

PABLO MONTOYA Y LA NARRATIVA HISTÓRICA

FRANCISCO JAVIER RUIZ MARTÍNEZ

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
LICENCIATURA EN LITERATURA
SANTIAGO DE CALI**

PABLO MONTOYA Y LA NARRATIVA HISTÓRICA

FRANCISCO JAVIER RUIZ MARTÍNEZ

**Trabajo de grado para optar al título de LICENCIADO EN
LITERATURA**

Director

JUAN MORENO BLANCO

Docteur en Études Ibériques et Ibéro Américaines

Profesor Titular de la Escuela de Estudios Literarios

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE ESTUDIOS LITERARIOS
LICENCIATURA EN LITERATURA
SANTIAGO DE CALI**

RESUMEN

Debido al auge de la novela histórica en Colombia durante las últimas décadas, se hace necesario abordar la tendencia desde la teoría literaria clásica y contemporánea con el objetivo de establecer un posible cambio de paradigma. En este trabajo se propone un acercamiento a la obra de Pablo Montoya desde la Nueva Novela Histórica y, de paso y como consecuencia de los textos seleccionados, se intenta detallar el desarrollo literario (y las influencias) del autor que lo llevó a alcanzar el premio Rómulo Gallegos y la inmediata notoriedad internacional. Hay dos grandes maestros que aparecen en el horizonte de su estilo de escritura: Schwob y Borges. Y una gran novela que establece un valioso punto de comparación a nivel temático: *El mundo alucinante*, de Reynaldo Arenas.

Palabras clave: Nueva novela histórica, narrativa histórica, representación, verosimilitud, écfrasis, estilo narrativo, violencia.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
Capítulo UNO.....	8
1.1. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA	8
1.2. LA NOVELA HISTÓRICA COLOMBIANA	12
1.3. LA NOVELA HISTÓRICA EN COLOMBIA 1988 - 2008	21
1.4. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA.....	29
1.5. LA CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO.....	36
Capítulo DOS	42
2.1. TRAS LAS HUELLAS DE MARCEL SCHWOB	42
2.1.1. Condensación – Lítotes	43
2.1.2. Verosimilitud.....	48
2.1.3. El arte del retrato – Figura y fondo	51
2.2. TRAS LAS HUELLAS DE JORGE LUIS BORGES	67
2.3. <i>ADIÓS A LOS PRÓCERES</i> (2010) Y LA SÁTIRA MENIPEA	76
2.3.1. Antonio Nariño, traductor.	79
2.3.2. Manuel Rodríguez Torices, cantor	81
2.3.3. Pedro Groot, mudo	82
2.3.4. Camilo Torres, rábula.....	84
2.3.5. Antonio Ricaurte, polvorero.....	86
2.3.6. Jorge Tadeo Lozano, zoólogo	88
2.3.7. José María Carbonell, lenguaraz	89
2.3.8. Simón Bolívar, bailarín	90
2.3.9. Manuel Atanasio Girardot, abanderado	92
2.3.10. Pablo Morillo, pacificador.....	94
2.3.11. Antonio Baraya, estrategia	96
2.3.12. Policarpa Salavarrieta, espía	98
2.3.13. José María Cabal, ocioso.....	99
2.3.14. Manuela Sáenz, amante	100
2.3.15. Francisco José de Caldas, naturalista	102

Capítulo TRES.....	105
<i>LOS DERROTADOS</i> (2012): SEDIMENTO Y NOVEDAD. ANÁLISIS COMPARATIVO CON <i>EL MUNDO ALUCINANTE</i> DE REYNALDO ARENAS	105
CONCLUSIONES.....	138
BIBLIOGRAFÍA	146

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación toma como primer impulso la crítica literaria en torno a la Nueva Novela Histórica acuñada por Seymour Menton, en especial las seis categorías que él decanta luego de revisar un corpus voluminoso de novelas latinoamericanas. Estas categorías se toman como referencia para determinar la pertenencia de las obras literarias elegidas a la tendencia señalada por el crítico. A medida que avanza el estudio se establecen dos ejes: las huellas de los maestros de Pablo Montoya, Marcel Schwob y Jorge Luis Borges, y su relevancia en la consolidación de un estilo, y por otro lado, las líneas temáticas que se continúan en la tradición latinoamericana, el caso de Reynaldo Arenas.

El primer capítulo aborda el estudio de Menton ya mencionado y propone un contexto más específico a través del estudio de Moreno Blanco en torno a la novela histórica colombiana de la segunda mitad del siglo XX, y que señala como hechos determinantes la publicación de *Cien años de soledad* y la aprobación de la Constitución de 1991. Es necesario detenerse a revisar someramente lo dicho por Donald McGrady acerca de la novela histórica colombiana en un estudio que abarca el período de 1844 a 1959 y que se sintetiza en seis categorías derivadas del modelo europeo. La propuesta de McGrady se basa en poner a prueba el corpus colombiano seleccionado a través de las categorías halladas. El capítulo sigue con el estudio de Montoya sobre otro período de la literatura colombiana: 1988 a 2008. Este trabajo es importante porque da luces sobre la concepción personal de la tendencia y ofrece un panorama más reciente. Cierra este capítulo una mirada al problema de la representación histórica con objeto de superar el obstáculo de la confrontación entre historia y ficción, y finalmente la construcción del significado en la cultura.

Una vez establecido el contexto teórico, el segundo capítulo continúa con la revisión de la herencia de los dos grandes maestros de Montoya. El primero es Schwob y su modelo de las vidas imaginarias. Allí se profundiza en tres líneas claves: el binomio de la condensación y las lítotes, la verosimilitud como categoría a considerar en lugar de la verdad histórica y unas breves nociones denominadas *figura y fondo* sobre el arte del retrato en el período comprendido entre la Baja Edad Media y el siglo XVII. Se ofrecen dos

ejemplos de vidas imaginarias, Empédocles y Uccello, para dilucidar el estilo narrativo de Schwob; se considera como referente comparativo la obra de Giorgio Vasari.

En la segunda parte del capítulo se aborda *Historia universal de la infamia*, de Borges, como modelo narrativo que sigue Montoya y se complementa la visión con un estudio de Alasraki sobre la génesis del estilo de Borges, y un último sobre la poética inmanente de *Historia universal de la infamia* escrito por Pollman. Como cierre, se presenta la primera obra literaria del corpus como herencia de los dos maestros analizados y se añade, por considerarla pertinente, la perspectiva de la sátira menipea descrita por Bajtín a propósito de la poética de Dostoyevski. El ejercicio que se propone es simple: determinar el modo como se siembran los primeros rasgos del estilo de Montoya a través de una selección y análisis de las semblanzas que conforman *Adiós a los próceres*.

El segundo capítulo cierra a propósito con la semblanza sobre Caldas porque él es el personaje central del último capítulo, es decir, de la novela *Los derrotados*. Aquí el análisis procura establecer la consolidación estilística y temática de Montoya, y sus influencias. El método de investigación que se propone es una comparación entre Francisco José de Caldas y Fray Servando de Mier, el héroe de la novela *El mundo alucinante*, de Reynaldo Arenas. Y los elementos a evaluar para determinar el progreso del estilo narrativo, es decir, la manera como Montoya continúa y renueva la tradición latinoamericana son: las marcas textuales (notas, dedicatorias, uso de la primera o tercera persona del singular, inclusión del diario), el conflicto con la religión (aquí se transparente el conflicto entre Europa y España) y la política, la metaficción, la heterología, la violencia y la certeza de la derrota en toda empresa humana.

Capítulo UNO

1.1. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

En 1993 Seymour Menton publicó un ambicioso estudio empírico sobre la reciente tendencia de la narrativa histórica latinoamericana a la que él y otros críticos denominaron Nueva Novela Histórica (NNH), con el propósito de separarla conceptualmente de la novela histórica europea del Siglo XIX —o del molde fundido por Georg Lukács en su estudio *La novela histórica* (1955)— y de análisis más específicos como el llevado a cabo por Donald McGrady en el contexto colombiano, *La novela histórica en Colombia 1844 – 1959* (1962), que extrapola o re-significa la tendencia narrativa histórica en las letras nacionales. Menton abarca un período de no menos de cuatro décadas de publicación en países latinoamericanos con lo que logra la sorprendente cifra de trescientas sesenta y siete novelas, y sitúa como principal cimiento de sus hallazgos literarios —y acaso como figura y exponente ejemplar— al escritor cubano Alejo Carpentier. Pese a que la primera novela de la lista fue publicada en 1949 —*El reino de este mundo*, de Carpentier—, Menton limita su análisis al período comprendido entre 1979 y 1992, es decir, poco más de una década. La razón principal de esta restricción temporal es el auge de la tendencia a partir de finales de la década de los setenta, como consecuencia de la “aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América.” (p. 48). Entre las razones factuales que Menton expone vale la pena rescatar las siguientes: la confusión ideológica de algunos intelectuales latinoamericanos originada por el declive de la revolución cubana (p. 52) y el colapso de la Unión Soviética o fin de la Guerra Fría (p. 53) lo que, a su turno, conminaría a algunos de ellos a adoptar una actitud escapista similar a la que adoptó la Generación del 98 (pp. 51-2); la publicación de “biografías bien documentadas y colecciones de viñetas” (p. 53) que comparten la fascinación por la historia, al tiempo que en un contexto crítico más amplio se empiezan a cuestionar los límites que separan la Historia y la ficción (p. 55), o la historia y la literatura.

El acopio de definiciones de novela histórica que Menton utiliza como punto de partida y referente de contraste recupera la incertidumbre sobre la materia y, salvo las “nuevas” características del género por él acuñadas, poco se aclara teóricamente. Su postura teórica es laxa. La primera definición acepta novelas “cuya acción se ubica total o por lo

menos predominantemente en el pasado” (p. 32), y añade como condición aclaratoria que ese pasado no debe ser experimentado directamente por el autor. La dificultad queda instalada en la zona gris de la interpretación que debe hacerse cargo de dos adverbios: “predominantemente” y “directamente”, es decir, traducir y justificar en términos cuantitativos una materia esencialmente cualitativa. ¿Cómo se calcula la mitad más uno — mayoría absoluta— en un ejercicio cualitativo y, al mismo tiempo, se le concede a la operación validez y consistencia? La segunda definición pertenece a Anderson Imbert y, en el acto de inclusión, Menton con-funde lo “nuevo” y lo “viejo” de la novela histórica latinoamericana: “Llamamos ‘novelas históricas’ a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (p. 33). Pese a la ambigüedad del término “época” — cuya delimitación conduce al autor a desestimar novelas como *Sobre héroes y tumbas* (1962), de Ernesto Sábato, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, y *Conversación en la Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa, entre otros—, Menton considera que esta es la definición más apropiada para los propósitos de su estudio, acaso por tratarse de una holgada camisa teórica que le permite abarcar períodos, países y novelas dispares. Incluso introduce una excepción adicional: desecha las novelas “cuyos narradores o personajes están anclados en el presente o en el pasado reciente pero cuyo tema principal es la recreación de la vida y los tiempos de un personaje histórico lejano” (p. 34), salvedad de difícil conciliación con la característica de meta-ficción que el autor atribuye a la NNH. Usualmente las características meta-ficcionales interrumpen el hilo narrativo y socavan el tiempo (narrativo) instalado con objeto de establecer una similitud entre el tiempo presente y el tiempo narrado, es decir, con la intención de exponer una regularidad en los eventos humanos.

En proporción no aclarada por el autor, puesto que no es necesario que se encuentren los seis rasgos en cada novela estudiada (p. 42), la NNH se distingue *claramente* —el adverbio es de Menton, las cursivas no— de la novela histórica anterior o tradicional por *el conjunto de seis rasgos* o características, enunciadas lacónicamente por él en los siguientes términos:

A. “La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas” (*ib.*) Lo anterior quiere

decir que el contexto histórico narrativo se convierte, acaso por el peso de las ideas filosóficas, en un pretexto o trasfondo sin importancia en el que el discurso narrativo sucede. La “reproducción mimética” hace pensar en el decorado de una obra de teatro en la que, de ordinario, lo más importante es ejecutado por el discurso y las acciones de los actores, no exentos de cargar con la ideología o sistemas de ideas del texto-obra y, por extensión, del autor. Solo una circunstancia evita que la NNH caiga en el panfleto o en el proselitismo: la presentación de ideas filosóficas, no de proyectos políticos, ni de confesiones de fe ni de intereses partidarios. Es interesante el ejercicio inductivo que Menton introduce en esta característica, tal vez como corolarios de una ley general estrecha y poco clara. Apoyándose principalmente en Jorge Luis Borges, señala la frecuencia de ciertas ideas:

A1. Hay una imposibilidad irreductible de conocer la verdad histórica o la realidad.

A2. La historia tiene un carácter cíclico y, paradójicamente,

A3. La historia tiene una naturaleza imprevisible lo que, según Menton, sugiere la posibilidad de ocurrencia de los acontecimientos más inesperados y asombrosos (p. 42).

B. “La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.” (p. 43). Advertimos aquí un sesgo ideológico no declarado que privilegia un tipo de historia, la oficial o institucional, convirtiéndola en referente a partir del cual los autores de la NNH podrían llevar a cabo su “distorsión consciente” de la realidad. Habría, imaginamos, una omisión/exageración de lo que *verdaderamente* sucedió o se introduciría un evento ajeno a los acontecimientos que conforman el pasado oficial. Salvo en los casos en los que la omisión, la exageración o el anacronismo, son una sutileza literaria que no se aleja de la guía trazada por el discurso histórico normado, Menton solo concede la posibilidad de la distorsión —téngase en cuenta que comúnmente se distorsiona la verdad o lo verdadero, lo factual o la realidad, no sus opuestos— a los autores de la nueva narrativa histórica latinoamericana y, de paso, desecha operaciones ideológicas —y no solo formales— como la ampliación y la relativización de la historia.

C. La ficcionalización de personajes históricos, en oposición a la fórmula de la novela histórica europea de protagonistas ficticios (p. 43). Los novelistas finiseculares “gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas” (*ib.*). Descuellan tres elementos: primero, hay un gozo estético y/o ideológico originado por la libertad de re-crear una personalidad histórica de las más importantes. Segundo, una de las herramientas predilectas de este ejercicio es la técnica del retrato (lo que a su vez insufla un aire de semblanza o biografía a la NNH). Y tercero, Menton vuelve a afirmar un sesgo ideológico según el cual la historia es la historia de los vencedores: triunfante, gloriosa e idealizada.

D. “La meta-ficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación.” (p. 43). Entendemos que este tipo de estrategia o recurso no solo corta el hilo de la narración para establecer un presente desde el cual el narrador examina los hechos —con frecuencia los compara con otros sucesos históricos dando lugar a analogías audaces—, entretanto que sostiene un pasado histórico donde se desarrollan los acontecimientos, sino que, además, pretende dejar al descubierto el artificio o la invención literaria con el objetivo de atacar los cimientos de la realidad y la verdad histórica. La verosimilitud ocupa el terreno cedido por la verdad.

E. La intertextualidad. Aunque Menton explica este rasgo como la inclusión o el uso de personajes ficticios ajenos a la obra narrativa de un autor específico (p. 43), lo más frecuente es lo que él denomina “ejemplo extremo de intertextualidad”: el palimpsesto o la re-escritura de un texto (p. 44). Es sabido que no se re-escibe nunca un texto idéntico, línea por línea, sino que se sigue la guía, el curso o el espíritu del texto base; de modo que no se contradice significativamente lo *antes* expresado y, por ende, se llevaría a cabo más exactamente un ejercicio literario cercano al pastiche. Se sigue la línea general del texto base con pequeñas y no pocas veces graciosas variaciones.

F. Los cuatro conceptos bajtinianos: lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (p. 44). Una narración dialógica pone en marcha “dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo” (*ib.*), lo que en principio evitaría la centralización discursiva de una visión del mundo y el consecuente movimiento hacia la periferia de las diversas visiones/interpretaciones que gravitan alrededor de unos

acontecimientos históricos de interés común que, inevitable y solidariamente, configuran el presente y el porvenir de cada uno de los implicados. Solidaridad para unos, mezquindad para otros. Lo carnavalesco está relacionado con “las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación.” (*ib.*). Frecuentemente, la carnavalización busca desacralizar y degradar las instituciones, los objetos y los oficiantes de las ceremonias religiosas, militares o civiles. Creemos que este tipo de recursos no solo instaura una suerte de igualdad en el nivel más elemental de la condición del hombre, es decir, en sus necesidades e instintos más básicos, sino que muestra la cercanía de los personajes históricos en su debilidad humana sometida a pasiones que (nos) resultan próximas, comprensibles y acaso justificativas. Lo que se revela en el fondo es el mecanismo de idealización de los personajes históricos —sin sexo, sin agitaciones desmesuradas y extrañas, sin necesidades fisiológicas— para enaltecer la empresa superior que simbolizan y defienden. El tercer concepto, la parodia (literaria) atiende al propósito desacralizador de algunos autores de la NNH dada su afinidad con el humor carnavalesco (p. 45). Finalmente, la heteroglosia refiere la multiplicidad de discursos o el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje (*ib.*).

