que a medida que bajaba de peso iba disminuyendo de estatura" (12). En el

capítulo 5 sus amigos no podían creer "que se hubiera desmigajado tanto en tan poco tiempo" (146). El hecho de que Bolívar esté muy consciente de su decadencia física coopera a que el lector participe con el protagonista del impacto tanto emocional como racional de la fragilidad de la vida humana: "‘Gracias’, decía, 'pero todavía puedo'. Un día no pudo. Se disponía a bajar solo las escaleras cuando se le desvaneció el mundo. 'Me caí de mis propios pies, sin saber cómo y medio muerto', contó a un amigo" (233).

La ficcionalización de Bolívar alcanza su máxima expresión al atribuirle un apodo. Mientras sale Bolívar de Bogotá, sus enemigos se burlan de su flaqueza llamándolo "¡Longaniiiizo!" (47), apodo que él conocía, le habían puesto los granadinos y que "era el mismo de un loco de la calle famoso por sus uniformes de utilería" (34), que contrasta conmovedoramente con la despedida de una mujer compasiva: "Ve con Dios, fantasma" (47). Poco tiempo después, cuando la monja mayor de la misión entre Facativá y Guaduas no reconoce a Bolívar, con otra frase originalmente ingeniosa y concisa, éste le dice al coronel Wilson: "Ya no soy yo" (50).

No obstante que la salud de Bolívar va empeorando de capítulo en capítulo, el interés del lector se mantiene por una serie de mejorías inesperadas: "El general se agarró sin fuerzas de las asas de la bañera y surgió de entre las aguas medicinales con un ímpetu de delfín que no era de esperar en un cuerpo tan desmedrado" (11). Durante los cuatro años anteriores había sufrido de fiebre con delirio, reponiéndose al día siguiente: "[...] se le veía resurgir de sus cenizas con la razón intacta" (18). Durante su escala de tres días en Honda, a pesar de un fuerte dolor de cabeza y una alta fiebre, visita una mina de plata, nada en el río por media hora y baila durante tres horas con una diversidad de mujeres "[...] que sin habérselo propuesto desbarató las versiones de que estaba enfermo de muerte" (81). Aun a medida que se va acercando a la muerte, la noticia del golpe de Urdaneta en Bogotá y la posibilidad de acabar con la sublevación en Riohacha lo hacen revivir y le dan la energía para trazar la táctica militar.

A pesar de su pésima condición física durante toda la novela, los médicos, a excepción del doctor Nicasio del Valle, que aparece momentáneamente, no se consultan hasta el final porque, como dice Bolívar: "Si hubiera hecho caso de mis médicos llevaría muchos años enterrado" (140), "[...] pues él fue siempre contrario a la ciencia de los médicos" (51) de los cuales decía "que eran unos traficantes del dolor ajeno [...]" (51). La novela individualiza

carnavalescamente a los tres médicos que aparecen en los últimos capítulos enriqueciendo la novela con sus rasgos jocosos, incluso sus nombres. Hércules Gastelbondo era un viejo grande y dichoso, fumador empedernido y que disculpaba sus recetas estrafalarias con el siguiente discurso: "A los otros médicos se les mueren tantos enfermos como a mí [...]. Pero conmigo se mueren más contentos" (218). El experto norteamericano doctor Night suscita la burla del lector al calificar la enfermedad de Bolívar como paludismo crónico. El joven médico francés Alexandre Prosper Révérend da el diagnóstico más atinado de un daño pulmonar (251), pero los "cinco parches abrasivos" (261) aplicados a la nuca del general agonizante y uno a la pantorrilla apuraron su muerte, según los médicos de 1980! La capacidad de Révérend como médico era bastante inferior a su capacidad de lingüista: apreciaba su capacidad de reconocer por su acento el lugar de procedencia de cualquier francés, al extremo de cada esquina de París.

La novela, al hacer a su protagonista partícipe de la constatación de la inminente pérdida de su gloria, hace que la situación sea aun más patética: "‘Vámonos’, dijo, 'Volando que aquí no nos quiere nadie' (11). Esta certeza se traduce en su desmedido afán por la limpieza: "[...] tratando de purificar el cuerpo y el ánimo de veinte años de guerras inútiles y desengaños de poder" (13). Asimismo, esta condición se da al nivel de su certidumbre acerca de la decadencia física: "[...] pues procuraba verse en el espejo lo menos posible para no encontrarse con sus propios ojos" (13).

El autor le da a Manuela, "la mujer que más había amado" Bolívar, la premonición de dar a conocer al lector cómo habría de morir: "Sólo Manuela sabía que su desinterés no era inconsciencia ni fatalismo, sino la certidumbre melancólica de que había de morir en su cama, pobre y desnudo, y sin el consuelo de la gratitud pública" (16).

Reiterativamente, varias imágenes a través de la novela contribuyen a prefigurar la muerte del Libertador: el perro con rabia, las ratas, los gallinazos y la decadencia de la ciudad en general.

*El brillo de su espada
es el vivo reflejo de su gloria*

2. *El héroe glorioso.* La cronología es un elemento clave usado por el autor para lograr la distorsión consciente de la historia en la reproducción de la vida total del Libertador. En

este tema, la mayoría de los sucesos se evocan con variantes de la frase "Once años antes" (19), o sea, 1819. Al no existir un orden cronológico en la evocación de los episodios, el autor cuenta con mayores posibilidades de creatividad.