G. Variedad temática. Pese a que Menton no la incluye dentro del conjunto de características que definen la NNH —para ser honestos, ni siquiera la nombra explícitamente—, sí deja entrever una mayor variedad y flexibilidad en el tratamiento de la historia al interior del entramado narrativo (p. 45), abreviándola hasta convertirla en un mero pretexto para la presentación de ideas o dilatándola con la riqueza discursiva emanada de la pluralidad de actores de la historia y asumiendo, para dichas tareas, una actitud, un tono y un estilo épico (valga decir también, fundacional).

1.2. LA NOVELA HISTÓRICA COLOMBIANA

No hay un estudio sobre la Nueva Novela Histórica en Colombia comparable con el realizado por Menton en el contexto de los países latinoamericanos, lo que no quiere decir que la novela histórica como tendencia narrativa haya pasado inadvertida, huérfana de crítica y teoría literaria. La razón principal posiblemente esté vinculada con los parámetros

teóricos usados por Menton en su investigación, cuya validez y aplicación en un contexto específico como el colombiano puede resultar imprecisa e insuficiente. Hay que admitir el carácter generalizador/abarcador de su estudio y el esfuerzo —aunque no siempre justificado— por presentar casos ejemplares de novelas a partir de las cuales el cambio de paradigma se haga comprensible. Es precisamente este último aspecto el de mayor valor: advertir un cambio en la tendencia de la narrativa histórica latinoamericana y procurar aprehenderlo en categorías o rasgos que confirmen la teoría. También es posible que el estudio de Menton no haya tenido mayor resonancia en Colombia por la escasa crítica literaria que se produce en el país, y la todavía más escasa que se publica y divulga.

Cualquiera sea la razón, sobre la Novela Histórica en Colombia (NHC) hay un estudio reciente realizado por Moreno Blanco (2015) que toma como punto de apoyo teórico el trabajo de Donald McGrady intitulado *La novela histórica en Colombia 1844 – 1959* (1962), pero que se sitúa cronológicamente hacia la segunda mitad del Siglo XX. A propósito de McGrady, vale la pena destacar su breve historia de la novela histórica cuyo principio él sitúa muchos antes del Romanticismo y de su mejor exponente, Walter Scott: hay al menos dos obras de la antigüedad clásica que pueden considerarse dentro de la categoría: la *Ciropedia* de Jenofonte (siglo V a.J.C.) y los *Trabajos de Quereas y Calíroa* de Caritón (época de la segunda sofística) (p. 12). De la teoría literaria en torno a la novela histórica, el autor deriva un par de admoniciones que encajan a cabalidad con la consigna de escritura de Montoya: primero, el escritor (o poeta) debe completar la personalidad del héroe en su imaginación supliendo con hechos ficticios lo que no registra la historia con objeto de dar vida y colorido a unos datos muertos y desprovistos de interés, puesto que: “Detrás de cada nombre famoso el novelista ve un ser humano, con sus peculiares experiencias, pasiones y ambiciones.” (p. 17); y segundo, debe lograr que el personaje demuestre su carácter mediante acciones y pensamientos sin tener que recurrir a una presentación explicativa de él, es decir, debe profundizar más en su pintura eligiendo el camino de la deducción o de la invención (p. 18).

A la manera de Menton, McGrady acuña al menos seis características de la novela histórica a partir del estudio de las novelas de Scott, que pasamos a mencionar a

continuación porque luego él las aplica al corpus de obras colombianas seleccionadas y perfila una evaluación final:

- A. El escritor no vierte mucho material histórico en el texto.
- B. El héroe y el interés central del relato no son históricos.
- C. Con frecuencia el escritor encuentra útil, y a veces indispensable, cambiar detalles de la historia.
- D. Lo ideal de la novela histórica es invocar el espíritu de la época —los usos, las costumbres, los sentimientos y prejuicios— más que presentar hechos históricos concretos (y conocidos).
- E. Es común que el escritor procure impregnar un vago sabor arcaico al lenguaje apelando a elementos del vocabulario y construcciones anticuadas.
- F. La novela histórica no tiene ningún propósito moralizador directo. (p. 19)

Observa agudamente McGrady como corolario que el principio guiador de la novela es la verosimilitud más que la fidelidad histórica (p. 20). Advierte sobre la imposibilidad de reproducir una época sin incurrir en anacronismos, pese a los datos exactos que nos brinda la arqueología (p. 22) y la historiografía. Considera, al contrario de Moreno Blanco, que la novela histórica no sirve para enseñar historia debido al riesgo de falsificación de los hechos en nombre de fines poéticos (p. 23). Finalmente extrae un corolario adicional: en una novela histórica, la historia no puede ser contada por el autor en apartes ni puesta en boca de sus personajes, sino que debe guardar una relación estrecha con la trama para ser desarrollada juntamente (p. 25). La evaluación postrera del autor puede resumirse en dos comentarios sumarios poco favorables: las novelas históricas colombianas no cumplen con el modelo europeo porque, primero, su propósito esencial es didáctico y no estético, es decir, todas quieren enseñar historia; y segundo, sus autores demuestran escasa investigación original en las fuentes primarias de historia o, en otras palabras, abordan superficialmente el espíritu de la época.

Una mirada diferente establece el estudio de Moreno Blanco. Más que una extensa lista de novelas históricas colombianas publicadas en el período citado, él plantea una

tensión cada vez más evidente entre un grupo no insignificante —tanto por cantidad como por calidad— de novelas históricas escritas por autores colombianos y la historiografía oficial que, según el autor, ejecuta “una operación ideológica y una construcción discursiva que desde un lugar social específico se inscribe en un proyecto en medio de un contexto de conflicto y lucha social.” (p. 19) y, por tanto, no es una fuente pasiva ni neutral de la que beben los novelistas colombianos, tal como lo ve y quiere presentarlo McGrady, sino una trinchera —un botín— activo y partidario desde el que se agendan proyectos de orden nacional. Al igual que Menton, Moreno Blanco acepta que la historiografía está entreverada de ficciones (*ib.*) y, paralelamente, rechaza el principio de la estética realista según el cual el lenguaje puede expresar la realidad, es decir, habría una correspondencia que sería menester evaluar. El interés del autor no es el contenido de realidad que logra trasvasarse a una novela histórica, sino la retórica de la representación y su pertenencia a las agendas ideológicas en conflicto (*ib.*). A diferencia de McGrady, Moreno Blanco considera que la historia de Colombia no es —o no debería ser— unitaria/vertical/excluyente, sino plural/horizontal/incluyente y, por ende, sería más preciso hablar de las historias colombianas que guardan las memorias de los pueblos y de sus tiempos: “No creemos que la memoria del pasado sea una memoria social sino más bien una memoria con sesgo social, vale decir, una memoria insertada en un proyecto interpretativo.” (p. 20). Bien es verdad que recordar es un ejercicio selectivo guiado por motivaciones explícitas e implícitas, conscientes unas, instintivas otras. Todavía más complejo es un ejercicio colectivo de memoria porque, como es natural, cada uno de los implicados desea conservar, transformar y/o perfeccionar la buena imagen que tiene de sí mismo, razón por la cual no se recuerda ingenuamente sino con intereses anclados en el presente y en el porvenir e, incluso, con intenciones partidistas —de la índole que sea— que garanticen la máxima ganancia posible. En todo caso, el pasado es irremediable y poco útil en tanto materia del pasado, pero maleable, útil y susceptible de ser interpretado en el presente.

La tensión entre la NHC y la historiografía oficial se hace evidente en la predilección de varios escritores nacionales por abordar cronotopos de la historia del país que plantean un abierto conflicto de interpretación, validez y compromiso con la verdad (p. 23). La escritura de la historia en Colombia se convierte en un desafío para la literatura y la historia. Predilección reciente o más común en la segunda mitad del Siglo XX, y encarnada

en “sujetos culturales letrados refractarios a la idea de tiempo histórico cerrado a todo lo que no fuera los designios de la patria de los criollos.” (p. 25), cuya formación estuvo marcada, según Moreno Blanco, por dos hechos de la mayor importancia: la publicación en 1967 de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y el proceso social y político que condujo a la aprobación de la Constitución de 1991 (*ib.*). Aunque con un poco de timidez, no es insensato hablar de una Nueva Novela Histórica Colombiana (NNHC) como derivación de la tendencia estudiada por Menton y en el sentido —acaso formal— que le concede Moreno Blanco: “La memoria social y el relato que la cuenta dejó de ser un privilegio de los prohombres de la ciudad letrada para pasar a hacer parte de una agenda primordial de quienes incluyen en su categoría de la historia a los sujetos antes excluidos o invisibilizados.” (*ib.*). Se trata, pues, de un ejercicio de la memoria que aboga por ampliar la comprensión del tiempo prístino de los sujetos ninguneados que dé sentido y valor al presente, y la exposición de los eventos impositivos que pretenden instaurar un relato unitario/uniforme arrasando la diferencia.

En el primer capítulo intitulado *Historiografía teleológica colombiana y narrativa ficcional de la historia*, Moreno Blanco se remonta hasta el período de la Conquista y la Colonia para defender el carácter ficcional de uno de los géneros escriturales representativos de la época: La Crónica de Indias. Dos razones presenta el autor: primero, la Crónica tiene una fuerte tendencia a justificar el relato de los vencedores, es decir, a acomodar los acontecimientos en función de la grandeza, los imperativos y la fortaleza del Imperio Español. A este mecanismo de la ficción, el autor lo denomina *funcionamiento teleológico del relato* (p. 29). Es menester anotar que Moreno Blanco no concibe una “fuerte tendencia” sino una decidida intención —utiliza el término “siempre” para no dejar lugar a dudas— en la empresa de justificar la Conquista. La segunda razón es una limitación de la que adolece el pensamiento propio sobre el ajeno y que se ha hecho particularmente famosa por el espíritu imperialista/colonizador occidental sobre Latinoamérica: la obligatoriedad de apelar a las categorías explicativas propias para comprender eventos nuevos pero, además, el voluntario y no pocas veces arrogante propósito de ubicarse en el centro del pensamiento y relegar a los otros a ocupar una posición periférica e inferior. Frecuentemente, el occidental europeo “solo conoce la parcela del mundo de la que él es el centro y protagonista y su narración no deja de basarse

en su conciencia constructora y deseante que lo conduce a doblegar la realidad a sus pretensiones (...)” (pp. 29-30). Lo anterior da origen a una forma de comprensión de lo ajeno heredada por los fundadores de la nación y que el autor denomina *semántica de la auto-referencialidad* (p. 30). En efecto, el relato de la historia continuado por los ideólogos de un proyecto de nación fue consolidado y naturalizado a través de la fundación de la Academia Colombiana de Historia en 1902 (p. 36). Como novedad, aparece en la secuencia de hechos gloriosos la pesada figura de los héroes de la patria o “grandes hombres” que emulan el hidalgo de la Novela de Caballería y el conquistador de la Crónica de Indias (p. 37), impulsada por la *pedagogía del entusiasmo* que logra borrar el personaje real —es decir, humano, complejo y contradictorio— para poner en su lugar la estatura —es decir, la idea, el prócer glorificado y sin fisuras— (De Roux citado por Moreno Blanco, *ib.*). Por último, vale la pena destacar la equivalencia que el autor propone entre el pacto de credibilidad y el pacto de ficcionalidad. El primero corresponde al contrato de lectura que se establece con los textos de la Academia Colombiana de Historia, en particular con el Manual de Historia de Colombia de Henao y Arrubla (1911), como consecuencia de la autoridad oficial y el conocimiento superior que se arrogan. El segundo proviene de la famosa fe poética acuñada por Coleridge que solicita al lector la momentánea suspensión de la duda como “licencia para decir todo lo que quiera decir.” (p. 40). Lo significativo de la comparación es dejar al descubierto que en ambos casos el lenguaje crea la verdad poniendo en marcha un dispositivo narrativo (*ib.*), hallazgo que cierra el capítulo y la idea persistente de asumir la historia de Colombia como una ficción ligada a un proyecto de nación particular.

En el segundo capítulo intitulado *Longevidad del canon decimonónico en la representación del Siglo XVI*, Moreno Blanco analiza una novela del Siglo XX en la que se representa el período de la Conquista europea del Siglo XVI: *El caballero de El Dorado* (1939), de Germán Arciniegas. El objeto de estudio cobra relevancia porque expone algunas de las características de la Crónica de Indias, modelo que sirve de referente al autor para realizar la comparación y demostrar la continuidad o discontinuidad del canon decimonónico. La Crónica de Indias se caracteriza por la inclusión o tematización incidental del “indio” a partir del contacto que se establece con el conquistador: “De otra manera, en la narración no existía o era una imagen más que borrosa pues el foco único era

la centralidad heroica del conquistador.” (p. 51). Además, cuando se representa/incluye en la narración la imagen subordinada del “indio” se torna necesariamente superficial y breve, a la manera de un bosquejo paisajístico (*ib.*). Moreno Blanco observa aquí una curiosa forma de “nombrar al Otro para al mismo tiempo esconderlo (...) [lo] que lo hace ver como un elemento natural del decorado.” (p. 52). El Otro se menciona en la medida en que acrecienta la figura heroica de los vencedores y progresivamente pierde peso, consistencia y densidad, sin llegar a desaparecer por completo, pero solo traído por el recuerdo en su insignificancia. En otros términos, el Otro vencido *fue* un bravo contendor —bárbaro y salvaje— y es en la memoria un ser insustancial sin historia propia o anterior al momento de la Conquista.

Como parte de los Otros habitualmente excluidos/olvidados, el autor dedica un capítulo entero —el tercero— a la representación histórica de la mujer. La mujer es un subalterno de lujo en la literatura nacional (p. 61) y, por extensión, su sentido en el relato oficial está bien definido y terminado —entiéndase cerrado, es decir, sin posibilidad de ampliación o desarrollo—: Ella debe ser la sombra del macho o la propiciadora/incitadora de los desarreglos de la “buena sociedad” (p. 62). Así descrita, la mujer no tiene la posibilidad de asumir un proyecto personal ajeno a los intereses y límites que establece la sociedad patriarcal conformada por héroes, no por heroínas. La grandeza de la mujer que quiere conservar la historia nacional se basa en la imagen de compañera/subordinada de un prócer de la patria, excelente en el servicio, la entrega y la obediencia (p. 66). El autor fija un contrapunto con la novela *La esposa del Dr. Thorne* (1988), del escritor Denzil Romero, a través de la cual instala una oposición susceptible de ser extrapolada a circunstancias histórico-narrativas similares: tiempo legendario/tiempo humano o bien, tiempo lejano/tiempo cercano. La cita se refiere a la imagen de Manuelita Sáenz: “La figura histórica a través del lenguaje se humaniza y abandona el tiempo legendario de los héroes para habitar un tiempo vecino al nuestro.” (p. 68). El lenguaje permea el tiempo absoluto de la leyenda para extraer condiciones de verosimilitud y, de paso, dejar en evidencia su capacidad ficcional/izadora en el alejamiento o acercamiento de los hechos del pasado. Los escasos registros históricos de las mujeres que fueron consideradas dignas de acompañar a los próceres de la patria se convierten en tierra fértil para la imaginación de los narradores de la NNHC. Así lo confirma la estrategia narrativa de Romero encaminada a despejar las

brumas en torno a la figura de Manuelita Sáenz: El autor apela a la incorporación de distintos registros discursivos —memorias y poemas— para crear su propia imagen histórica del personaje legendario —propia en la intención de la mezcla o el *collage*, no en la posesión de los elementos constitutivos— y que, a la postre, confirma la diversidad de los recursos de los que se valen los novelistas y, lo que no es menos importante, la *inasibilidad* de los personajes y hechos históricos: “Tal espectro no es finalmente el suyo propio sino el de la pluralidad de los lenguajes que nos permiten rescatar una imagen borrosa.” (p. 69). Un último rasgo de la invención de Romero permitiría establecer un puente entre la historia oficial colombiana y la epopeya, de un lado, y entre la NNHC y la novela, del otro, de acuerdo al estudio sobre la novela realizado por Mijaíl Bajtín en el que expone las características que distinguen a la novela —en tanto género naciente y poco estable para la época— del discurso épico. Una de ellas es mencionada por Moreno Blanco a propósito de Manuelita Saénz: La imperfección, que abre la posibilidad de la aventura y de un proyecto personal de la heroína cuya inscripción está fuera del tiempo de la leyenda: “El inacabamiento, el sentimiento de goce del presente, hacen de este personaje una presencia viva.” (p. 71).