Para apoyar la evocación de este pasado glorioso, el concepto bajtiano que aparece a menudo es el de la heteroglosia, a través de varios discursos que enriquecen la novela, se mencionan a casi todos los amigos y enemigos militares y políticos de Bolívar, se destacan en este tema, especialmente, Sucre y Santander. Sucre es el personaje que muestra otra visión de ese momento de la Independencia: "quería proponer al congreso que ningún general pudiera ser presidente en los próximos cuatro años"(27). El general no podía imaginar a nadie mejor calificado para sucederlo y su rechazo de la oferta el 13 de junio causa que Bolívar renuncie a la presidencia: "El general estaba lívido. 'Yo pensaba que ya nada podía sorprenderme de nada' [...] 'Usted acaba de tomar por mí la decisión final de mi vida'" (28). Sin embargo, a pesar de su decepción, Bolívar sigue admirando y respetando a Sucre. Su nombre aparece repetidas veces hasta cuando la noticia de su asesinato tiene un efecto tremendo sobre él y lo pone en un estado de luto: "Se dio una palmada en la frente, y tiró del mantel donde estaba todavía la loza de la cena, enloquecido por una de sus cóleras bíblicas [...]. Después del asesinato de Sucre ya no tuvo artificios de tocador para disimular la vejez. La casa del Pie de la Popa se hundió en el duelo" (190-191).

Francisco de Paula Santander, vicepresidente de Colombia bajo Bolívar entre 1821 y 1828, el enemigo tan aborrecido de Bolívar, "hombre de cavilaciones parsimoniosas y determinaciones insondables" (121), se destaca a través de toda la novela y llega a ser el potador del discurso antagónico. El autor considera que fue sin duda el segundo hombre de la Independencia, pero "Más por urgencias históricas que por vocación [...]". Bolívar también lo llamaba Casandro y de él decía despectivamente: "Ése sí que es un truchimán" (62). Santander fue condenado a muerte por el coronel Rafael Urdaneta, a causa del frustrado atentado de 1828 para matar a Bolívar. El Libertador acabó por absolverlo, mandándolo al exilio en Francia; al respecto en una carta a Sucre el Libertador le dice: "Santander es el principal, pero es el más dichoso, porque mi generosidad lo defiende" (61). La obsesión que Bolívar tenía hacia Santander se manifiesta en la novela, cuando se le cruza en el camino hacia Honda un enloquecido jinete: " 'Dios de los pobres', dijo. 'Lo único que podía explicar semejante apuro es que lleve una carta para Casandro con la

noticia de que ya nos fuimos' (73). Según el libertador, la mayor diferencia entre los dos fue la oposición de Santander a la idea de que todo el continente fuera una sola nación: "La unidad de América le quedaba grande"(125). Además de sus diferencias ideológicas, Bolívar mediatizado por García Márquez, desconfiaba del "truchimán" (224). No obstante, al final de la novela, un Bolívar menos radical reconoce que "El no habernos compuesto con Santander nos ha perdido a todos"(238).

La distorsión consciente de la historia lleva al autor a incluir en su obra dos acontecimientos históricos importantes que repercutieron después en contra de Bolívar con los habitantes de Riohacha y de Santa Marta fueron las fusilamientos de sus oficiales mulatos, el general Manuel Piar y el almirante José Prudencio Padilla. Se le da mayor importancia a la ejecución de Piar en Angostura. La ejecución constituyó "el acto de poder más feroz de su vida, pero también el más oportuno, con el cual consolidó de inmediato su autoridad, unificó el mando y despejó el camino de su gloria" (231). El capítulo termina con las palabras: "Volvería a hacerlo, dijo" (231).

Dentro de este mismo rasgo de la NNH, sorprende la revelación que el narrador hace acerca de la herencia africana del mismo Bolívar, a través de un tatarabuelo, "tan evidentes en sus facciones que los aristócratas de Lima lo llamaban el *Zambo*" (184). En su cuestionamiento típico de la historia oficial, García Márquez afirma que cuanto más crecía la fama de Bolívar tanto más "los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas" (186).

Aunque en la ficcionalización del personaje histórico, el autor simpatiza notoriamente con Bolívar dándole la personalidad de un costeño colombiano, la caracterización del Libertador no es absolutamente monológica. Los implicados en el atentado frustrado de 1828 justificaban el crimen a causa de "las facultades extraordinarias de claro espíritu dictatorial que el general había asumido tres meses antes, para contrarrestar la victoria de los santanderistas en la Convención de Ocaña" (59). Sin embargo, la obra también deja que sea Bolívar quien despeje esta duda frente a Miranda. Ella cree que unos versos escritos por él pertenecían a Bonaparte: "'Sólo puede ser Bonaparte", dijo. 'Casi' dijo el general, 'pero la diferencia moral es enorme, porque el autor del poema no permitió que lo coronaran' (86). Además, en cuanto a la decisión de Bolívar de abandonar Bogotá en

1830, "la verdad era que aun sus amigos más íntimos no creían que se iba, ni del poder ni del país" (21-22).

Para una apreciación final del Bolívar histórico, éste se defiende contra la acusación de ser "veleidoso" (206), admitiéndola pero atribuyéndola a situaciones particulares y sin perder de vista nunca su propósito principal: "porque todo lo que he hecho con la sola mira de que este continente sea un país independiente y único, y en eso no he tenido ni una contradicción ni una sola duda" (207).

Estados Unidos es denunciado como el enemigo de la integración hispanoamericana. Bolívar critica a Santander por haber invitado a los Estados Unidos a participar en el Congreso de Panamá, que se convocó para proclamar la integración de Hispanoamérica: "Era como invitar al gato a la fiesta de los ratones" (191). El Libertador también aconseja a Iturbide que no debería radicar en los Estados Unidos: [...] que son omnipotentes y terribles , y con el cuento de la libertad terminarán por plagarnos de miserias" (227). Aunque Bolívar no menciona a los Estados Unidos en su advertencia a Santander sobre las deudas, la alusión a las de la década de los ochenta queda evidente en una de sus frases proféticas: "Aborrezco las deudas más que a los españoles [...]. Por eso le advertí a Santander que lo bueno que hiciéramos por la nación no serviría de nada si aceptábamos la deuda, porque seguiríamos pagando réditos por los siglos de los siglos. Ahora lo vemos claro: la deuda terminará derrotándonos" (222).