A nuestro juicio, los dos capítulos siguientes —cuarto y quinto— del estudio de Moreno Blanco enriquecen la perspectiva teórica de Menton sobre las aportaciones de Bajtín a la NNH en general, y colombiana en particular. En el caso todavía más específico de la novela estudiada por el autor, *Los cortejos del diablo* (1970), de Germán Espinosa, rescatamos varios aspectos: primero, lo que Moreno Blanco denomina “el rumor de la vida” o ese artificio del lenguaje que concede al lector “una expresividad impersonal basada en un tumulto de voces (...) El decir popular, el qué dirán que rodea a las individualidades, nos hace “sentirnos ahí” recibiendo sin filtros ni jerarquías las voces que circulan.” (p. 76). Rumor que acerca a los personajes en la intimidad de la revelación de un secreto público. Segundo, el sentido más activo y profundo que el autor otorga a la NHC en la posible función de re-escribir la historia re-creando el pasado nacional (p. 81), en comparación con el talante denunciatorio que Menton atribuye a la mayoría de novelas estudiadas en su texto. Tercero, la introducción de personajes que ostentan una “espiritualidad individual” cimentada en el culto a la razón y, por ende, ajena a la tradición hispánica (p. 84). Moreno Blanco complementa este aspecto con el análisis de la novela *La tejedora de coronas*

(1982), del mismo Espinosa, en el que señala no solo el culto a la razón sino también a la ciencia (p. 86) y precisa el fenómeno definiéndolo como la entrada del pensamiento de la Ilustración en la órbita del mundo americano (p. 88). En el fondo, el conflicto de pensamiento es una expresión en el plano ideológico de la confrontación entre Europa y España (*ib.*). Cuarto, la superación de una cultura verbal diglósica que naturaliza la lengua de la alta cultura nacional —o de la ciudad letrada, en términos del autor— en un movimiento centrípeto al que la NNHC viene a tensionar con un movimiento en sentido contrario y de mayor magnitud: la heterología o la “diversidad irreductible de los tipos discursivos” (Todorov citado por Moreno Blanco, p. 96), cuya fuerza no radica tanto en la pluralidad como en la instalación y afirmación de la diferencia (*ib.*). El relato histórico teleológico confeccionado con la lengua de la alta cultura es movido, digamos descentrado, por el reconocimiento de otros relatos históricos fundacionales confeccionados con unas lenguas/voces que trascienden la dicotomía culto/popular porque no se apoyan en una pretendida igualdad sino en su contrario: la diferencia radical no hispánica y no católica. Y quinto, el intercambio de papeles entre el nuevo sujeto de enunciación de la historia y su consiguiente alteridad: “... es el Otro subalternizado por la historia el que construye-significa al elemento blanco-europeo como su alteridad.” (p. 101). A este fenómeno el autor lo denomina *nuevas focalizaciones de la alteridad*. Para terminar, resulta pertinente el criterio de clasificación o guía de lectura que establece Moreno Blanco a propósito de la NNHC: la naturaleza del tiempo utilizado, que puede ser el *canonizado* o bien el *liberado* (p. 105). El primero se caracteriza por establecer una temporalidad unitaria de lo nacional —en vista de la cual los escritores “evitan cualquier colisión con la tradición narrativa pre-establecida” (p. 106)— y, por extensión, practican una deontología pasiva que acata la línea de pensamiento prefijado (p. 107). El segundo, por su parte, se caracteriza por la evidente oposición temporal que convierte a “la *nueva* novela histórica en una caja de resonancia de las herencias culturales no modernas, no occidentales y socialmente subalternas que se expresan en la heterología.” (p. 110), y por una deontología *en proyecto* o por construir literaria e históricamente, es decir, abierta. La nueva tendencia que observa Moreno Blanco en la narrativa histórica colombiana se enfoca en episodios muy precisos de la historia nacional trazándose como consigna “una revaloración de las representaciones del tiempo pretérito de las sociedades y culturas que coexisten en el país.” (p. 111).

1.3. LA NOVELA HISTÓRICA EN COLOMBIA 1988 - 2008

Como cierre del panorama general, vale la pena revisar con cierto nivel de detalle las consideraciones teóricas que Pablo Montoya consignó en un estudio sobre la narrativa histórica nacional intitulado *Novela histórica en Colombia 1988 – 2008: Entre la pompa y el fracaso* (2009). El autor retoma lo esencial del ensayo de Seymour Menton pero evita la taxonomía del crítico norteamericano apelando al recurso de la generalización: la presencia de lo carnavalesco, la parodia, la heteroglosia, los anacronismos, la intertextualidad y la ficcionalización de figuras históricas relevantes caracterizan la nueva novela histórica (p. ix). A la lista de posibles causas del auge de la tendencia narrativa, Montoya añade una que tiene vocación de impronta personal y colectiva:

Otra, la necesidad de los escritores colombianos de hallar las claves necesarias en el pasado de la violenta Conquista, de la reprimida Colonia y del fragoroso siglo XIX, para comprender, al menos desde la ficción literaria, la situación de permanente crisis política y social que ha vivido el país durante los últimos años. (p. x)

Es la urgencia de un presente desmesurado y caótico, moldeado por la violencia, la represión y el fragor inextinguible de guerras fratricidas, la que insufla en los novelistas una búsqueda histórica imperativa que ya no persigue la verdad factual ni mucho menos una eventual alternativa de presente anclada en el pasado, sino solo y escépticamente la posibilidad de comprender los desatinos nacionales (o colectivos) a fin de aceptar la forma de la realidad inmediata. La NNHC es una investigación personal con aire de derrota —es decir, sin futuro o sin un fin concebido de antemano— de los momentos que el autor presupone determinantes para la constitución actual del país. Es, en otras palabras, una revisión de *lo que fue* y muy especialmente de *lo que pudo haber sido*. Montoya parece acoger la definición de novela histórica acuñada por Enrique Anderson Imbert en 1952, pero marca una valiosa distancia a partir de la apostilla que introduce Amado Alonso según la cual el pasado que narra la novela histórica no debe —o no puede— haber sido experimentado por el autor (experiencia vivencial): “Pero la literatura que recrea un tiempo anterior —agrega Montoya— obedece a una experiencia de tipo intelectual y emocional

que el autor siente inevitablemente hacia el fenómeno recreado.” (p. xii). Y en esta distancia enriquecedora de la experiencia que se vive mediante el intelecto y la emoción, queda al descubierto el espacio que ocupa el anacronismo en la NNH y que, a diferencia del estudio de Menton, queda claramente expresado por Montoya como un “diálogo entre el presente del autor y el pasado que la novela documenta, disfraza o inventa (...)” (*ib.*). En todo caso, el autor asume una libertad analítica tanto en la forma como en el contenido de su estudio, lo que desde el principio lo conduce a amonedar una definición propia de novela histórica:

... es aquel artefacto narrativo que permite al autor y al lector visitar una época pasada, no importa cuán lejana o cercana sea, con los personajes que existieron o pudieron existir, con los espacios y tiempos que se convierten todos en fenómenos literarios que ayudan a los hombres de hoy a conocerse mejor. (p. xiii)

General y novedosa —tal vez no operativa—, la definición propone un formato/envase narrativo más experimental que clásico y que, pese a las diferencias entre novela, cuento y poesía, es susceptible de abarcarlos a todos en un texto que por insuficiencia conceptual o apuesta experimental debe ser denominado *novela* (y, por extensión, artefacto narrativo que puede contar la historia). De otro lado, Montoya insinúa un viaje lúdico hacia el conocimiento del pasado emprendido por el investigador en el momento de la escritura y por el lector en el momento de la interpretación de lo escrito, con lo cual insiste en el descubrimiento del proceso creativo —investigación/escritura/edición— de la historia. Asimismo, desestima el criterio del tiempo (época, generación o decenas de años) como condición para determinar si una novela es histórica o no, y de paso lo asimila —junto con el espacio— a un fenómeno literario, es decir, a una circunstancia relativa creada por el lenguaje. En una situación similar se hallan los personajes: comparten el estatuto de creaturas cuya existencia histórica no es esencial. Montoya reformula su impronta personal como novelista colombiano en términos más universales, o mejor decir, más occidentales: si la novela histórica tiene una función, esta sería ayudar a los hombres a conocerse a sí mismos, lo que equivaldría, en el caso particular del autor (y también de un modo general), a conocer la historia de los errores y fracasos nacionales. Así las cosas, el estudio de Montoya no debe ser asumido como un análisis sistemático y estricto, derivado de una hipótesis que se sustenta y sostiene a lo largo de los

cinco capítulos en los que se divide el texto, sino como la divulgación de varios acercamientos críticos y literarios a un conjunto de novelas agrupadas por afinidad temática y fecha de publicación. No sobra decir que el autor es consciente del resultado final de su análisis y, por tanto, desde el prólogo anuncia un criterio tan flexible como simple: señalar cómo se dibuja en el conjunto de novelas seleccionadas —una por una y sin las amarras de una visión global— un carácter tradicional o un matiz novedoso y, todavía más, hacer visibles los aciertos y las falencias en la forma como asumen el pasado (p. xiii). Se trata, pues, de un conjunto de valoraciones individuales concebidas libremente desde el saber enciclopédico del autor, acaso sin la meticulosa rigurosidad del académico y con el desparpajo del crítico literario de prensa.

El capítulo inicial está dedicado a la figura de Bolívar y es, a su vez, el marco en el que se desarrolla el estudio de Montoya. La delimitación se expresa en términos de dos opuestos aparentes: la pompa y el fracaso, cuyo punto medio podría ser la desilusión. La oposición no es cierta o completa porque detrás del fracaso se esconde un propósito idealizador: “Pero este heroísmo posee un matiz singular: está fundado más en la derrota que en el triunfo.” (p. 3). Curiosamente, el heroísmo que rescatan los novelistas colombianos corresponde a la etapa del militar vencido y, por ende, los temas más recurrentes son la frustración y la soledad (p. 4). El primero de los relatos que marca el inicio de las nuevas miradas sobre Bolívar, “hecho de matices sombríos”, es el cuento *El último rostro* (1974), de Álvaro Mutis. El uso de la estrategia narrativa basada en el hallazgo de unos documentos históricos inéditos de gran valor provoca un comentario que permite entrever la concepción de Montoya sobre la novela histórica: “Como si con ello se quisiera decir que para la literatura tiene más importancia los textos apócrifos del pasado que las versiones oficiales de la historia, ya que lo que pretende la imaginación literaria es nombrar otros matices de lo que sucedió.” (p. 5). Aunque en principio se hace una distinción entre literatura e historia señalando lo que corresponde a cada una, de inmediato se acorta la distancia apelando a la moderación que conceden la imaginación literaria y la pretendida inocuidad de los matices *sobre lo que sucedió*. Ciertamente se pasa por alto —y con mucha voluntad— el valor inestimable de las pequeñas variaciones o detalles que configuran los sucesos históricos y, tanto más, la motivación implícita del autor en su (nueva) narración del pasado. El texto de Mutis tiene la audacia de nombrar o acaso

anticipar una de las constantes literarias de Pablo Montoya: el persistente tono narrativo de derrota del pasado y una consecuente postura escéptica frente al porvenir. Vale la pena transcribir un fragmento de la cita hecha por Montoya; confiesa Bolívar: “Aquí se frustra toda empresa humana (...) Queda una conciencia de lo que debimos hacer y no hicimos y que sigue trabajando allá adentro, haciéndonos inconformes, astutos, frustrados, ruidosos e inconstantes (...)” (p. 6). Lo significativo de la cita es su carácter sumario o mejor decir, la solvencia para desentrañar una forma de ser esencialmente latinoamericana: la perpetuación del fracaso, el inconformismo —piénsese en el recurso frecuente de la queja— y la inconstancia, la carrera siempre ascendente de la astucia en empresas ilegales y criminales, y la algarabía inocultable del lujo y la exageración.

A partir de la novela de Gabriel García Márquez sobre Bolívar, Montoya muestra el conflicto entre la historiografía oficial representada por las Academias de la Lengua y de la Historia y la NNH. Las primeras manifestaron molestias por la imagen de un Bolívar que “emite flatulencias, eructa, vomita, tiene mal aliento y lleva siempre más cara de muerto que de vivo.” (p. 9). Pese al acierto inicial que le concede el crítico al arriesgarse a mostrar el deterioro cotidiano del héroe marcial, *El general en su laberinto* no supera el tabú en torno a la figura de Bolívar sino que, todo lo contrario, le rinde un homenaje (p. 10). Sin duda, la novela de García Márquez hace parte del tiempo canonizado de la historia nacional o, dicho de otro modo, nunca pone en tela de juicio el heroísmo de Bolívar sino que indaga en las circunstancias que lo condujeron honrosa e inevitablemente a la derrota (p. 13). El caso de García Márquez es paradigmático dado que brinda el primer acercamiento a la aparente oposición pompa/fracaso que agrupa el conjunto de novelas sobre Bolívar (y por extensión, el estudio completo de Montoya). El secreto de *El general en su laberinto* está en escamotear la voluntad laudatoria del autor presentando la imagen de un héroe derrotado, pero héroe al fin de cuentas: “García Márquez no ignora que lo más succulento del fracaso es la visión heroica que de allí se desprende.” (p. 14). De esta manera se engrandece la leyenda del prócer enfatizando sus cualidades o virtudes personales —perseverancia, magnanimidad, sabiduría, temeridad— y no tanto las desventuras colectivas que le cupo en suerte vivir, que lo desbordaron impregnando en él un inefable rictus de derrota pero que no lograron aniquilar su esencia heroica, ya no digamos triunfal. La victoria de Bolívar está —no es novedoso decirlo— en permanecer de pie después de haber

recibido varios golpes mortales de la vida. Se trata, ni más ni menos, de una tenacidad rayana en la testarudez. El contrapeso de la heroicidad es la humanización operada a través de un mecanismo definido por Georg Lukács en su estudio *La novela histórica*, cuyo nombre e inspiración debe a Hegel: la *psicología de camarero*, que consiste en la descripción o el uso narrativo de “las pequeñas particularidades humanas, las menudencias de la cotidianidad, los chismes de alcoba que van en contra de la monumentalización romántica del héroe.” (pp. 15-6).

Dos posibles características de la NNHC se derivan de los comentarios hechos por Montoya a propósito de la trilogía de Víctor Paz Otero en torno a Bolívar. En el conjunto de las novelas breves, Paz Otero procura recuperar en su forma menos artificial la voz de los militares colombianos del siglo XIX (p. 25), incluido Bolívar, apoyándose en la vitalidad y cercanía del discurso emotivo. Su propuesta logra un cometido de cuya importancia da cuenta el crítico: “Con ello el autor intenta algo crucial en las novelas históricas: crear una voz individual y, al mismo tiempo, reproducir el palpito emotivo de un período pasado.” (*ib.*). Detrás de la emotividad —o el acento sentimentalista, como lo denomina Montoya— se oculta, según nuestra opinión, uno de los elementos que mayor recelo produce entre los defensores de la objetividad, exactitud y pureza de la historia: la subjetividad autorial puesta en primer plano al servicio del recuento de los hechos del pasado. La segunda característica está inscrita con mayor fuerza en la primera novela de la trilogía, *La agonía erótica. De Bolívar, el amor y la muerte* (2005). Se trata de un recurso abiertamente cimentado en la imaginación literaria y con el que a menudo se procura deslizar una crítica personal de la historia o una interpretación de los hechos actuales a partir de una lógica de causa y efecto. Posiblemente el caso inmediato pertenezca al segundo grupo. Paz Otero sitúa a Bolívar junto a las aguas del río Magdalena imbuido en una visión reveladora mediada por la ingesta de champán. Lo que para El Libertador es una pesadilla, para el escritor se convierte —según Montoya— en un vehículo para dar a conocer “una visión actual de la circunstancia sangrienta que caracterizó el Descubrimiento y la Conquista, y el marasmo burocrático, religioso y racista de los tres siglos coloniales.” (p. 28). El comentario metaficcional reflexivo se introduce no por la vía del anacronismo, como es usual, sino mediante la proyección onírica de un porvenir conocido de antemano (es decir, de un pasado más reciente).

El capítulo cierra con lo que a nuestro juicio es el segundo acercamiento a la oposición pompa/fracaso que da nombre al estudio de Montoya. La oposición deja de ser aparente y se hace visiblemente cierta. Es decir, la novela *Conviene a los felices permanecer en casa* (1992) no celebra abierta ni solapadamente el heroísmo marcial ni la gesta libertadora; al contrario, el texto de Andrés Hoyos está entreverado por una crítica irónica y burlesca que, en palabras de Montoya, “oxigena una serie de novelas que, vistas en conjunto, resultan pomposas y caen de hinojos ante la figura de Bolívar y los otros próceres.” (p. 40). De modo que el fracaso se ubica en el primer plano de la narración y, si se quisiera considerar todavía el carácter pomposo o celebratorio, resultaría inevitable asumir el nuevo punto medio del ridículo. El narrador de *Conviene a los felices permanecer en casa* es presentado como un “radical fracasado” o un “descreído extremo” que expone una mirada crítica marginal sobre la historia de los primeros años de vida republicana del país, no exenta de pesimismo y sarcasmo (p. 41). Montoya advierte en la novela una defensa del mundo colonial —y por ende una crítica al proceso de Independencia y a la figura de Bolívar—, pero, a su vez, observa un “alegato contra la militarización de las sociedades latinoamericanas y la consecuente ola de caos y corrupción que propició la liberación de la Nueva Granada del yugo español.” (p. 42). Es decir, Hoyos no se abstiene de censurar el dudoso heroísmo de los padres de la Independencia y los excesos cometidos en nombre de ella, ni mucho menos la pacificación ejecutada por Pablo Morillo y el “nuevo” establecimiento político, militar y económico alcanzado. Y es precisamente esta voluntad irreverente que invita a criticarlo todo, conocida coloquialmente como la intención de no dejar títere con cabeza, lo que provoca la simpatía de Montoya. Y más que una simpatía. Una grata confirmación y el eco de una voz esquiva en el concierto de las letras nacionales. Hay un último rasgo de la novela que insinúa un asunto recurrente en la narrativa de Pablo Montoya: la vacuidad de las grandes empresas o el vacío que deja tras de sí la búsqueda de los ideales encomiables de la humanidad. En *Conviene a los felices permanecer en casa* es la búsqueda de la libertad por la vía de la guerra: “Y frente a la libertad, la novela, en medio de la sangrienta banalidad de la guerra, se pregunta: “Y la libertad, ¿para qué?” (p. 46), lo que conduce al abismo insondable de la nada. En concreto, el texto es descrito como una saludable bocanada de aire puro en un ambiente enrarecido por solemnidades descomunales y ridículos heroísmos, según expresión del crítico

Montoya. Y, por tanto, representa a cabalidad el rotundo fracaso que actúa como contrapeso contemporáneo a la historia oficial de Colombia.

A partir del segundo capítulo la libertad analítica del autor se hace más evidente. Bajo el nombre *Otras guerras y otros próceres* se estudian novelas sobre Francisco José de Caldas, Pascual Bravo, Bogotá entre los años 1850 y 1851, el general venezolano José Félix Ribas (y Francisco Tomás Morales y Bolívar y Humboldt), entre otros. Nuestro interés se centra únicamente en los apartados que abren y cierran el capítulo, es decir, en las novelas sobre Caldas y Ribas. La novela *Diario de la luz y las tinieblas. Francisco Joseph de Caldas* (2000) sugiere desde el título el destino paradójico del héroe, es decir, la constante tensión entre su espíritu científico y la necesidad de doblegarse ante la voluntad caprichosa de militares criollos y españoles, incluso hasta el punto de verse obligado a tomar las armas (p. 50). La propuesta de Samuel Jaramillo carece de intención imaginativa puesto que se ciñe respetuosamente a la correspondencia de Caldas y solo procura organizarla tal y como debió llevarla él mismo en su diario perdido durante la guerra. De modo que se trata de una novela histórica “inocentemente tradicional” (p. 52). Y en tal sentido, Montoya le concede el calificativo de “interesante” a esta especie de “biografía novelada” (p. 53); acto seguido, observa que la novela en tanto obra literaria, no obstante, no cumple con la función de la novela histórica en los términos por él descritos: “... pero como texto literario que lanza luces sobre un presente (...) resulta frágil.” (*ib.*). Es una consecuencia elemental del respeto venerable ofrendado a la historia oficial del sabio Caldas en particular y de Colombia en general. Tal vez lo más llamativo de *Diario de la luz y las tinieblas* es el conflicto de principios que plantea —aunque no desarrolla— entre la Ilustración europea y la Escolástica de la Colonia en torno al conocimiento (p. 54), puesto que sugiere desde otro flanco el potencial creativo (o poético en el sentido de ‘creación’) de la NNH, y la ocasión singular que se presenta para el ejercicio de una escritura ensayística. La oportunidad perdida que Montoya reprocha a la novela de Jaramillo revela el aprecio del crítico por los recursos narrativos poéticos que facilitan la intromisión del autor y su presente.

La risa del cuervo (1992), de Álvaro Miranda, está en las antípodas de la novela histórica sobre Caldas. Montoya la describe como una novela sumergida en “algo que

podría denominarse la circunstancia onírica de la historia” (p. 96), en la que se poetiza la historia favoreciendo el subjetivismo, a la manera de Alfred de Vigny y Victor Hugo (p. 97). En su defensa apela a una afirmación hecha por Walter Benjamin en *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia* que, de paso, resulta de todo el interés para comprender la NNHC: “La verdadera imagen del pretérito pasa fugazmente. Solo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista más.” (p. 96). Al menos dos asuntos quedan claros sobre el pasado: primero, es una imagen formada en el instante a la manera de las capturas fotográficas y, segundo, es irrecuperable en su extensión debido a su naturaleza focalizada y, en mayor medida, a la imposibilidad de abarcar el origen de la representación, es decir, la realidad. Creemos que la separación entre verdades históricas y verdades artísticas asumida en la novela como principio narrativo es un punto de encuentro entre la propuesta teórica de Moreno Blanco y los comentarios críticos de Montoya. Este último afirma lo siguiente: “*La risa del cuervo* es una novela histórica paradigmática en donde se expresa claramente que la condición primera de toda obra literaria es su esencia verbal y su elongación imaginativa.” (p. 97). Condición primera pero no única y que no debería predominar en una visión de conjunto a fin de que el análisis no se torne voluntariamente ingenuo. No requiere explicación señalar que las palabras se enuncian con un objetivo. La elongación imaginativa agenda un propósito artístico, es verdad, pero también ideológico en lo que dice y en lo que se abstiene de decir o dice a medias (o tergiversa), y sucede así tanto en aquellos que escriben la historia como en otros muchos que la usan para justificar el presente o tratar de comprenderlo bajo su luz. Ambos asumen una suerte de principio estético con consecuencias ideológicas, pero se diferencian en el fin perseguido: los primeros buscan reafirmarse en un pasado conveniente, cómodo y cerrado (según la hipótesis de Moreno Blanco), y los segundos tratan de reescribir un pasado incómodo, excluyente y abierto a la comprensión/interpretación del presente. De otro lado, *La risa del cuervo* es generosa en recursos escatológicos (el general Ribas portando su cabeza insepulto (p. 98), el coxis de Manuela Sáenz rozando sustancias gelatinosas descompuestas (p. 101), entre otros) que tienen como objetivo, según Montoya, desacralizar la imagen heroica de los personajes de la historia americana. Ellos son representados o mejor decir *creados* en la desintegración física (p. 101). Hay aquí un interesante antecedente de la actitud desacralizadora que atraviesa sin ambages el conjunto

de semblanzas *Adiós a los próceres* y, en menor medida, la novela *Los derrotados*, ambos textos de Pablo Montoya. El último logro de *La risa del cuervo* que vale la pena destacar está relacionado con el tiempo y proviene del predominio de la libertad literaria sobre la libertad política aparente o lo concerniente a lo políticamente correcto; Miranda relativiza su noción sugiriendo que “el tiempo es ilusorio, el porvenir sueña el pasado y el hoy es una morada frágil en donde la vaguedad es la constante humana.” (p. 103). Singular vínculo onírico entre el porvenir y el pasado que sitúa en un presente voluble su motor del deseo.

1.4. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA

En 1987 la Universidad Johns Hopkins publicó un estudio de Hayden White sobre la relación problemática entre discurso narrativo y representación histórica en la época moderna intitulado *El contenido de la forma*. La principal garantía de la relación fue puesta en duda: la neutralidad de la narrativa para representar los hechos del pasado empezó a revelarse como “... una forma discursiva que supone determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas.” (p. 11). La verdadera naturaleza de la forma/envase quedó al descubierto: se trata de una elección que establece tanto condiciones como implicaciones a la representación histórica. A su turno, la representación en sí misma —en el sentido de “lo narrado” o “lo representado”— fue censurada y rechazada en sus propios términos basándose en la certeza de la imposibilidad de representar *fielmente* la vida real (*ib.*). No existe una correspondencia exacta entre realidad y representación, bien por la insuficiencia del lenguaje que nombra, bien por la súper abundancia de la materia que exige una mirada inabarcable, o bien porque ambas —representación y realidad— surgen de una fuente común —el vacío del lenguaje— que las separa desde el origen como condición esencial y primaria de la existencia. Si la correspondencia no es exacta —o no existe definitivamente— la narración histórica es mucho más que una organización y selección neutral de los hechos del pasado: se trata, de principio a fin, de una voluntad de la imaginación y el estilo ligada a una poética singular que moviliza intereses ideológicos personales y colectivos. La disolución de la barrera operativa impuesta por el pragmatismo anglosajón entre la ficción y la no ficción rescata el significado de la materia narrativa como punto de partida y guía, y lo pone en el

centro de un ejercicio de interpretación. Narrar es producir significados, no hechos (p. 12). El narrador interpreta los hechos históricos en el papel, no los cincela sobre la roca una única vez y para siempre. Así descrita, la narración histórica alcanza un estatus universal como hecho cultural en el que convergen dos tipos de intereses promovidos por los grupos sociales dominantes: controlar los contenidos de los mitos fundacionales de una determinada cultura y, en paralelo, garantizar la validez y permanencia general del sistema de creencias (*ib.*). Los grupos dominantes no solo escriben la historia nacional y la revisten de un aura sagrada forzando la correspondencia de los hechos del pasado con el pasado que ellos narran, sino que fuerzan también la correspondencia del presente con el pasado en una maniobra de control discursivo conocida, al menos para la historia de Colombia de la segunda mitad del siglo XX, como la vocación teleológica de la narrativa histórica. Una vez concebidos los relatos históricos, la coincidencia con los hechos del pasado se da por descontada: “Los mitos y las ideologías basados en ellos presuponen la adecuación de los relatos con la representación de la realidad cuyo significado pretenden revelar” (*ib.*); puesto que ambos —hecho y relato— son creados discursivamente pese a que las huellas del primero procuran borrarse en favor de la afirmación y promoción del segundo. Este tipo de consideraciones conducen a la hipótesis general de White que abre el conjunto de ensayos: la narración en tanto elección o forma discursiva implica un contenido previo ineludible (p. 13).

En el primer capítulo, intitulado *El valor de la narrativa en la representación de la realidad*, White justifica el carácter universal de la narrativa como hecho cultural señalando su disposición a la traducción de una lengua y forma de pensamiento a otra sin menoscabo o pérdida de sentido esencial (Barthes citado por White, p. 17). Aquí radica la superioridad de la narrativa para dar sentido a la experiencia: su condición de meta-código o “universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común.” (*ib.*). El autor introduce una distinción sutil en apariencia relativa al discurso histórico que recupera la voluntad ideológica impresa en el texto (en un sentido figurado, autorial e institucional) y que podría zanjar —o al menos situar en las coordenadas adecuadas— la discusión entre historiografía y novela histórica. Hay dos tipos de discurso histórico: uno que narra, es decir que “adopta abiertamente una perspectiva que mira al mundo y lo relata”; y otro que narrativiza, es decir, que “finge hacer

hablar al propio mundo y hablar como relato.” (p. 18). El discurso que narra es enunciado desde un punto de vista particular tomando como referente el mundo y suponiendo la existencia de un lector ideal. Inversamente, el discurso que narrativiza es enunciado desde ningún lugar específico —alguien habla por el mundo—, encubre o intenta encubrir las marcas de confección y supone la existencia de un lector institucional (ideal en el mismo sentido que el discurso que narra, pero con alcances ideológicos mayores en virtud de su pertenencia a grupos sociales dominantes).

La narrativa como problema de representación histórica implica que, al menos provisional e hipotéticamente, los acontecimientos reales no poseen la estructura de los relatos (p. 20). Decimos provisional por tratarse del primer acercamiento e hipotética porque también es posible asumir una tesis plausible en el sentido contrario. La aparición de los acontecimientos estaría guiada por la serialidad en un escenario no ordenado y/o caótico. Asumida esta premisa, la correspondencia más cercana, precisa o fiel, provendría de una representación no histórica del pasado. La historiografía moderna considera tres tipos de representación histórica: los anales, la crónica y la historia, dos de los cuales exhiben una “historicidad” imperfecta (*ib.*), o bien, un mayor grado de no “historicidad”. Señalar las diferencias entre los tres tipos de representación resulta útil si se toma como eje la narratividad. Primero, el relato histórico debe tomar como materia narrativa acontecimientos reales en lugar de imaginarios —condición evidente aunque de necesaria mención debido a los alcances de la NNH—. Segundo, el orden de representación en el discurso debe respetar la secuencia cronológica original. Tercero, debe descubrirse una secuencia narrativa que supere el simple registro de acontecimientos y los revele —o narre— como “sucesos dotados de una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia.” (p. 21). Extrañamente, esta última condición sugiere que la materia narrativa posee un sentido incipiente o informe que el ojo avisado del autor de relatos históricos logra advertir y, de paso, introduce una leve contradicción en torno a la hipótesis de partida, a saber, que los acontecimientos reales no presentan la forma de un relato. El valor de la narratividad en las representaciones históricas queda puntualizado por la paráfrasis que de Kant hace White al afirmar que “las narraciones históricas sin análisis son vacías, y los análisis históricos sin narrativa son ciegos.” (*ib.*). La mutua dependencia señala en una única dirección: la voluntad interpretativa de un lector de los hechos del

pasado que hila con tensiones diferentes una historia personal en virtud del punto de vista, pero al mismo tiempo colectiva en su origen y en su vocación ideológica. Antes de referirnos someramente al análisis minucioso de White sobre cada tipo de representación histórica, anotemos un último comentario general que compartimos plenamente y deseamos re-significar para nuestro propio interés. White advierte en la distinción esencial entre acontecimientos reales e imaginarios una suposición injustificada que asocia “lo verdadero” con “lo real” en un texto considerado narrativo (p. 22). Es decir que una vez alcanzado el estatus de narratividad, un texto es real porque es verdadero. Nosotros quisiéramos hablar menos de verdad que de verosimilitud dado que asumimos los textos en tanto manifestaciones del lenguaje.

La narración requiere una selección de acontecimientos —tanto reales como imaginarios— orientada por una perspectiva cultural específica, lo que quiere decir, primero, que toda narrativa es incompleta (p. 25) —bien que no yerra aspirando a la plenitud— y, segundo, que el sentido histórico proviene de la perspectiva cultural asumida como criterio de comprensión narrativa. Llamamos comprensión narrativa a la virtud superior del relato para posibilitar la reconciliación con el pasado relativo a los períodos más oscuros y aciagos de una sociedad. Reconciliación que se opone abierta y radicalmente al olvido y cuya función —si asumimos que la tiene— podría asimilarse a la purga de las pasiones acaecida en la catarsis griega. White añade, en interpretación de Hegel, que la voluntad de narrar acontecimientos reales presupone la existencia de un sujeto y un deseo “que proporcione el impulso necesario para registrar sus actividades.” (p. 27). Y, lo que reviste mayor interés para nuestro estudio, presupone la existencia de un sistema legal en función del cual se origina el conflicto entre el deseo y la ley (p. 28). Se erige así una tesis impositiva y multiforme en torno a una noción abstracta —la ley— y sus sucedáneos: la legalidad, la autoridad, la legitimidad (*ib.*) y, por qué no, la justicia y el dogma igualmente; cuya contestación antitética proviene del despertar de una conciencia histórica individual que se manifiesta bajo la forma del reclamo, la queja, la reflexión (solipsista) o la afirmación de órdenes paralelos o utopías. En el fondo, lo que alienta este movimiento contrario es una intención moral o *de moralizar*; según White: “... parece posible llegar a la conclusión de que toda narrativa histórica tiene como finalidad latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata.” (p. 29). Moralizar en el sentido de

identificar la realidad con el sistema social que sirve de base a una noción de moralidad imaginable en particular (*ib.*).