García Márquez, introduce en su novela al fanfarrón Diocles Atlantique, para proporcionar a Bolívar la ocasión de criticar la historia bárbara de Europa. "[...] pues si una historia está anegada de sangre, de indignidades, de injusticias, ésa es la historia de Europa" (129)

El tiempo que le queda le alcanzará a duras penas para llegar a la tumba.

3. *El Bolívar histórico, 8 de mayo de 1830-17 de diciembre de 1830.* En contraste con los acontecimientos históricos anteriores a mayo de 1830, en los que no existe un orden cronológico, los de mayo a diciembre de 1830 se presentan en orden y constituyen un hilo independiente en el argumento de la obra. Mientras los sucesos del pasado destacan de una manera más o menos monológica la capacidad de Bolívar para vencer todos los obstáculos en su camino hacia la gloria, los del segundo semestre de 1830 se presentan de un modo

algo más dialógico y aun con cierta vacilación de vez en cuando de parte de Bolívar. Además del asesinato de Sucre, los tres sucesos históricos más importantes de este período son: la elección en mayo de Joaquín Mosquera como presidente de Colombia; el golpe de Estado pro Bolívar de Rafael Urdaneta en septiembre; y la guerra final de Bolívar con la inútil esperanza de reintegrar a Venezuela en la Gran Colombia. Después de regir por doce años (1819-1830) la unión inestable de Venezuela, Colombia y el Ecuador, Bolívar se siente asombrado y humillado al saber que no consiguió ni un solo voto contra Mosquera: “Ni un solo voto por mí”, preguntó”. De ningún modo le satisface la explicación mentirosa de la delegación oficial de que sus mismos partidarios no votaron por él para evitar la imagen de su derrota en una competencia muy reñida. Aunque la salida de Bogotá de un Bolívar muy amargado despierta la compasión de los lectores, el asunto aun se complica más con la acusación de sus enemigos de que estaba conspirando para ser presidente vitalicio con la sucesión de un príncipe europeo.

También se presenta dialógicamente el golpe de Urdaneta. Al usar la forma verbal de nosotros por primera y única vez en la novela, el narrador censura el golpe en términos categóricos: "Era el primer golpe de Estado en la república de Colombia, y la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que habíamos de sufrir en lo que faltaba del siglo" (203). Sucre también se había opuesto al golpe mientras se lo preparaba. En cambio, los dolores de cabeza y las fiebres de Bolívar desaparecen con la noticia del golpe. Aunque rechaza la invitación de Urdaneta de volver a asumir la presidencia, se anima a lanzar una nueva campaña militar para restaurar la unidad de la Gran Colombia. Con Colombia nuevamente en manos de los bolivarianos y con la perspectiva de conseguir la ayuda de Flores en el Ecuador y de Santa Cruz en Bolivia, Bolívar decide emprender una campaña en contra de Páez en Venezuela. Sin embargo, se le estropea la empresa cuando la provincia de Riohacha decide unirse con Venezuela y obtiene cooperación de tropas enviadas de Maracaibo bajo el mando de Pedro Carujo, jefe del atentado fallido de septiembre de 1828. Canijo triunfa, pero 10 días antes de su muerte, Bolívar todavía estaba convencido de su popularidad: "El día que yo vuelva a pisar el valle de Aragua, todo el pueblo venezolano se levantará a mi favor" (257). Para finalizar esta sección con otra nota irónica, cinco años después Carujo dirigió "una aventura militar a favor de la idea bolivariana de la integración" (253).

En los preámbulos del amor ningún error es corregible.

4. Los amores de Bolívar. Este tema también obedece a la contraposición Hombre/Héroe Glorioso y el autor en un tono carnavalesco presenta a Bolívar utilizando la parodia con Don Juan. El hilo de los amores de Bolívar permite al autor la ocasión de mostrar con una mayor libertad creativa, además de sus hazañas militares y políticas, sus andanzas amorosas. Aunque Bolívar no está inclinado a confesar el número de sus conquistas a los amigos Montilla y O'Learly, Bolívar acepta la cuenta supuestamente no exagerada de su fiel mayordomo José Palacios: "Según mis cuentas son treinta y cinco, dijo, sin contar las pájaras de una noche, por supuesto" (162). Si bien esta cifra no puede competir con las más de mil del modelo don juanesco, Bolívar sí se parece a éste al afirmar a la limeña y a todas las demás, que es la dueña de su corazón: "Ella le preguntó con el alma hecha trizas si de veras la amaba, y él le contestó con la misma frase ritual que a lo largo de su vida había ido repitiendo sin piedad en tantos corazones: 'Más que a nadie jamás en este mundo' (217).

Con todo, la mayor diferencia entre Don Juan y Bolívar es que mientras aquél muere fuerte y sin arrepentirse, el debilitamiento físico de Bolívar también afecta su capacidad sexual y por lo tanto está íntimamente ligado al tema principal de *sic transit gloria mundi*, que confirma lo transitorio y efímero de la gloria. En el primer capítulo, donde aparece Manuela Sáenz, quien fue su amante durante ocho años (1822-1830), "[...] la aguerrida quiteña que lo amaba, pero que no iba a seguirlo hasta la muerte" (13), el narrador insinúa suavemente su compasión por el decaído Bolívar: "A la hora de la siesta se metían en la cama sin cerrar la puerta, sin desvestirse y sin dormir, y más de una vez incurrieron en el error de intentar un último amor, pues él no tenía ya suficiente cuerpo para complacer a su alma, y se negaba a admitirlo" (32). Manuela desempeña un papel importante a través de toda la novela pero sobre todo donde se narra cómo le salvó la vida a Bolívar en el frustrado atentado de septiembre de 1828: "[...] y lo ayudó a escapar por el balcón con un sable y una pistola, pero sin ningún amparo contra la lluvia eterna" (60). Bolívar, "[...] no confiaba en nadie más que en ella" (14), sin embargo, no expresa su gratitud en términos de fidelidad. No puede menos que seguir engañándola: "[...] en Lima, donde él tenía que

inventarse pretextos para mantenerla lejos mientras folgaba con damas de alcurnia, y con otras que no lo eran tanto"(32).