Al hilo, White propone para la narración histórica tres condiciones de realidad: primero, los acontecimientos deben ser recordados u originar el recuerdo; segundo, deben ser susceptibles de ser organizados dentro de una secuencia cronológica ordenada; y tercero, deben poder registrarse de una manera distinta o alternativa de modo que se pueda poner a prueba su autenticidad a través de la figura de los testigos: “Para poder ser considerado histórico, un hecho debe ser susceptible de, al menos, dos narraciones que registren su existencia.” (p. 34). Lo que quiere decir que, muy al contrario de lo que piensan los historiadores más radicales —muchos de los cuales están vinculados a las Academias de Historia Nacional—, la pluralidad de relatos contribuye a la revelación del pasado en un sentido casi fotográfico y a la reafirmación de una historia colectiva siempre y cuando se haga con honestidad intelectual y se asuma como principio el mutuo respeto por el otro. Bien es verdad que el recelo de algunos sectores dominantes insinúa cada vez más abiertamente el interés partidista por la historia en conexión con intereses políticos y económicos globales; y, de otra parte, también hay que admitir que hablar de referentes puros y duros —en analogía con los pesos y medidas de las ciencias exactas— es una tarea muy compleja, si no imposible de cumplir. Quedan, por tanto, al menos dos criterios de naturaleza distinta: la plausibilidad del discurso y la capacidad del relato para actualizar el pasado o, dicho de otro modo, para establecer un vínculo mítico con la historia. Hay una idea postrera del autor a propósito de la relación entre narratividad y deseo que vale la pena destacar. Así como la pobreza física o la precariedad de las circunstancias que agota las alternativas vitales despierta y enriquece la imaginación de los hombres que conciben otros mundos posibles en el lenguaje, los hombres que narran los acontecimientos reales conciben la ficción de un mundo dispuesto para la narración en el que los hechos del pasado “revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y solo puede ser imaginaria.” (p. 38).

En el séptimo capítulo intitulado de modo abreviado *La metafísica de la narratividad*, White esboza el planteamiento de una de las obras más conocidas de Paul Ricoeur: *Temps et récit*. Parte de una premisa falsa que podría llegar a ser verdadera a

condición de ajustar su alcance y valoración implícita: El mundo tiene la forma de un relato bien hecho, con “personajes” implicados en conflictos similares a los hallados en los tipos de relatos tradicionales (p. 180). No es el mundo sino los acontecimientos los que suceden una tras otra siguiendo una secuencialidad temporal que da origen a lo que podríamos denominar *materia narrativa* o hechos del pasado. Los acontecimientos en sí mismos son informes o pertenecen más al registro periodístico —o de la crónica— que a la narrativa histórica. Tampoco puede asumirse de antemano que el relato acerca del mundo, es decir, que se refiere a él, esté bien hecho de acuerdo a criterios literarios y/o historiográficos puesto que constituiría una forma de juicio apriorístico o una petición de principio injustificada. Debe advertirse, finalmente, que hay un referente no declarado que puede entenderse como perteneciente a ambas categorías de la tradicional clasificación anglosajona: ficcional/no-ficcional (o factual). La propuesta de Ricoeur, según interpretación de White, centra la atención en el tiempo o en el enigma del ser-en-el-tiempo y fija en la temporalidad la base de la narratividad —a la que sirve de referente último— y la forma que alcanza el lenguaje cuando se hace narrativo (p. 181). El cambio de perspectiva en torno a la verdad de la narrativa introduce una idea renovadora: los acontecimientos históricos poseen una estructura narrativa o una disposición natural a la representación mediante relatos que buscan explicaciones (*ib.*). Pero el relato de la narrativa histórica no es un relato corriente en virtud de la “referencialidad secundaria” o la referencia indirecta a la “estructura de la temporalidad” que origina el aura de “historicidad” (p. 182). La referencialidad secundaria, indica White en nota a pie de página, designa en la obra de Ricoeur la naturaleza doble de cualquier acto simbólico, a saber, el hecho de expresar literalmente una cosa y figurativamente otra. Esta característica condicionante vuelca la atención sobre el entramado o la configuración de los acontecimientos que exige una visión de conjunto para desentrañar el significado, y que recurre a la mediación simbólica en busca de representar en el lenguaje lo que no puede expresar en el orden espacio-temporal corriente, es decir, “la naturaleza inevitablemente “aporética” de la experiencia del tiempo” (p. 183). A diferencia del novelista o escritor de ficción, el historiador o escritor de textos históricos no inventa los acontecimientos —en el sentido de producirlos enteramente con la imaginación— sino que los descubre ya creados mediante una investigación en el pasado (*ib.*). En relación con el acontecimiento en sí

mismo, es menos invención que investigación —salvo en los casos en los que la precariedad o ausencia absoluta de ‘acontecimientos’ sirve de estímulo para la imaginación literaria—. La importancia del entramado revela a posteriori una constante preocupación humana: ¿Cómo seremos recordados? Hay una suerte de actuación en función de los acontecimientos considerados decisivos que da origen a vidas significativas (y a su opuesto implícito): “Los agentes históricos prefiguran prospectivamente su vida como un relato con trama.” (*ib.*). Por supuesto que también es posible que el curso de la historia arrastre a su paso actores desprevenidos que no premeditaron su papel en la Gran Obra, pero nos inclinamos a creer que mayormente se detuvo en aquellos que conocían al dedillo sus líneas —*Adiós a los próceres*, por ejemplo— o la singularidad de su genio —*Historia universal de la infamia* o *Vidas imaginarias*, por citar dos ejemplos—. Para Ricoeur, el entramado historiográfico es menos una actividad de la imaginación “reproductiva” o “asociativa” característica del escritor de ficción, que una actividad poética de la imaginación kantiana (*ib.*); es decir, implica una tarea de selección y organización de los acontecimientos en una secuencia lógica específica y, paralelamente, una tarea de dilucidación y construcción del significado a partir del uso de distintos puntos de vista. De ahí que esté justificado el interés o la vocación revisionista de algunos autores de novela histórica —Pablo Montoya entre ellos— sobre ciertos períodos del pasado nacional de los que no solo se empeñan en “sacar provecho de la comprensión *a posteriori*” (p. 184) —por utilizar la expresión feliz de White—, sino que intentan des-velar acontecimientos sentenciados al olvido.

Ricoeur, aclara con insistencia White, no elimina la distinción entre literatura e historia (o ficción literaria e historiografía) pero sí las sitúa en una categoría más amplia de discursos simbólicos con un único “referente último”: el sentido (p. 185). La ampliación de la categoría posibilita una comprensión más completa y clara de la narrativa. La crónica, verbigracia, deja de ser considerada un simple registro de acontecimientos para convertirse en una *simbolización de primer orden* con doble referente: los acontecimientos y una “estructura de la temporalidad” (p. 186) —también de primer orden— denominada experiencia de la “intra-temporalidad”. White sugiere que el diario o el registro de transacciones comerciales —tal vez se refiere a la bitácora— son formas cotidianas de la crónica (*ib.*), lo que resulta provechoso para nuestro estudio dado que *arrastra* el sustrato teórico precedente. En concreto, podemos afirmar que el diario no es una narrativa en

virtud de la carencia de una trama y, en lo relativo a la “estructura de la temporalidad”, flota en la superficie alejado del nivel profundo que Ricoeur denomina “experiencia de la historicidad” (p. 187). En la misma línea de razonamiento, Ricoeur reinterpreta la clásica distinción entre mimesis y diégesis sobre la que se asienta la oposición entre discurso ficcional y discurso fáctico, trasladándola de la representación dramática al análisis del modo narrativo del discurso. La narrativa, en general, describe e imita los acontecimientos de los que habla (p. 188). La narrativa histórica, en particular, no registra pasiva e ingenuamente el mundo sino que “elabora el material dado en la percepción y la reflexión, lo moldea y crea algo nuevo” (*ib.*); es imagen y símbolo del mundo. Es esta condición en particular la que justifica la tarea de los escritores de novela histórica, sus preocupaciones experimentales —una voluntad de estilo— y el aliento o acaso la vocación ensayística de sus tentativas. Se trata, según White, de “una empresa de profunda seriedad filosófica” que toma como materia narrativa acontecimientos reales e imaginarios y, especial y superiormente, típicamente humanos (p. 190). En un contexto más amplio, la narrativa histórica pone en el centro de su quehacer a la subjetividad como línea de interpretación en el concierto humano de una cultura específica, lo que no es más que la reubicación (o actualización) del individuo —el escritor— en el entorno social que lo justifica y hace comprensible su obra.

1.5. LA CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO

En 1990, Jerome Bruner publicó un texto de madurez profesional intitulado *Actos de significado* en el que se propone defender la idea de la construcción del significado en la cultura y el modo como este determina la acción humana. En el capítulo inicial, denominado *El estudio apropiado del hombre*, Bruner presenta tres razones para introducir la cultura como elemento explicativo esencial en el estudio de la psicología humana. Dos de ellas resultan de particular interés para nosotros. De un lado, compartimos plenamente la revalorización de la subjetividad como perspectiva de análisis válida, relevante (tal vez preponderante) y adecuada a las circunstancias. Invirtiendo el orden de la frase, diríamos que el significado se hace *público y compartido* en virtud de nuestra participación en la cultura (p. 31); lo que da origen, aunque Bruner no lo mencione explícitamente, a un

criterio de plausibilidad del discurso cuyas raíces se entierran en el sustrato de la verosimilitud y posibilitan la interpretación y la negociación de significados (p. 32). De otro lado, la inclusión de la psicología popular como explicación aceptada de la conducta humana que tiene en cuenta estados intencionales: creencias, deseos, intenciones, compromisos (*ib.*). Y cuya tarea, a saber, el estudio de la división entre el decir y el hacer de la gente, pone en primer plano una actividad que favorablemente va más allá de la psicología: la interpretación (p. 37).

La búsqueda de significado en la cultura y la cultura en sí misma como improntas que guían la acción humana no están lejos, al menos en el caso particular de la acepción de novela histórica acuñada por Pablo Montoya, de la búsqueda personal de sentido de la vida o del intento por comprender las causas remotas del fracaso presente. Significado y sentido se convierten en el fin último de la existencia y, correlativamente, se acepta como principio la renuncia al significado absoluto o último. En otras palabras, se instala un perspectivismo que pone en evidencia el lado constructivista del conocimiento y, en consecuencia, propone otra clase de criterios para juzgar los discursos, más flexibles o, si se quiere, menos autoritarios (p. 42). Tal vez este sea un punto esencial de intersección con la escritura de Montoya: la huida del autoritarismo o el rechazo al dogmatismo que se esconde tras la negativa de atribuirle un carácter esencial a la verdad y adoptar, en dirección contraria, un mecanismo de construcción y deconstrucción permanente que, a su turno, obligue a practicar lo que Bruner denomina un “desembalaje de presuposiciones” (p. 44) o, en nuestros propios términos, una constante reflexión personal. Hay un último elemento del primer capítulo que vale la pena mencionar debido al vínculo sutil que establece con planteamientos precedentes, en especial aquellos que abordan el carácter ideológico del discurso histórico y su importancia en la determinación y permanencia del poder. Se trata del concepto de *receptividad* elaborado por Bruner según el cual existe o puede existir una “voluntad de construir el conocimiento y los valores desde múltiples perspectivas sin perder el compromiso con los propios valores.” (p. 47). Comprender la escritura del pasado — llámese novela histórica o historiografía— como una instancia de tensiones sociales es un síntoma favorable del despertar de la conciencia histórica de los lectores y, tanto mejor, de una incipiente manifestación de la cultura democrática aprobada en la Constitución de 1991. Construir el conocimiento del pasado y los valores nacionales no debería degenerar

en violencia o en la promoción fanática de perspectivas totalizadoras, sino en la aceptación de la heterogeneidad que afirma la diferencia como causa natural de negociación.

El segundo capítulo está dedicado a la parametrización de la psicología popular y merece nuestra atención en virtud de la importancia que adquiere la narración como mediadora entre el hombre y la cultura. Intitulado *La psicología popular como instrumento de la cultura*, el capítulo abre con una antigua metáfora que concibe la vida como la representación de una obra de teatro en curso a fin de sugerir que esas nociones previas contenidas en guiones, vestuarios y tipos de personajes, son el equivalente de la cultura en la acción del hombre; en otras palabras, Bruner quiere demostrar que “es la cultura, y no la biología, la que moldea la vida y la mente humanas, la que confiere significado a la acción situando estados intencionales subyacentes en un sistema interpretativo.” (p. 52). Tres son los componentes o premisas de la psicología popular deducidos por Bruner a partir de las narraciones sobre situaciones humanas particulares: primero, “la gente tiene creencias y deseos: *creemos* que el mundo está organizado de determinada manera, que *queremos* determinadas cosas, que algunas cosas *importan* más que otras, etc.” (p. 56); segundo, adopta el concepto de persona como criterio de selección y/o diferenciación de grupos, lo que, a su turno y como corolario, sugiere la existencia de tensiones que generan la narración del recuento de acontecimientos —los hechos como son— y la narración del deseo —los hechos como deberían ser— (p. 57); y, en último término, la psicología popular propone la “existencia de un mundo fuera de nosotros que modifica la expresión de nuestros deseos y creencias” (*ib.*), y sirve de referente primario para juzgar la adecuación de las empresas personales.

Por su parte, la narración posee cinco características importantes. Primero, la secuencialidad de los acontecimientos —su aparición uno a uno o mejor decir, uno detrás de otro— que en una visión de conjunto revela la existencia de una configuración global, trama o fábula, que da sentido a una secuencia en particular (p. 60). Segundo, la posibilidad de tratar hechos “reales” o “imaginarios” sin menoscabar su poder como relatos (p. 61). El poder del relato como objeto terminado y único radica en la verosimilitud de la trama, no en una realidad extra-lingüística (*ib.*), lo que hace descollar desde otra perspectiva la idea de Ricoeur relativa a la preponderancia de las experiencias temporales sobre las

consideraciones formales del texto. Además y siguiendo a Ricoeur, existe una mutua correspondencia entre “estar *en* la historia” y “contar algo *acerca* de ella”, como si invocar la narración obligara a asumir un grado superior de abstracción —tal vez el segundo, entendiendo que el primero serían los acontecimientos *en bruto*— que, sin embargo, no rompe el vínculo con el referente primario —denominémosle la experiencia del ser en el tiempo— ni lo debilita *a priori*. No es extraño, por tanto, que Ricoeur defina la *mímesis* como una especie de metáfora de la realidad cuyo objetivo no es copiarla sino otorgarle una nueva lectura (p. 63). Así descrita, la *mímesis* literaria en poco difiere de la voluntad interpretativa confesada por Montoya como principio de escritura y criterio de evaluación en su estudio sobre la NHC; y, no es insensato decirlo, explica la superioridad narrativa de la novela histórica dado que no se limita a contar únicamente lo sucedido sino que se permite la sutil o brusca irrupción de lo que debería ser. Tercero, la narración facilita (o propicia) la entrada de lo excepcional en lo cotidiano o canónico elaborando vínculos que tienen la forma de historias: “Además, la historia, casi invariablemente, consistirá en la descripción de un mundo posible en el que se hace que, de algún modo, la excepción que se ha encontrado tenga sentido o ‘significado’” (p. 65). La ficción es un estado transitorio en el amplio horizonte de sentido que podríamos denominar la realidad total. Aunque no siempre con éxito, la narración normaliza la realidad: “*La función de la historia es encontrar un estado intencional que mitigue o al menos haga comprensible la desviación respecto al patrón cultural canónico*¹.” (p. 66). Conjeturemos que también la escritura del pasado —quizás re-escritura— movilice un estado intencional individual o una consigna de autor que no riñe con el ejercicio de la narración histórica ni la contradice fundamentalmente. Cuarto, la narración suscita un carácter dramático —o dramatismo— que reafirma los mecanismos de normalización, es decir, la entrada de lo excepcional en lo cotidiano y, adicionalmente, deja al descubierto un criterio inadvertido: la legitimidad o el compromiso con un sistema moral que sirve de referencia: “Por consiguiente, las historias tienen que relacionarse necesariamente con lo que es moralmente valorado, moralmente apropiado o moralmente incierto.” (p. 67). Podemos aceptar, sin lugar a dudas, que la novela histórica es un cuaderno de ensayos en cuyas páginas semejantes a los rollos de las leyes egipcias o palimpsestos, un escritor explora los límites de la legitimidad —según

¹ En cursiva en el original.

expresión de Hayden White— apoyándose en un sistema específico de valores y explica o intenta corregir un problema moral (*ib.*). Finalmente, la quinta característica de la narración es una discordancia entre el mundo exterior de las acciones y el interior de los personajes —sus pensamientos y la manera como interpretan los acontecimientos— (*ib.*). Lo que no solo remarca el valor del significado/sentido, sino que permite introducir un elemento de la novela moderna, caro al estilo de Montoya: el perspectivismo o la narración de un núcleo común desde perspectivas distintas (heteroglosia).

A manera de cierre parcial, Bruner atribuye a la narración varias funciones al servicio de la psicología popular que, sin variaciones de fondo, podrían adjudicársele a la novela histórica: primero, reitera las normas de la sociedad sin ser didáctica: se refiere al sistema político, legal y moral establecido, en concordancia u oposición a él, pero el gesto mismo de evocación es un paso cuya obligatoriedad revela su carácter referencial y su perpetuación como relato de una nación. Segundo, proporciona una base o escenario para la retórica sin confrontación: es una posibilidad cierta de reconciliación con el pasado o, al menos, de convivencia respetuosa entre grupos sociales radicalmente diferentes; es bien sabido que la escritura puede anticipar cambios sociales drástico negados en el presente — como reivindicación o utopía— y por eso es vista con recelo por los sectores dominantes. Y tercero, puede enseñar, conservar recuerdos o alterar el pasado (p. 68); es decir, no renuncia a una vocación pedagógica afincada en una u otra ideología —en el amplio sentido del término—.

Bruner acepta que existe una estructura común entre las formas ficticias y los sucesos de las “vidas reales”, como si las primeras predispusieran un marco —unas líneas generales— para los segundos o, como lo señala Wolfgang Iser: la ficción “coloca los acontecimientos en un ‘horizonte’ más amplio de posibilidades.” (Citado por el autor, p. 69). Lo que resulta llamativo es una conjetura de White a propósito de esta singular relación. Según él, inventamos versiones alternativas de una historia porque son más fáciles de aceptar —o de sobrellevar— que las explicaciones científicas (Citado por el autor, p. 71). Quiere decir que hay un estado irreductiblemente humano en el que, incluso ante la evidencia empírica, volvemos al mito: siempre habrá un camino de regreso entre la ciencia y el arcano. Para terminar mencionemos dos asuntos mutuamente dependientes: la

elaboración de marcos o esquemas a través de formas narrativas y su regulación afectiva (*ib.*). Sobre el primero, hace falta añadir que los esquemas se elaboran socialmente (p. 72) y la institucionalidad de una cultura contribuye a inculcarlos y perpetuarlos (p. 73). En cuanto a la regulación afectiva de los recuerdos, Bruner se apoya en Barlett para afirmar lo siguiente: “El afecto es algo así como una huella dactilar general del esquema que hay que reconstruir.” (p. 74). La regulación afectiva proporciona el pie de entrada a un segmento textual específico ubicado en nuestra memoria —para que la analogía computacional sea completa solo basta con denominar directamente a la regulación afectiva como el recurso o dispositivo que contiene las direcciones de memoria—. Bruner, sin embargo, invierte ligeramente el orden de los términos para asignarle una función “retórica” al acto de recordar: el recuerdo justifica el afecto y, por ende, la actitud (*ib.*). Lo que quiere decir que la re-escritura del pasado no busca únicamente comprender el estado actual de las cosas, sino también justificarlo *afectivamente* con el doble propósito de aliviar la existencia y preparar la entrada de la ensoñación y la utopía. Luego, el ejercicio de la memoria es esencialmente teleológico. Y algo más sugiere Bruner: la narración del pasado se hace para un lector ideal —quiero decir, para *un otro* que está fuera del autor pero dentro de la cultura—, lo que señala una importante dimensión interpersonal de la narración que se materializa frecuentemente en el diálogo (*ib.*).

Capítulo DOS

2.1. TRAS LAS HUELLAS DE MARCEL SCHWOB

En la edición de *Vidas imaginarias* impresa en Argentina en el año de 1998, Ricardo Baeza incluyó los elogiosos y precisos comentarios de Remy de Gourmont sobre el arte de Schwob contenidos en su *Deuxieme Livre des Masques*. Nuestro interés en ellos se basa en el intento por desentrañar un estilo o, más específicamente, un método narrativo *sui generis*. Según Gourmont, Schwob no apela a la deformación de los personajes sino a la particularización —incluidos los de condición más ilusoria o delicuescente—, usando la anécdota para la construcción de una vida (p. 9). Es el detalle adecuado en el momento adecuado, o la disposición y la armonía del conjunto lo que da la impresión de singularidad de un carácter (p. 10). La ironía puede aparecer acentuada aunque con mayor frecuencia se encuentra latente en el texto y, en algunos casos, puede parecerse mucho a la piedad: “La ironía ha devorado su causa, y no alcanzamos ya a distinguirnos de las miserias que nos hacían sonreír y acabamos amando el error humano de que formamos parte.” (*ib.*). El error acerca al personaje en su naturaleza humana y, por ende, la ironía actúa como un valioso contrapeso a los mecanismos de idealización.

De su lado, Baeza propone la siguiente clasificación provisional (es decir, no exhaustiva), basada en la tesitura de los protagonistas de *Vidas imaginarias*; se trata de figuras históricas: secundarias, anónimas y de origen humilde, misteriosas, fabulosas, legendarias o míticas e, incluso, exclusivamente literarias. Lo más llamativo de la clasificación es el elemento común observado: Schwob escribe sobre seres problemáticos de una realidad más fantasmal que efectiva, “en quienes la escasez de los datos y la imprecisión de los rasgos permite, e incluso impone, una reconstrucción especulativa mediante la inducción, la hipótesis y el ensueño: imaginaria, en suma.” (p. 12). De nuevo aparece el vacío narrativo o el indicio como estímulo para la escritura, aunque esta vez como antecedente en virtud de la simple cronología, pero también como impronta no declarada —al contrario de la voluntad narrativa de Pablo Montoya en los textos recogidos en este estudio— y justificación postrera. Puntualiza Baeza que se trata de una actividad eminentemente inductiva —digámoslo de modo específico, inscribe la singularidad en el universo humano—, hipotética y ensoñadora; lo que quiere decir, quizás con la certeza de

un principio, que en este género de textos no se recela la mezcla de prosa (término usado para no inducir un equívoco, aunque sería mejor hablar de narrativa), ensayo y poesía.

El arte cultivado por Schwob, añade Baeza, despliega cuatro estrategias o recursos narrativos: la determinación de los rasgos únicos que definen inequívocamente la identidad de un personaje, su esencia (*ib.*); la condensación del material narrativo seleccionado siguiendo un estilo sobrio y simple (p. 13); el cuidadoso ejercicio *imaginario* orientado por estrictos criterios científicos y por la intuición y por la lógica que fijan un destino posible (*ib.*) —quiero decir, no contradictorio sino sensato y verosímil en los límites de la experiencia humana—; y, por último, la minuciosa construcción de un fondo histórico en el que la figura del personaje descuelle (p. 14). Vale la pena revisar en detalle tres de los cuatro recursos mencionados.

2.1.1. Condensación – Lítotes

En un estudio introductorio sobre la memoria colectiva y las culturas del recuerdo, Astrid Erll se refiere a la literatura como un medio al servicio de la memoria colectiva en virtud de las semejanzas y diferencias que se originan entre los procesos culturales de la memoria (p. 198). Hay un punto de partida común y tres de intersección. Inicialmente se selecciona lo que será convertido en objeto del recuerdo: el recuerdo es selectivo, afirma Erll, aunque sería mejor decir que la memoria es selectiva y el recuerdo seleccionado. Acto seguido aparecen los puntos de intersección: la condensación, la narración y los modelos de estilo narrativo (*ib.*). La condensación es un proceso fundamental que alude a la manera como “los acontecimientos pasados complejos se representan en el recuerdo a través de ciertos *topoi*, imágenes o personalidades.” (p. 199). En la literatura, la condensación toma las formas de la metáfora, la intertextualidad o la alegoría que, individualmente o en conjunto, reúnen y superponen diversos ámbitos semánticos en un campo más estrecho (*ib.*). La narración ordena y asocia los recuerdos elegidos en un proceso de configuración que busca imprimir un sentido: “La función que cumple el relato es la de *crear sentido sobre la experiencia temporal*.” (p. 200, Jörn Rüsen citado por la autora). Los modelos de género son “maneras convencionales de codificar el acontecer de los hechos.” (p. 201) o, más específicamente, diferentes estrategias formales de explicación histórica que, según lo demostró Hayden White, movilizan determinados sistemas/puntos de vista ideológicos.

Los puntos de ruptura o diferencias entre la literatura y la memoria colectiva dejan ver una clara división en su planteamiento general: la literatura es un sistema simbólico específico y delimitado que no se confunde o no debe confundirse con otros sistemas simbólicos como la crónica, la historiografía, los textos legales, los relatos míticos, etc. (p. 202). De ahí que considere tres características privativas de la literatura (paradójicamente como posible medio al servicio de la memoria colectiva): las restricciones y los privilegios ficcionales, la interdiscursividad y la polivalencia. La literatura está restringida al campo de la ficción y, a su vez, goza de los privilegios que le permite establecer vínculos entre lo real y lo imaginario sin que por ello logre superar los linderos instituidos culturalmente (p. 203); en concreto, la literatura se puede permitir la representación del mundo interior, la inclusión de elementos no corroborados o contra-fácticos en la representación del pasado y, por último, la imaginación de realidades alternativas. La autora, apoyándose en Nünning, cree que gracias a estos privilegios se puede diferenciar la novela histórica de la historiografía, al menos en el plano textual (*ib.*); por supuesto, nosotros no suscribimos esta afirmación dado que le atribuimos un mayor grado de complejidad a la narrativa histórica. La interdiscursividad no es otra cosa que la heterología descrita por Bajtín o la representación de diferentes formas de hablar y diferentes discursos en un mismo texto (p. 204). Y la polivalencia es un efecto de la condensación que añade complejidad, es decir, sentidos a las representaciones del pasado (*ib.*); en lugar de polivalencia, podría hablarse más ajustadamente de polisemia.

Erll aborda dos líneas de análisis adicionales en torno a la relación entre literatura y memoria colectiva que, aunque dilatan el paréntesis abierto, justifican su inclusión por lo que tienen que decir a propósito del *paso* de la realidad al texto y de los otros intereses que suscita la escritura. La primera línea adopta el modelo literario de la triple mimesis según el cual “la realidad no simplemente se reproduce, sino que *se crea de manera poética*” y luego “*se enriquece icónicamente*” (p. 206, Ricoeur citado por la autora). La mimesis I alude a un conjunto de elementos previos de comprensión de naturaleza simbólica y colectiva denominados *prefiguración del texto* —Erll la asimila a la prefiguración de la cultura del recuerdo— y que, en palabras de Ricoeur, pertenecen a una precomprensión del mundo del obrar, es decir, sus estructuras significativas, sus recursos simbólicos y su carácter temporal (p. 207). La mimesis II es el proceso concreto de creación de una estructura narrativa, es

decir, un *orden temporal y causal* específico y modélico (p. 209). Las licencias creativas de la literatura que tienen lugar en este nivel de la mimesis le permiten, en la función transmisora que cumple en la cultura del recuerdo, reunir y estructurar de distintos modos los elementos de la memoria colectiva (*ib.*), de ahí que Erll asimile la mimesis II a la configuración de nuevas narrativas de la memoria. Ricoeur define la mimesis III como “el punto de intersección entre el mundo del texto y el mundo del oyente o del lector” (p. 210). La lectura no solo enriquece nuestro repertorio icónico —o amplía nuestro horizonte de significados—, sino que nos conduce a la acción real y por eso adquiere una enorme relevancia para los sectores que detentan el poder: la representación literaria recibida cambia la percepción de la realidad del lector y “finalmente —por medio de sus acciones, las cuales pueden estar influidas por modelos literarios— también la praxis cultural y con ello la realidad misma.” (*ib.*). En los sectores o grupos sociales, las posibilidades de la recepción se hacen más evidentes, en parte por el carácter institucional o colectivo, en parte por la ocasión de actualizar y desnudar un conflicto constante —interminable acaso— por el poder. La arista ideológica de la triple mimesis sobresale en el último estadio de la representación: en relación con el poder, “los textos literarios ofrecen posibilidades de interpretación del pasado colectivo y contienen una serie de potenciales de efecto —en parte afirmativos, en parte subversivos—” (p. 211). La advertencia de la autora sobre no subestimar la interpretación de los textos acuñada y promovida por el poder viene bien como una confesión no consciente de la confusión cada vez mayor originada en la línea —si existe— que separa la ficción (léase la literatura) de la no ficción (léase los discursos especializados); en otras palabras, Erll admite la permeabilidad de la barrera conceptual en casos especiales que, sin preverlo, son susceptibles de generalización en virtud del punto de partida elegido por ella, a saber, el círculo mimético: en un círculo, el último segmento coincide a la perfección con el primero, aunque no sean esencialmente lo mismo.

La segunda línea de análisis asume que la literatura, en tanto medio al servicio de la memoria colectiva, es eminentemente un *fenómeno de recepción* (p. 213) que cumple las tres funciones de cualquier medio: es *medio de almacenamiento*, *medio de circulación* y *cue medial* o agente evocador. La primera función recurre al concepto de *texto cultural* acuñado por Aleida y Jan Assmann, es decir que los textos son concebidos, en general, como actos lingüísticos en el contexto de situaciones prolongadas y los textos culturales, en

particular, como un *enriquecimiento* de los primeros en virtud de su *peso normativo y formativo* (p. 214). Los textos culturales son los textos canónicos establecidos por una sociedad y su fin —al menos el que le atribuyen los autores— es abiertamente utilitarista: “transmiten conceptos de identidad cultural, nacional y religiosa, así como valores y normas que se comparten colectivamente.” (p. 215). La concepción en sí misma de un conjunto de textos canónicos o clásicos incuba una tensión futura porque no es posible ignorar el privilegio de la institucionalidad sostenido por una élite política y económica que impone sus intereses en la cultura colectiva. Felizmente, Erll comparte el entusiasmo de los Assmann al afirmar que la recepción de los textos culturales está acompañada por la certeza de entrar a formar parte del colectivo a través de la lectura, conjeturando que se produce una identificación incondicional con lo escrito que viene *desde adentro* (p. 216), y no desde afuera, es decir, de la visión institucionalizada. Lo más sorprendente es el estatus que alcanza el texto cuando supera la precariedad y la ambigüedad literarias para convertirse en un texto cultural: la polisemia se disuelve en una afirmación homogénea, la ubicuidad histórica originaria pasa a un segundo plano y, al contrario de lo que podría pensarse, esta decantación significa un enriquecimiento semántico mediante el cual el texto adquiere una dimensión *cultural* profunda (*ib.*), acaso un modo de ser universal. En palabras de Assmann, el texto transmite una “verdad vinculante, no engañadora y atemporal” (*ib.*). El riesgo es evidente: atribuir la condición de textos culturales a un conjunto particular de obras obliga a sentar un criterio de clasificación con ineludibles visos (o intenciones) totalizadores, lo que en el caso específico de la historia conlleva a adoptar una y solo una relación con el tiempo y el espacio —su progresión y univocidad— desestimando las versiones de la alteridad, tal y como lo ha sugerido Moreno Blanco en el contexto concreto de la narrativa histórica colombiana de finales del siglo XX.