El papel fundamental de Manuela al fin de la novela se reafirma cuando opaca a la joven esposa trágica de Bolívar, María Teresa del Toro y Alayza, a quien ni siquiera se nombra hasta el capítulo final: "Nunca más habló de su esposa muerta, nunca más la recordó, nunca más intentó sustituirla" (255). Manuela, al saber que Bolívar está agonizando, se pone en camino para Santa Marta. La descripción de su "viudez" adquiere mayor validez estética al ampliar inesperadamente la visión histórica de la novela: la consuelan en su soledad las visitas de Simón Rodríguez, el viejo maestro de Bolívar; la de Giuseppe Garibaldi, en 1851, "que regresaba de luchar contra la dictadura de Rosas en Argentina; y la del novelista Herman Melville, que andaba por las aguas del mundo documentándose para *Moby Dick*" (263).

Siguiendo el rasgo carnavalesco, además de las frecuentes alusiones a **Manuela Sáenz**, cada uno de los capítulos evoca por lo menos un episodio amoroso con las otras amantes, casi todas apócrifas e inventadas por García Márquez, por ejemplo, la encantadora Miranda Lindsay. La hermosa mulata virgen Reina María Luisa a quien "El general se la llevó en vilo a la hamaca sin darle tregua con sus besos balsámicos [...] le dijo que era esclava, lo que le proporciona a Bolívar la ocasión de lanzar una de las respuestas poéticas tan características del autor: "Ya no", dijo él. "El amor te ha hecho libre" (56). Miranda Lindsay, quien: "Además de su belleza [...] tenía una dignidad difícil de eludir" (85), le había salvado la vida en 1815 invitándolo a una ermita abandonada y entreteniéndolo hasta el amanecer con la frase "Todo se hará a su tiempo" (85), entre tanto las cuchilladas del criminal enviado por los españoles dieron muerte a un amigo de Bolívar que por casualidad se acostó en su hamaca. Y cuando su padre le pregunta cómo era Bolívar ella le dice que él se creía Bonaparte. La aristócrata Josefa Sagrario había pasado por los siete puestos de guardia "embozada con un hábito de franciscano y con el santo seña que José Palacios le había dado: "Tierra de Dios" (122). La burla anticlerical, se complementa por la coraza de oro que llevaba Josefa debajo del hábito de franciscano como una contribución a los gastos bélicos de Bolívar. Después el Libertador la mandó al exilio, creyendo equivocadamente que estaba implicada en el atentado de 1828.

La principal protagonista del capítulo 5 es Camille de Martinica, "la mujer más bella, más elegante y más altanera que él había visto nunca" (163), Bolívar se apasiona pero es tan débil que ni puede aceptar su invitación a bailar. En el capítulo 5, casualmente y para ratificar su fama donjuanesca, se sacan a colación "las cinco mujeres indivisibles del matriarcado de Garaycoa" (158) (abuela, hija y tres nietas), con quienes Bolívar se divirtió en la época de su famosa entrevista con San Martín en Guayaquil.

Bolívar también recuerda su sueño repetido de una mujer con pelo iluminado quien le amarra una cinta roja alrededor del cuello. Al llegar a Cartagena el sueño se hace realidad: "la criatura evangélica [...] con una corona de cocuyos luminosos" (184), anónima y de 20 años de edad, pasa la noche a su lado sin que él siquiera la toque. Al amanecer, para despedirla él le dice: "Te vas virgen" (188). Ella con una inteligente respuesta dice al Libertador: "Nadie es virgen después de una noche con Su Excelencia" (186). También aparecen: **Camille**, brevemente; Josefa Sagrario, de vuelta a Colombia gracias a la caída del poder de Bolívar; y la "adolescente lánguida" (177), que toca en el arpa "siete romanzas de amor" (177) dejando al casto Bolívar "flotando en las ondas del arpa" (177).

La actitud de Bolívar hacia las mujeres es más compleja que la de don Juan. Durante su período glorioso, se sentía fuertemente atraído por ciertas mujeres y "era capaz de cambiar el mundo para ir a encontrarlas" (188). No obstante, en vez de conquistarlas y abandonarlas al estilo donjuanesco, Bolívar las recordaba con cariño y les mandaba cartas apasionadas y regalos generosos, "pero sin comprometer ni un ápice de su vida en un sentimiento que más se parecía a la vanidad que al amor" (189).

Una sola excepción fue el episodio de Angostura con la bellísima **Delfina** Guardiola. Ella se enfurece por sus infidelidades y le cierra en las narices la puerta de su casa con las siguientes palabras: "Usted es un hombre eminente general, más que ninguno [...] pero el amor le queda grande" (221). Sin rendirse, Bolívar "se metió por la ventana de la cocina y permaneció con ella durante tres días, y no sólo estuvo a punto de perder una batalla, sino también el pellejo, hasta lograr que **Delfina** confiara en su corazón" (221).

En todo caso, sus noches libertinas eran evocadas para desacreditarlo, el narrador, lo defiende: "Suposición falsa, como tantas otras, [...] fábulas de salón que lo persiguieron hasta más allá de la muerte" (119). Contradiéndose luego y enfatizando el carácter

dialógico de la novela dice: "Nunca hizo alarde de sus conquistas, pero habían sido tantas y de tanto estrépito, que sus secretos de alcoba eran de dominio público" (217).

Mientras queden amigos quedan

Esperanzas.

5. *Los subalternos de Bolívar.* Estos personajes conforman un hilo de la trama además de dar la sensación de finalidad a la novela representan la estrecha relación entre Bolívar y José Palacios, su mayordomo. Palacios habría preferido morir con Bolívar —"Lo justo es morirnos juntos" — (265), pero no sucede así, se vuelve alcohólico y muere " revolcándose en el lodo de *delirium tremens*" a los 76 años de edad.