La segunda función está afincada en el concepto de *texto colectivo*: se trata de obras literarias no vinculantes de la memoria cultural que son recibidas como “*medios para la construcción y la transmisión colectivo-medial* de las versiones de la realidad y del pasado.” (p. 217). Dicho de otro modo, textos no oficiales o populares cuya *apropiación paradójica* dice más de lo que Erll manifiesta. Los textos colectivos son recibidos primeramente como lo que son, es decir, como obras literarias, pero también se les atribuye una relación con la realidad que la autora se niega a vincular con el pasado y solo la

concede como “una referencia al horizonte significativo de la memoria presente del colectivo (...) Aquí aparece, en consecuencia, la *verdad* en el sentido de la memoria colectiva. Los textos colectivos deben *ajustarse a*, deben poder vincularse con el horizonte significativo (...)” (p. 219). La relativización de la verdad en aras de distinguir jerarquías —la verdad *conforme a*— y no con el propósito de negar la imposibilidad de su existencia absoluta, oculta una crisis de representación en ciernes semejante a las corrientes subterráneas de agua que se filtran erosionando los cimientos de una edificación hasta derribarla. Los textos, además, deben dar cuenta del cumplimiento de ciertos requisitos ante un tribunal desconocido lo que, en el ejercicio de la escritura, podría entenderse como una mordaza o un pie de entrada menos sutil que el criterio *científico* atribuido a Schwob: “Pero la imaginación aquí no es arbitraria ni vaga a su antojo por los caminos de la fantasía; severamente gobernada por un criterio que podríamos llamar científico (...) toma como base o punto de partida los datos conocidos y opera sobre ellos con los instrumentos espirituales de la intuición y de la lógica, completando y supliendo.” (p. 13, Baeza). Y añade la autora dos condiciones funcionales: el distanciamiento relativo y la descarga de la realidad, hasta confinar la literatura que ensaya representaciones del pasado al ámbito periodístico (p. 220).

La tercera función de la literatura como medio al servicio de la memoria colectiva se inscribe en una esfera eminentemente individual: las obras literarias acuñan “modelos y esquemas que transforman nuestro encuentro con la realidad y que determinan nuestros recuerdos más personales.” (p. 224). Los textos —tanto culturales como colectivos— constituyen un repertorio de cronotopos y mitos alrededor de los cuales se organiza el pasado individual en un movimiento de distanciamiento con la realidad inmediata que desestima la verdad —o la da por descontada— y privilegia el efectismo del significado: “... el texto literario que tiene un efecto auténtico es justamente aquel que activa esquemas en el lector (...)” (p. 223). Pese a que lo deja para la postrimería, Erll reconoce tímidamente la capacidad y la superioridad de la literatura para volver a escribir la historia explotando su potencial de *deconstrucción y revisión*: “Sin embargo, los textos literarios también pueden indagar, deconstruir y transformar de manera declarada las versiones del pasado existentes, al crear ficciones revisionistas de la historia y la memoria.” (p. 227). Lo que daría lugar a una memoria de autor que sirva de contrapeso al binomio conformado por la memoria e

individual. En esta línea de razonamiento podrían ubicarse los textos *Adiós a los próceres* y *Los derrotados*; en el segundo, verbigracia, el autor utiliza estrategias autorreflexivas para dejar al descubierto sus propias formas de representación (p. 228) o, en términos más familiares, deja a la vista las costuras de su obra.

A partir de *Vidas imaginarias*, Remy de Gourmont sugiere el vínculo entre condensación y lítotes observando en la primera la sobriedad y la simplificación de la segunda, y la eleva a característica fundamental de la escritura de Schwob: “... arte de lítotes, si los hubo, el menos barroco y ornamental que podría concebirse.” (p. 13, citado por Baeza). En efecto, la lítotes significa “disminución” según la retórica clásica y, por ende, se le conoce como *la figura inversa de la hipérbole* (p. 357, Charadeau y Maingueneau); es decir, se dice menos de lo que se piensa, dando por descontado que lo dicho no será tomado al pie de la letra y que se dará a entender más de lo que se dice (*ib.*, Fontanier citado por los autores). El efecto atenuador de la lítotes se basa en un mecanismo *paradójico* dado que “el sentido verdadero del enunciado debe ser reconocido por el destinatario sin que su valor literal quede totalmente obliterado (...)” (p. 359).

2.1.2. Verosimilitud

En la introducción al primer volumen de la revista *Communications*, Tzvetan Todorov expone tres definiciones *prima facie* del objeto de estudio sobre el que versa el conjunto de ensayos: lo *verosímil*. La primera proviene de Corax: lo verosímil es una correspondencia entre lo representado y lo que la mayoría de la gente cree que es lo real o la opinión pública (p. 12). Platón y Aristóteles comparten esta idea con ligeras precisiones: “lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública.” (p. 13). La segunda se encuentra en los clásicos franceses: lo verosímil es una correspondencia entre el texto y el género en el que se inscribe; así, “la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos verosímiles como géneros hay y las dos nociones tienden a confundirse (...)” (*ib.*). De manera que lo verosímil debe juzgarse observando las leyes del género, no las leyes del mundo físico. La última definición es la más actual y predominante: lo verosímil deja de ser una correspondencia directa y visible, y se transforma en una impostura paradójica; la obra evita ser relacionada con las leyes del género al que pertenece y prefiere hacer creer que se conforma a lo real o,

dicho de otro modo, “lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.” (*ib.*). Las tres aproximaciones son reducidas a dos leyes o niveles esenciales de lo verosímil: la ley discursiva, absoluta e inevitable, que establece criterios de juicio y límites a la representación; y el nivel de la máscara que intenta subvertir las leyes internas mediante procedimientos retóricos “que tienden a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente” (p. 14). Si en este punto todavía fuese menester aclarar el sentido común a propósito de los vínculos entre realidad y representación, de un lado, y verdad y verosimilitud, de otro, transcribimos en su integridad una sentencia axiomática —y lapidaria— de Todorov que creemos zanja el asunto: “... lo propio de todo pensamiento nuevo es liberarse tanto como sea posible de lo verosímil; se podría incluso invertir esta ecuación y decir: se consideran nuevos y verdaderos los discursos cuyas leyes de verosimilitud no han sido aún percibidas.” (p. 15). Dos fuentes tiene la novedad: el olvido y la incapacidad de advertir el artificio.

Hechas estas consideraciones generales, podemos centrarnos en el ensayo que nos interesa: *El efecto de realidad*. Allí Roland Barthes postula la existencia de un nuevo verosímil de origen semiótico creado mediante la expulsión del significado (del signo lingüístico saussuriano) a efectos de producir lo que el autor denomina la *ilusión referencial* o el efecto de realidad. El punto de partida es el análisis estructural de la función que cumplen los detalles insignificantes o inútiles en la narración, habida cuenta de que son inevitables y están vinculados con la descripción (p. 96). Aparentemente, la descripción puede permitirse el lujo de incluirlos en virtud de su naturaleza sumatoria —en oposición a la naturaleza *predictiva* de la estructura general del relato— y, por ende, de la “particularidad” que encarna en los lenguajes superiores (*ib.*). No obstante, la descripción ha tenido una función específica a lo largo de la historia occidental. Barthes señala tres momentos importantes: la función estética que le asignó la Antigüedad a través de la retórica —en especial el discurso epidíctico destinado, ya no a la persuasión como el judicial y el político, sino a la admiración del auditorio—, la función *libremente* discursiva que en la neoretórica alejandrina tomó fuerza debido a un fanatismo por la *ekphrasis* —prescindiendo, como lo señaló Curtius, de todos los constreñimientos de realismo— y,

finalmente en la época moderna —y tomando a Flaubert como ejemplo de una tendencia—, la función descriptiva quedó sometida a las pretensiones de un verosímil estético (p. 97).

En el último estadio, el vuelo imaginativo de la descripción se convierte poco a poco en un trayecto con un itinerario estético menos cercano a la *ekphrasis* que al arte de la pintura y muy especialmente al arte del retrato; el escritor moderno, en consecuencia, se acerca a la categoría platónica de artista: “un hacedor en tercer grado, puesto que él imita lo que es ya la copia de una esencia” (p. 98). Semióticamente se produce una combinación de experiencias referenciales y exigencias estéticas personales con el propósito de establecer una coartada de verosimilitud (*ib.*), semejante a la tercera definición de Todorov. Cada una de las dos partes implicadas marca un límite: el sentido que la función estética da al “fragmento” de lo real “detiene lo que podríamos llamar el vértigo de la notación” (*ib.*), o señala la necesidad de restringir el material narrativo ante una realidad inabarcable; de su lado, la simulación del excipiente como si siguiera servilmente lo real evita que la descripción realista se deje arrastrar por una actividad fantasiosa (*ib.*), o pone freno a la inagotable capacidad imaginativa del hombre.

Como parte de la descripción, el “detalle inútil” cumple la función de denotar lo “real concreto”: pequeños gestos, actitudes transitorias, objetos insignificantes, palabras redundantes (p. 99), y se convierte en justificación suficiente del decir en el relato histórico en virtud de la sencilla posibilidad de narrar “lo que ha ocurrido” ofreciéndose a sí mismo como garantía y testigo ocular del *haber-estado-allí* (*ib.*). El nuevo verosímil implica también una ruptura entre lo verosímil antiguo y el realismo moderno, abriendo camino al realismo —descrito así, a secas, por Barthes— hilvanado por el “detalle concreto” que, a su vez, está “constituido por la connivencia *directa* de un referente y de un significante; el significado es expulsado del signo y con él, por cierto, la posibilidad de desarrollar una *forma del significado*, es decir, de hecho, la estructura narrativa misma (...)” (p. 100). El efecto de realidad se crea vaciando el significado del signo y dejando en su lugar un simulacro connotativo que significa la categoría en sí misma y no los contenidos contingentes de lo “real”, bajo el estribillo *in crescendo: nosotros somos lo real* (*ib.*).

2.1.3. El arte del retrato – Figura y fondo

Norbert Schneider identifica tres fases históricas del retrato europeo en el período comprendido entre la Baja Edad Media y el Siglo XVII (p. 6). La primera se interesa por “una representación microscópicamente exacta de la imagen externa, cerrándose a una representación psicológica (...)” (*ib.*), lo que, por oposición de principios, deja en ciernes los intereses comunicativos de la segunda fase: el estado de ánimo, el talante, las actitudes intelectuales y morales (pp. 6-9). Siguiendo la premisa axiomática de la dialéctica histórica, la última fase es una reacción contra los abusos de la representación psicológica y prefiere, por tanto, “la retirada a un mundo interior enigmático, al que el observador solo tiene acceso mediante alusiones” (p. 9). Exactitud referencial, apariencia psicológica y alusión simbólica.

En líneas generales, el período es una transición entre las postrimerías de la Edad Media y los albores del Renacimiento, lo que quiere decir que las ideas sobre la dignidad del hombre y la individualidad —o la idea de autonomía asociada al progreso técnico y económico— se convertían poco a poco en el centro del pensamiento: “Para esta concepción del mundo, los retratos son una forma plástica-simbólica que adquirió un carácter obligatorio también para los estamentos dominantes no burgueses, en particular para los soberanos absolutistas.” (*ib.*). Inicialmente retrato, efigie y figura se referían a la amplia noción de imagen, es decir, a la “imitación figurativa” (p. 10). André Félibien, por su cuenta, propuso una breve taxonomía; reservó la categoría de *retrato* “exclusivamente para la representación de (ciertas) personas”, llamó *figura* a “la reproducción figurativa de animales” y *representación* a “las creaciones vegetativas y anorgánicas” (*ib.*, citado por el autor); es decir, estableció una jerarquía a partir de la naturaleza del objeto en sí y, como lo apostilla Schneider, solo reconoció el atributo de individuo —o individualización— a los seres humanos (p. 12). Años más tarde, Arthur Schopenhauer confirmaría esta idea al señalar la imposibilidad de retratar a los animales en virtud de su carácter genérico y, en consecuencia, al insistir en la singularidad arrobadora de los seres humanos que posibilita “una contemplación puramente estética” (*ib.*, citado por el autor).

Schneider sugiere como una de las primeras condiciones de verosimilitud del retrato, bien que utiliza el concepto de autenticidad, la simple semejanza concebida como

presupuesto de veracidad (*ib.*). No es la única. En la Alta Edad Media, verbigracia, no se buscaba la semejanza entre la pintura y el soberano sino entre éste y la *imago* o *effigies* de algún emperador romano que acreditara su linaje real y, por tanto, sus legítimos derechos al trono (p. 13), práctica común y extendida hasta nuestros días a esferas menos regias en las que predomina la lógica del modelo visual y las copias. Lo verdaderamente importante no es el aspecto real sino lo que simboliza o la manera como debe ser visto: “El aspecto concreto del soberano vivo era, pues, menos importante que el marco institucional político y social en el que quería o debía ser ‘visto’” (*ib.*). Esta es una condición de verosimilitud — que no de autenticidad— porque se interesa expresamente en la persuasión de los propios y la disuasión de los extraños.

La introducción de elementos pensados para autenticar el retrato había de acaecer en la Baja Edad Media, a la par que se volvía inaceptable la posibilidad de sustituir retratos (*ib.*); inscripciones en latín sobre una hoja en blanco como la que corona el *Retrato del mercader Gisze*, pintado por Hans Holbein el Joven, buscan la verosimilitud de la obra: “Dístico en el retrato de Georg Gisze. Lo que aquí ves, reproduce los rasgos y la imagen de Georg; así son sus vivos ojos, así la forma de su mejilla. A la edad de treinta y cuatro años, año del Señor 1532” (p. 8, nota a pie de página). Sin embargo, la noción de “identidad” se encontraba todavía en ciernes sometida al dominio de la opinión; se refería, por tanto, “a la relación entre el aspecto exterior de la persona y el modo en que es percibido por los demás: se trata, pues, de una relación de semejanza” (p. 14), lo que concuerda bien con lo dicho por Todorov. De acuerdo con Schneider, solo después de la recepción del derecho romano entre las élites sociales se impuso al retrato la exigencia de semejanza exacta y verificable como instrumento de identificación de una persona (pp. 14-5); aunque no fue un criterio generalmente aceptado: Hegel, por su parte, y transparentando tal vez la noción de identidad del idealismo alemán —como lo sugiere el autor—, desaconseja la semejanza exacta y exige a los pintores plasmar y reproducir al sujeto “en su carácter general y con sus propiedades espirituales permanentes” (p. 15), premisa que puede servir para entender el retrato del siglo XIX pero que no logra explicar completamente el origen del género (*ib.*).

Los albores de la idealización se presentaron finalizando el siglo XV de la mano de Giovanni Paolo Lomazzo, quien en un tratado sobre pintura describe lo que se espera del

retratista: “... el pintor, en el retrato, debe hacer resaltar siempre la dignidad y la grandeza de la persona y reprimir la imperfección de la naturaleza.” (p. 18, citado por el autor). Coloquial e ingenuamente podríamos pensar que el pintor ejecuta su oficio de buena fe, no mirando las asperezas del carácter sino solo lo bueno de la persona, pero lo cierto es que la relación entre las dos partes está regida por el espíritu de las transacciones comerciales. El retrato era una composición de dos voluntades que usualmente se dirimía mediante consenso: “... el cliente (...) podía expresar sus ideas y deseos, definiendo en buena medida cómo deseaba que se viera su *imago*.” (p. 22). Eran los elementos del contorno los preferidos por el cliente para expresar inequívocamente una manera particular de ser y un estado de cosas (*ib.*), es decir, para afirmar su pertenencia a una esfera de la sociedad y, de paso, unas dignidades cuya ostentación se traslada a las prácticas sociales —o al modo como se relacionan con las demás personas—. El fondo podía llegar a ser tan imponente que *absorbía* la figura del cliente para convertirse en una “divisa” no declarada o en “un lema con carácter de resolución bajo el cual se ha propuesto actuar una persona durante toda su vida” (p. 23). Hubo un tiempo en el que las divisas se oscurecieron hasta volverse ininteligibles: “Ideas cabalísticas y alquimistas se mezclaron con nociones “jeroglíficas”, criptogramas figurados (...)” (p. 24).

Los humanistas y burgueses convirtieron en símbolo del progreso social *personal* algunos logros técnicos de la época tales como prismáticos, astrolabios, globos terráqueos e incluso libros, queriendo atestiguar mediante ellos “su esfuerzo por perfeccionar sus conocimientos y por descubrir el mundo” (p. 25). Los retratos de mujeres muestran, como los mejores, la expresa intención de aludir actitudes éticas y morales eligiendo la concordancia entre símbolos y una determinada concepción de la virtud que, como lo afirma certeramente Schneider, no es otra que aquello que la sociedad esperaba de ellas o la “definición sociocultural del papel del sexo femenino” (*ib.*) de la época. A manera de cierre, anotemos las tres funciones que el autor atribuye al retrato:

A. Sustitución. A pesar de los años que corrían, el retrato conservaba los rasgos mágico-fetichistas de los siglos anteriores, en particular en los campos de la jurisprudencia y la política (p. 26). El sentido o uso era principalmente negativo; era costumbre, verbigracia, aplicar una ejecución simbólica al retrato del infractor —*executio in effigie*—

que no pudo ser apresado por la justicia: “Las disposiciones legales exigían que el cuadro reprodujera con exactitud la imagen del delincuente; las penas se aplicaban simbólicamente a las partes correspondientes del cuerpo.” (*ib.*). Hubo también un muro de la infamia conformado por los retratos de personas proscritas destinado a la mofa y el desprecio, en cuya técnica anidaba el principio de la deformación fisionómica distintivo de la caricatura.