Los siete subalternos militares son personajes comparativamente menores, pero cada uno sobresale por determinados aspectos particulares. Fernando, "hijo de su hermano mayor, muerto en un naufragio durante la primera república" (48), llega a ser su edecán y secretario después de haber estudiado en la Universidad de Virginia. Posee una capacidad singular para crear hechos ficticios pero jamás llegó a componer ninguna obra literaria porque, aunque vivió hasta los 85, "el destino le deparó la inmensa fortuna de perder la memoria" (264), este aspecto está ligado al rasgo de la NNH, de la imposibilidad de averiguar la verdad histórica.

Agustín de Iturbide hijo del muy breve emperador mexicano que "fue fusilado [...] sin saber que había sido juzgado en ausencia y condenado a muerte por alta traición" (95), llega a tomar carácter en el momento en que Bolívar le pide que cante toda la noche acompañado del guitarrista José de la Cruz Paredes. La vida militar y política de su padre refuerza el tema principal de la novela, *sic transit gloria mundi*, además de ejemplificar la traición y los golpes que habían de caracterizar durante el siglo XIX la historia de la mayoría de las repúblicas latinoamericanas.

Su edecán irlandés, el coronel Belford Hinton Wilson, sospecha que no lo quiere "y que éste lo mantenía en su séquito por consideración a su padre" (67). Su deseo es regresar a Inglaterra y aparece en la novela para ser la voz que cuestiona a Bolívar por su vacilación respecto al viaje. Bolívar le acepta la crítica tranquilo pero logra enfurecerlo en un juego de naipes, primero por ganarle a Bolívar y luego, debido a las órdenes del general Carreño, consintiendo que Bolívar le gane a él pero de una forma tan evidente que éste pone fin al

juego: “No es necesario que lo haga tan mal, mi querido Wilson”, dijo. ‘Al fin y al cabo es justo que nos vayamos a dormir’ (70).

El general José María Carreño, el contador de estrellas, ha contado "Siete mil ochocientos ochenta y dos" (133), también critica a Bolívar por dejar su "obra al garete" (170). Era objeto de "burlas cordiales" por las molestias que sentía en el muñón del brazo. Orgulloso porque había perdido el brazo derecho y sufrido otras muchas heridas, recuerda a Bolívar que éste nunca recibió ni siquiera un rasguño, Bolívar ya no reacciona como antes ante esta crítica y la acepta serenamente. A pesar de eso, aumenta el descontento de Carreño y resuelve a huir a Venezuela para llevar adelante la lucha bolivariana de reunificar la Gran Colombia.

Aunque el capitán Andrés Ibarra también tiene el brazo derecho inutilizado por una grave herida, es el más joven y el más feliz del grupo. Un poco antes del juego de naipes, Bolívar le toma de los hombros a Ibarra por detrás y le pregunta si él también le ve "cara de muerto" (165). Cuando Ibarra le contesta que no, Bolívar lo denuncia: "¡Pues está ciego, o miente!" (165). La respuesta ocurrente de Ibarra acaba con la tirantez de la situación: "O estoy de espaldas" (165).

José Laurencio Silva era mulato. Con miedo de quedarse ciego por las cataratas, como ocurrió a varios familiares maternos, se prepara para cuando sea totalmente ciego durmiendo de día y trabajando de noche en la oscuridad, creando bellos productos de ebanistería (131). Bolívar lo había ascendido socialmente casándolo con una de sus sobrinas pero el incidente que más se destaca es cuando una de las mujeres distinguidas de un pueblo se rehusó a bailar un vals con Silva; Bolívar ordenó tocar el vals a la orquesta y él mismo bailó con Silva.

Llévense esas luminarias, que esto parece una procesión de ánimas.

6. *Las visitas.* El sexto tema de la trama hace manifiesta la parodia del poder, rasgo que se presenta a través de una serie de visitas que aparecen casualmente en cada puerto portadoras cada una de un nuevo discurso. En contraste con los subalternos de Bolívar que lo escoltan durante el viaje río abajo, la mayoría de las visitas son extranjeras y, por corta que sea su intervención en la novela, acentúan este rasgo. Aun el mentiroso astrónomo y

botánico alemán obtiene repercusión por sus bromas ofensivas acerca de la supuesta homosexualidad del barón Alejandro Von Humboldt, los que molestan a Bolívar y ocasiona que lo trate despectivamente, también le dan la oportunidad de manifestar su admiración por la belleza física de Von Humboldt –“[...]y tanto como su inteligencia y su sabiduría lo sorprendió el esplendor de su belleza, como no había visto otra igual en una mujer”— (101), lo mismo que por su gratitud a Von Humboldt por "su clarividencia de que las colonias españolas de América estaban maduras para la independencia [...]". "Humboldt me abrió los ojos" (102). El alemán anónimo es rebajado aún más por la mayor importancia dada a "un perro zungo, sarnoso y escuálido, y con una pata petrificada" (100) que salía al champán el mismo día y en la misma página. Mientras Bolívar logra deshacerse del alemán gracias a la canoa del correo, y sin que se manifieste su nombre, el perro, por el contrario, se destaca por obtener del mismo Libertador en el último renglón del capítulo el nombre de Bolívar (105).

Aunque el francés Diocles **Atlantique**, que vive en el puerto fluvial de Zambrano, supera al alemán en cuanto a intelectualidad auténtica, es igualmente antipático para Bolívar. Pondera las contribuciones de la civilización occidental, lamenta "los defectos culturales de la cocina criolla" (129) y recomienda el sistema bonapartiano como el más adecuado para las nuevas repúblicas. Bolívar acaba por estallar cuando él manifiesta que tenía entendido que "Su Excelencia era el promotor de la solución monárquica"(127) a lo que responde. "Mi frente no será mancillada nunca por una corona" (127), y cuestionando el alto grado de civilización de Europa dice: "(...) si una historia está anegada de sangre, de indignidades, de injusticias, ésa es la historia de Europa" (129).

Durante su estadía de veintinueve días en Turbaco, Bolívar recibe la visita de su amigo el general Mariano Montilla, quien llega de Cartagena con tres de los seguidores políticos del Libertador, llamados "los tres juanes del partido bolivarista: Juan García del Río, Juan de Francisco Martín y Juan de Dios Amador" (144). El narrador *cuenta* que Montilla es "célebre por sus chispazos de ingenio aún en las situaciones menos oportunas" (144). Montilla y los tres juanes apenas pueden disimular su angustia frente al tamaño reducido del cuerpo de Bolívar, provocando de aquél la declaración tragicómica: "‘Lo importante’, dijo, ‘es que Su Excelencia no se nos disminuya por dentro’. Como de costumbre, subrayó su propia ocurrencia con una carcajada de perdigones" (144).

Bolívar también recibe la visita de otro francés, el conde de Raigecourt, quien lo invita a acompañarlo a Europa en un paquebote inglés. Aunque el viaje a Europa es un tema importante de la novela, la única importancia de Raigecourt es que llega acompañado de la bella **Camille** de la Martinica.

El hilo de las visitas tiene más importancia durante la estadía en Cartagena. Llegan otros dos europeos: el pintor italiano Antonio Meucci, que le da la ocasión al narrador de comentar cómo los retratistas transformaron a Bolívar, y el conde polaco Napierski, héroe militar de las guerras napoleónicas, quien aparece en Cartagena con una recomendación del general Ponatowski para entrar en el ejército colombiano. Aunque Napierski no produce ninguna impresión en la novela, los apuntes de su diario dan la oportunidad a García Márquez de manifestar su gratitud a Álvaro Mutis (escritor colombiano que le regaló la idea de escribir el libro) dentro de la misma novela —ya la expresó en la dedicatoria y se extenderá más en el apéndice. ratificando el rasgo de la NNH, la metaficción: —diario "que un gran poeta granadino había de rescatar para la historia ciento ochenta años después"— (194). ¡El error matemático (el año 2010) se debe al sentido de humor de García Márquez?, pues como él dice: " [...] me parece que semejantes disparates habrían puesto unas gotas de humor involuntario —y tal vez deseable— en el horror de este libro" (272).

*El amor de los pueblos tiene su
precio, Excelencia.*

7. *La meteorología y el espacio novelístico.* El séptimo y último hilo que se entreteje en cada uno de los ocho capítulos es el espacio narrativo con énfasis en el clima. Las alusiones en los primeros capítulos al clima poco hospitalario de Bogotá, "Es tierra de infieles" (12), reflejan la desconfianza que siente Bolívar hacia Santander y los *cachacos*, cortesés, ceremoniosos, y vestidos de negro. Cuando José Palacios anuncia que "sábado ocho de mayo del año de treinta, día en que los ingleses flecharon a Juan de Arco (...); está lloviendo desde las tres de la madrugada" (12), Bolívar, desvelado, contesta con enojo: "Desde las tres de la madrugada del siglo XVII" (12). El narrador refuerza la imagen hiperbólica con la frase "la llovizna milenaria" (38) y la explicación cómo la dueña de la casa trató de impedir que Bolívar dejara Bogotá: "Doña Amalia trató de retenerlo hasta que escampara, aunque sabía tan bien como él que no iba a escampar en lo que faltaba del

siglo" (41). Sin embargo, en un ejemplo del realismo mágico sí escampa en el momento en que Bolívar sale de Bogotá: "el cielo se tornó de un azul radiante, y dos volcanes nevados permanecieron inmóviles en el horizonte por el resto de la jornada" (47). En una carta, el recién elegido presidente Caicedo describe los paseos de numerosas familias bogotanas que "almorzaron sentadas en la hierba bajo un sol radiante que no se había visto en la ciudad desde los días del ruido" (80). La explicación irónica ofrecida por Bolívar tiñe el humor de amargura: "si bastó con que me fuera para que el sol volviera a brillar" (80). Sin embargo, de acuerdo a la recreación simultánea del héroe épico y del hombre moribundo, los espacios interiores donde Bolívar se aloja se describen a menudo en términos más realistas: "Pues estaban en Santa Fe de Bogotá, a dos mil seiscientos metros sobre el nivel del mar remoto, y la enorme alcoba de paredes áridas, expuesta a los vientos helados que se filtraban por las ventadas mal ceñidas, no era la más propicia para la salud de nadie" (13).

Después de la bajada de Bogotá, García Márquez acude a todo su talento de escritor para mantener interés en el hilo **metereológico**, sus armas son las metáforas, la hipérbole, el humor y ciertos detalles específicamente locales. El aire hirviendo (75, 78) de Honda es también "un aire de vidrio líquido" (71) y el narrador se burla del dicho vulgar del trópico: "la tontería eterna: Aquí hace tanto calor que las gallinas ponen los huevos fritos" (75). El aguacero se describe en términos dramáticos con el neologismo "**desventrarse**": "una nube negra [...] se desventraba en un diluvio instantáneo" (75). La decadencia de Honda, que refleja la del protagonista, se capta en contraste entre "la muy célebre ciudad de Honda, con su puente de piedra castellana" y "sus murallas en ruinas y la torre de la iglesia desbaratada por un terremoto" (73).

La escena en el río permite resaltar con una descripción inesperadamente realista el carácter dialógico de la novela. En la descripción del capitán de la Iloa, "escogido entre los mejores del río, se llamaba Casildo Santos, y era un antiguo capitán del batallón Tiradores de la Guardia, con una voz de trueno y un parche de pirata en el ojo izquierdo, y una noción más bien intrépida de su mandato" (94). Luego surge un episodio que desmiente esa descripción y refuerza la imagen heroica de Bolívar. Durante un aguacero, Bolívar contraría las órdenes equivocadas del capitán a los bogas y éste "se hizo a un lado, consciente una vez más de haber confundido babor con estribor" (94).

En la descripción del río, García Márquez combina el humor y sus preocupaciones ecológicas al observar el gran número de troncos "que los taladores de la ribera llevaban a vender en Cartagena de Indias" (97). Exclama Bolívar: "Los peces tendrán que aprender a caminar sobre la tierra porque las aguas se acabarán" (97).

En Mompo, donde el calor era "tan denso que se podía tocar con las manos" y que como Honda se encuentra en plena ruina, Bolívar, manifiesta su desilusión al ver los efectos de la independencia sobre Mompo: "arruinada por la guerra, pervertida por el desorden de la república, diezmada por la viruela" (110). El dique de cantería construido por los españoles obstinados para controlar las crecientes también se encuentra en escombros.

Al llegar a Cartagena, se nota mejor que en ningún otro lugar el reflejo espacial del tema de *sic transit gloria mundi*. Capital anterior del virreinato, eje del comercio de esclavos para toda Hispanoamérica y "mil veces cantada como una de las más bellas (ciudades) del mundo" (175), Cartagena había sido saqueada por varios piratas extranjeros durante el período colonial pero "nada la había arruinado como las luchas de la independencia, y luego las guerras entre facciones" (176). La muerte inminente de Bolívar se refleja en los gallinazos sobre el mercado, el perro con mal de rabia, y "unas ratas tan grandes como gatos" (176). El hecho de que García Márquez pueda mantener su sentido del humor hiperbólico en medio de esta decadencia tan deprimente refuerza la imagen trágica y cómica a la vez que es uno de los ejemplos de la visión dialógica que se proyecta en la NNH: "El cinturón de baluartes invencibles que don Felipe II había querido conocer con sus aparatos de largavista desde los miradores de El Escorial, era apenas imaginable entre los matorrales" (176).

La decadencia de Cartagena se sigue pregonando cuando Bolívar se traslada al pequeño pueblo de soledad: "cuatro calles de casas de pobre, ardientes y desoladas, a unas dos leguas de la antigua Barraca de san Nicolás que en pocos años había de convertirse en la ciudad más próspera y hospitalaria del país" (215), homenaje del autor a Barranquilla.

El último viaje de Bolívar, se realiza por barco en el estuario del río Magdalena: los caños de la Ciénaga Grande con vista a "la ardiente llanura de salitre [...] la corona de hielos eternos de la Sierra Nevada" (246) hasta Santa Marta y de allí en berlina hasta la plantación de caña de azúcar del señor De Mier, donde muere el 17 de diciembre de 1830. "Era el fin.

últimos fulgores de la vida que nunca más, por los siglos de los siglos, volvería a repetirse" (267).

IV. CONCLUSIONES

Todo lo que se ha comentado hasta este punto indica que *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, lo mismo que *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, presentan los conceptos indicados por Menton y pueden catalogarse como parte de la Nueva Novela Histórica. Las dos novelas muestran la mayoría de los rasgos señalados por Seymour Menton en la teoría considerada en el acápite II.D. , sin olvidar que no es indispensable aplicarlos en su totalidad y añadiendo el rasgo de la parodia del poder.

Lo paródico y lo carnavalesco. El debate para la canonización de Cristóbal Colón, las escenas de amor de Bolívar, dan a las novelas un tono carnavalesco que contrasta con los aspectos trágicos de las guerras de la independencia y con la historia de Latinoamérica en general. Esta imagen trágica y cómica a la vez es uno de los muchos ejemplos de la visión de mundo dialógica que se proyecta en las Nueva Novela Histórica.

La intertextualidad. Las alusiones a obras y personajes de García Márquez y a otras obras, incluso de Voltaire y el El Quijote, contribuyen a la construcción intertextual de las novelas. Adicionalmente, debe mencionarse la intervención de discursos teológicos (en el caso de *El arpa y la sombra*) o de discursos políticos integracionistas (en el caso de *El general en su laberinto*). La intertextualidad de los libros analizados no se limita, entonces, a la incorporación de textos literarios sino que se amplía hasta asumir la intervención de discursos sociales.

La metaficción o los comentarios del narrador sobre la creación de su propio texto. García Márquez comenta acerca de la creación de su obra dentro la novela al referirse a Álvaro Mutis, quien le prestó la idea de hacer una novela sobre los últimos días de Bolívar. Carpentier explica que la motivación para su obra fue la irritación que sintió por "el empeño hagiográfico de un texto que atribuía sobrehumanas virtudes al Descubridor de América". Las notas apócrifas utilizadas en ambos textos también refuerzan este rasgo.

El protagonista histórico. Las dos novelas presentan como personajes principales a dos renombrados personajes históricos: Cristóbal Colón y Simón Bolívar, personajes históricos muy destacados, retratados por estos escritores de un modo particular, logrando ambos su

El general Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios se iba para siempre"(43).

El paso del tiempo está íntimamente ligado al hilo de la decadencia física de Bolívar. A diferencia de todas las novelas anteriores de García Márquez, *El general en su laberinto* está llena de fechas precisas. La novela se abre el 8 de mayo de 1830 y se cierra el 17 de diciembre de 1830 con la muerte de Bolívar. En efecto, se cierra a la 1:07 de la tarde, una hora mágicamente anunciada por el reloj octogonal de números romanos en el colegio parroquial de Mompo, donde Bolívar se aloja. El reloj se había parado a la 1:07 provocando el comentario patético del Libertador: "¡Por fin, algo que sigue igual!" (113). La importancia del tiempo también se subraya por el motivo recurrente de los relojes gemelos de José Palacios con las cadenas cruzadas sobre el chaleco: "José Palacios le dio cuerda, lo puso de memoria. y enseguida confirmó que era la hora correcta en sus dos relojes de **leontina**"(115), y el reloj de oro de Agustín Iturbide, que su padre le había mandado "desde el paredón de fusilamiento" (96).

La intertextualidad se presenta en *El general en su laberinto*, al igual que en la mayoría de las **NNH**, haciendo alusiones a otras obras de García Márquez, sobre todo con *Cien años de soledad*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *El otoño del patriarca*, *Crónica de una muerte anunciada* y *El amor en los tiempos del cólera*. Las amantes de Bolívar llevan para siempre "una cruz de ceniza" (217), que recuerda la que llevaban los diecisiete hijos ilegítimos del coronel Aureliano Buendía. Manuela Saénz, después de "enviudarse", fabrica, igual que Úrsula Buendía, dulces en forma de animales; y, como Pilar Ternera a la edad de cincuenta y nueve, "inválida en una hamaca por una fractura de la cadera leía la suerte en las barajas y daba consejos de amor a los enamorados" (261). Bolívar trata de impedir que su subalterno Carreño se lance a otra guerra para restaurar la unidad de la Gran Colombia con un comentario epigramático que recuerda el pronunciado por el coronel **Aureliano** Buendía a su amigo Gerineldo Márquez en *Cien años de soledad*: "No delires más Carreño, le dijo. Esto se lo llevó el carajo" (170).

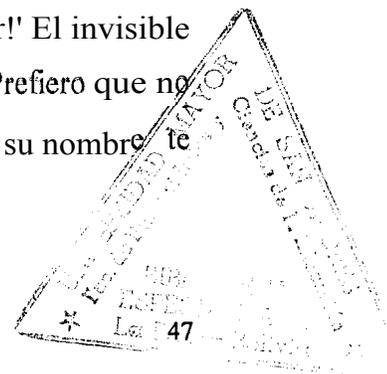
La fatal y certera concepción de Bolívar de la desventura latinoamericana: "Para nosotros la patria es América, y toda está igual: sin remedio" (169), implica también el homenaje final de García Márquez a Bolívar y está justamente en las líneas que cierran la novela y que hacen alusión de que no tendríamos a otro líder de su visión y categoría: "[...] los

desmitificación. García Márquez es solidario con la decadencia de Bolívar, en cambio **Carpentier** no se muestra compasivo con la ruina de Colón, más bien la obra termina condenándolo.

La distorsión consciente de la historia por omisiones, exageraciones y anacronismos. El modo particular de estructurar y narrar los acontecimientos, de cada uno de los novelistas, lleva adelante a sus obras, haciendo que estas no dependan de la supuesta fidelidad histórica y más bien se apoyen en la creatividad de contar las cosas "como debieron o pudieron haber sucedido".

La subordinación de la reproducción mimética de cierto período histórico a conceptos filosóficos trascendentes. En general estos conceptos provienen de Borges: **1a** imposibilidad de averiguar la verdad histórica; el carácter cíclico de la historia, y , a la vez, lo imprevisible de la historia: Los sucesos más asombrosos e inesperados pueden ocurrir. Este rasgo es el más importante para distinguir la Nueva Novela Histórica de la tradicional. En ***El arpa y la sombra*** Carpentier utiliza la confesión apócrifa de Colón, para denunciar y condenar la inhumana y mercantilista conquista del nuevo mundo. ***El general en su laberinto***, a través de los últimos días del Libertador, crítica nuestra azarosa vida republicana. Ambas novelas censuran el orden internacional de dominación imperante en detrimento de América Latina. Al mismo tiempo, el mensaje tan manifiesto en ***El general en su laberinto*** expresa la concepción integracionista de García Márquez, sugerida como la alternativa esperanzadora de que sólo la unidad de Latinoamérica puede llevarnos a un mundo mejor.

Asimismo, se puede resaltar como una muestra de intertextualidad, —y ver cómo ésta no sólo se encuentra a nivel de una obra o de un autor sino también en la dimensión de la literatura latinoamericana, una citas que hace que las dos obras conversen: Primero, de ***El general en su laberinto***: "Cristóbal Colón había vivido un instante como ése, y había escrito en su diario: 'Toda la noche sentí pasar las aves'. Pues la tierra estaba próxima al cabo de sesenta y nueve días de navegación. También el general las sintió" (137). Y segundo, ***El arpa y la Sombra*** "Y también existió un Simón Bolívar!' El invisible semblante del Invisible Christophoros se crispó en su invisibilidad: —'¡Prefiero que no menciones a Simón Bolívar!' —Perdón' —dijo Doria: 'Comprendo que su nombre te sea poco grato. Él deshizo lo que tú hiciste'"(224).



Lo que hace Lukács al definir la Novela Histórica es considerar que ésta cumple con una de las leyes de la plasmación poética que consiste en que, para hacer patentes los móviles humanos y sociales de la actuación, son más apropiados los sucesos aparentemente insignificantes que los grandes dramas monumentales de la historia universal. Así puede Lukács declarar en grandes dramas monumentales lo cotidiano.

El trabajo de Seymour Menton al reactualizar el debate sobre la existencia de la Novela Histórica, basa su estudio en un trabajo empírico que le permite proponer una lectura alternativa con rasgos comunes a su base de datos, y los rasgos sugeridos por Menton como determinantes de la Nueva Novela Histórica, se cumplen.

Se debe enfatizar, sin embargo, que el séptimo rasgo propuesto posiblemente sea el más importante de la Nueva Novela Histórica para contrastada con la Novela Histórica definida por Lukács, porque mientras la Novela Europea del Siglo XIX convertía lo cotidiano en épico, la Nueva Novela Histórica en América Latina del Siglo XX convierte lo épico en cotidiano.

El contraste entre las dos Novelas Históricas, a pesar de ser importante por lo que se ha afirmado antes, permitiría redefinir la categoría de Novela Histórica no al modo cronológico de Menton sino partiendo que es una narrativa que relaciona lo épico con lo cotidiano.

En esto también consiste el aporte de este trabajo, es decir sólo en sugerir no en establecer, un punto de partida para la redefinición de la Nueva Novela Histórica en América Latina.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, Mijael, *Estética de la creación verbal*. México : Siglo XXI,1985.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

Carpentier, Alejo, *El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI,1985.

García Márquez, Gabriel, *El general en su laberinto*. Colombia: Editorial Oveja Negra, 1989.

Lukács, Georg, *La Novela Histórica*. Ediciones Era Ensayo, 1977

Menton, Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Todorov, Tzvetan, *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós, 1991.