B. Representación. Tal vez la función más directa del retrato dado que refiere el deseo de demostración de poder, dominación y privilegios (*ib.*). El ejemplo más claro se puede observar en los cuadros de soberanos en los que, de preferencia, se instaura un punto de vista bajo o contrapicado utilizando la efigie ecuestre o la figura del caballo. Incluso los humanistas buscaron legitimar —con un orgullo más moderado— la superioridad de su cultura, la profundidad de sus sentimientos y su autonomía ética. Nobles, caudillos de mercenarios —hoy señores de la guerra—, mercaderes ricos y humanistas, todos han anhelado el reconocimiento público en un afán de notoriedad acaso humano (p. 28).

C. Conmemoración. Como un antecedente destacado de la fotografía en la empresa de apresar el paso fugaz del tiempo —no la simultaneidad, lo que todavía se muestra imposible incluso para las secuencias de fotografías a gran velocidad o videograbaciones—, el retrato durante la Alta y la Baja Edad Media estuvo motivado por el deseo de *conservar la imagen* del difunto o reproducirla a partir de las estatuas funerarias hechas en mármol (*ib.*); se trataba de lo que hoy denominaríamos un cambio de formato. La práctica puede observarse más atrás en el tiempo: en la antigua Roma fue costumbre fundir máscaras de cera del muerto —honorable presumiblemente y patricio— que eran luego guardadas en un cofre que se colocaba en el atrio de la casa patricial. Había en esto menos arte que culto y más intenciones políticas veladas que respeto por los muertos; la memoria de los fallecidos era importante en la medida en que contribuía a reafirmar los privilegios de clase: ante la amenaza que se cernía sobre su liderazgo, los patricios “posiblemente deseaban subrayar sus viejos derechos exponiendo públicamente sus antepasados.” (*ib.*), lo que confirma la *búsqueda* de objetivos teleológicos en el tratamiento del pasado por parte de quienes ostentan el poder.

Ha sido nuestro interés explayarnos un poco en algunos de los elementos que constituyen, a nuestro juicio, el estilo de Marcel Schwob; con el interludio hemos querido introducir un punto de vista analítico diferente basado en los conceptos que ofrecen los estudios modernos sobre la memoria, el lenguaje y la pintura. No queremos, empero, pasar por alto la ocasión de comentar el famoso prefacio a *Vidas imaginarias* intitulado *El arte de la biografía*. Allí Schwob lamenta que la ciencia histórica —léase Historia o historiografía, para el caso presente la diferencia es irrelevante— esté regida por la lógica deductiva que establece una colección de ideas o hechos generales en las que el individuo solo aparece como una implicación accidental; lo que quiere decir que la vida individual está predeterminada inexorablemente por las condiciones históricas generales que organizan la vida colectiva y que, de paso, desestiman la riqueza humanística afincada en la singularidad por la renuncia a un diálogo verdadero. Dejamos en el tintero la prometedora posibilidad de considerar ideas en lugar de hechos, para centrarnos en dos aristas de mayor relevancia: De un lado, la materia de la que está constituida la historia es la experiencia del hombre en el río del tiempo, por utilizar una imagen cara a Borges y, de otro, la ciencia histórica y en general todo objeto de estudio que precise el asiento del lenguaje deja más o menos al descubierto un esfuerzo o una predilección por construir un texto narrativo. “El arte —ha dicho Schwob— es todo lo contrario a las ideas generales; solo describe lo individual, solo propende a lo único. En vez de clasificar, desclasifica.” (p. 25). Sería erróneo pensar que el arte, por una oposición simple, se encuentra regido por una lógica inductiva. Que la ciencia histórica y el arte se hallen en orillas opuestas es evidente, pero la insinuación de un camino alternativo que no aspire a la universalidad es todavía más rico dado que inaugura un horizonte humanístico más amplio en el que se apaciguan los recelos vinculados con la verdad en beneficio del conocimiento de los hombres, en conjunto y cada uno en particular. Aspirar a la singularidad es devolver la vida a los personajes históricos en un acto no exento de solemnidad y pedagogía y es, al mismo tiempo, una manera de aspirar a la nada y hundirse en el *todo* bajo la forma del infinito diverso y humano.

Insistamos en esto: la historia nacional es una idea general que el arte desprecia en un buen sentido, porque de allí parten sus imaginaciones y por ella están ceñidas. Incapaz de asir todos los detalles y la esencia en categorías abstractas, el arte de Schwob se limita a describir las singularidades y manías de los *grandes* hombres en un estado pre-científico

permanente semejante al arrobamiento que sienten los niños ante el mundo no conocido. Decimos que la descripción es un estado primario al que acudimos azuzados por la ignorancia y afligidos por la insuficiencia de las teorías en su intento por explicar ciertos fenómenos complejos de la realidad que se tornan herméticos —piénsese en la violencia, por ejemplo—. Schwob anticipa a Borges en varios sentidos, pero mencionemos solo uno: dice el primero: “Las ideas de los grandes hombres son el común patrimonio de la humanidad; lo único realmente privativo de ellos son sus singularidades y manías.” (p. 26). Años más tarde, el segundo razonará a propósito de la literatura que lo bueno ya no le pertenece a nadie sino al lenguaje o a la tradición (*Borges y yo*).

Hay un último rasgo de estilo que merece ser mencionado: el misterio de la nimiedad. Schwob nos cuenta sobre la bolsa de cuero llena de aceite que Aristóteles llevaba sobre el estómago o las ollas de barro que se encontraron en su casa después de su muerte (p. 28), como ejemplos de intersticios por donde suelen colarse las conjeturas literarias. Lo no dicho o lo dicho a medias no solo despierta la curiosidad de la gente común sino que sirve de indicio de un trasunto anodino que no afecta el curso general de los acontecimientos ni desacraliza —al contrario de lo que podría pensarse— sino que acerca en su humanidad al personaje histórico. Adicionalmente, se trata solo de una estrategia literaria que se fundamenta en la adecuada elección de Schwob para la construcción de sus semblanzas: son vidas notables o destacadas, lo que quiere decir que la nimiedad es una rémora de la grandeza, a la manera —y guardadas las proporciones— de las “noticias” basadas en el uso o sentido que un futbolista, pongamos como ejemplo, da a una manilla de color rosado que lleva atada en el tobillo izquierdo o el ritual de cierto tenista antes de iniciar cada partido consistente en recorrer la cancha cinco veces, etc. Nos arriesgamos a observar que aún no había llegado el verdadero esplendor del detalle anodino desarrollado hasta la saciedad por el periodismo —aunque también por la novela desde que los periodistas se dedicaron a ella—, teniendo como abrevadero la re-significación de los valores democráticos que vuelven notable la medianía, las masas y los tonos grises de la gente común.

Recientemente Restrepo David formalizó la influencia palmaria de Schwob en *Adiós a los próceres*. La mención a Borges es inevitable: la filiación entre ambos proviene,

según el autor, de un único tema y sus variaciones: el duelo o desafío (p. 65). Existe, no obstante, una huella formal que Restrepo David divide en dos tipos de elementos: los evidentes y preceptivos, y los latentes y en tensión. Del primer grupo hacen parte la singularidad, la elección y la humanidad. Sobre la elección, anota el autor que se trata de una actitud *demiúrgica* en la que se escoge únicamente lo justo y que está íntimamente relacionada con la actividad de la imaginación (p. 66); la elección puede hacerse incluso en el vacío: el escritor toma vidas cuya trayectoria vital es en gran parte desconocida y, por tanto, hace de la precariedad de información una virtud, la virtud de la conjetura (p. 67). Sobre la humanidad, el autor confirma nuestra sospecha al mostrar dos momentos de Schwob entre los cuales se llevó a cabo una ampliación de criterio: las primeras *vidas imaginarias* se basaron en personajes ilustres exclusivamente, pero con el paso de los meses Schwob comprendió que lo verdaderamente valioso y digno de considerar como universal y humano eran las particularidades de cada hombre, fuera éste —tal como él mismo lo dijo— divino, mediocre o criminal (*ib.*). De modo que Schwob crea ambas tradiciones y participa de ambos registros, el periodístico y el literario.

Tres elementos formales conforman el segundo grupo: la brevedad, la sordidez y fantasía, y la ironía. El primero es subsidiario de la estructura de la tragedia en beneficio de la eficacia narrativa: se trata de la evocación de una trayectoria vital en el momento irrepetible en que se decide su destino (*ib.*), es decir, es un movimiento narrativo económico y anti-épico; pero también suele ser una colección de acciones específicas a través de las cuales se construyen sentidos sugeridos bajo un doble criterio retórico y dramático (p. 68). Sobre la sordidez y fantasía, es Borges quien con mayor claridad exhibe los mecanismos de su precursor: “Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos.” (*ib.*, citado por el autor). La interpretación de Restrepo David, sin embargo, no podemos suscribirla a pie juntillas puesto que introduce la posibilidad de una vida doble, lo que violaría el principio de singularidad preconizado por Schwob. El autor observa elementos visionarios y oníricos allí donde Borges ve hechos fabulosos y fantásticos; no es improbable que los elementos visionarios sean una manera de aludir a ciertos anacronismos y la sordidez tenga que ver menos con la abyección y renuencia de ciertos personajes que con la reticencia imaginativa del escritor. Sobre la ironía, anotemos que no pocas veces

oculta para hacer más evidente el menosprecio, el escepticismo y el desencanto personal; los tres sentimientos apuntan en una única dirección: una honda e imperturbable convicción de la derrota. Restrepo David sugiere que la ironía de Schwob es una manera de buscar caminos alternos y marginales. Escribir ha sido para muchos la última instancia a la que se apela para resolver, aunque sea literariamente y se entiende por esto una posibilidad que todavía no se deja ver y que tal vez nunca lo haga, los problemas vitales de una realidad que para quien lo hace muy a menudo ha sido inferior. La ironía es uno de los sonidos de la derrota. De ahí que el mismo autor a renglón seguido así lo reconozca: “Solo que ni ese margen ni el centro terminan siendo los lugares de construcción de ideales: ningún mundo es el de los finales felices. Se trata de cómo vivir en el caos frente a las pocas (o nulas) oportunidades” (*ib.*). Ni siquiera en los mundos posibles de la literatura logra conjurarse este destino inexorable del hombre y es quizás esta desesperanza calmada a fuerza de extenuación, es decir, este escepticismo, la herencia de Schwob en la obra de Montoya.

El autor reconoce aun otra herencia, más formal, parafraseando a Crusat: “Mientras la ‘vida imaginaria’ se aleja del estilo histórico, se acerca al estilo del ‘cuentista’” (*ib.*). El molde narrativo creado por Schwob se inscribe mejor en el campo de la literatura que en el de la historia tradicional en virtud de su amplio horizonte interpretativo, sin que esto implique *a priori* un menor compromiso con los acontecimientos del pasado o una voluntaria distensión axiológica. Los *cuentos* de Montoya son un intento por desenterrar, descifrar y volver a darle voz y visibilidad a lo que se oculta en la “historia oficial”; más aun, a lo que no ha sido visto ni nombrado en un ejercicio creativo consistente en dar forma a lo que no la tiene (p. 69). Se trata de reinterpretar la pluralidad, continúa Restrepo David, en el abismo del ser: la huella de Schwob en la obra de Montoya se percibe en “la recreación estética, o ‘rescate’, de lo humano en el arte, la imaginación y el sueño, en la conservación de lo mágico.” (*ib.*); en el interés, en concreto, de las posibilidades poéticas de la historia. Y en el plano ideológico aboga por asumir una actitud crítica, aunque primeramente escéptica, frente a cualquier relato oficial presentado como único —es decir, que dolosamente oculte su relatividad o número de versión—, como principio de apertura a la interpretación (p. 74). Como cierre a este apartado queremos consignar algunos comentarios sobre dos *vidas imaginarias* elegidas arbitrariamente según un único

propósito: dilucidar el origen posible y la transformación de ciertos rasgos y elementos históricos relativos a ellas.

Empédocles. Línea a línea, el tono es laudatorio. Schwob adopta la idea de la divinidad de Empédocles, proclamada incluso por él mismo, como criterio transversal de escritura: “Nadie sabe cuál fue su nacimiento, ni cómo vino a la tierra (...) La tradición refiere tan solo que su abuelo se llamaba Empédocles, pero nadie hubo de conocerle. Es posible que convenga entender por ello que era hijo de sí mismo, como realmente cumple a un dios.” (p. 37). Sin origen ni linaje probable, su aparición en el mundo es menos un hecho natural que una súbita irrupción sobrenatural. Vagamente se mencionan las fuentes posibles, aunque no siempre sucede así. Hipóboto sugiere que Empédocles era hijo de Metón quien a su turno era hijo de un Empédocles (p. 136); y este último, según el testimonio de Heráclides en su *De las enfermedades*, era de linaje ilustre por haber sido criador de caballos de carrera (p. 137). El sencillo juego con los nombres encaja a cabalidad con el criterio rector: un hombre capaz de crearse a sí mismo y que, en una clara alusión a la doctrina de la metempsicosis propalada por él mismo, y según el testimonio de sus discípulos, “había pasado ya cuatro existencias en nuestro mundo, siendo, sucesivamente, planta, pez, ave y doncella.” (p. 37). En efecto, había motivos suficientes para creer en esta transición; así lo constata Empédocles:

Oh amigos, que en la gran villa que mira al rubio Agrigento
habitáis, en las alturas de la ciudad, dedicados a nobles tareas,
venerables puertos para los extranjeros, ignorantes del mal
os saludo. Yo, dios inmortal para vosotros, ya no más mortal,
voy honrado por todos, tal como lo merezco,
coronado con cintas y con floridas guirnaldas
Cuando llego a las villas florecientes, por ellos
hombres y mujeres, soy adorado... (p. 139)

Ya no más mortal refleja la certeza, agrega en nota a pie de página Ernesto La Croce, de hallarse en un estadio final —sino el postrero— del ciclo de nacimientos y

muerter que rige la vida en el mundo y de alcanzar por fin la beatitud absoluta. Schwob completa la descripción divina refiriéndose a su manera de vestir: “Llevaba un manto púrpura, sobre el cual caían sus largos cabellos, le ceñía las sienes una diadema de oro, en los pies unas sandalias de bronce, y en la mano unas guirnalda trenzadas de lana y de laureles.” (p. 37). Favorino en sus *Memorias* cuenta que Empédocles efectivamente “vestía de púrpura y llevaba un cinta de oro (...) y calzado de bronce y corona délfica. Su cabellera era abundante y marchaba con un séquito de niños; siempre se mostraba severo, con el mismo porte.” (p. 139).

Terminada la etopeya del personaje histórico, Schwob proyecta un detalle menor, *hacia* el final del texto, es decir, con función de cierre, y articula el resto de la *vida imaginaria* a través de la anécdota. En *Empédocles* el detalle anodino lo constituyen las sandalias: “... y sus sandalias de bronce, labradas en Laconia, tintinaban en sus pies, y el tañido de los címbalos precedía a sus pasos.” (p. 38). Mencionemos un par de anécdotas. La primera tuvo lugar en una ciudad vecina de Agrigento, ubicada sobre la costa sur de Sicilia: “Un día, en Selinonte, ahuyentó la fiebre desviando el curso de dos ríos y haciéndolos desembocar en un tercero; y los habitantes de Selinonte lo adoraron y le levantaron un templo, y acuñaron medallas con su efigie frente a frente de la del dios Apolo.” (*ib.*). La narración de Schwob oculta voluntariamente los indicios lógicos y científicos utilizados por Empédocles en beneficio de la reafirmación de su carácter divino: por eso señala que él ahuyentó (con su poder) la fiebre, no con su ingenio o inteligencia; multiplica, además, los detalles *incómodos* en torno al culto de Empédocles al punto de hacerlo rivalizar con Apolo. Inversamente, la narración histórica sí precisa el motivo de la mortandad —hasta donde es posible— y la solución planeada y ejecutada por Empédocles:

Había caído una peste sobre la región de los selinuntios, causada por el olor fétido del río contiguo, que provocaba la muerte de los habitantes y el aborto de las mujeres. Meditó entonces Empédocles y con sus propios recursos hizo confluir en él a dos ríos vecinos y, mezclando las corrientes, las tornó dulces. Una vez que la peste hubo cesado y los selinuntios se encontraban celebrando un festín junto al río, apareció Empédocles; entonces éstos se levantaron, se prosternaron y lo adoraron como a un dios. (p. 143).

Como la enfermedad estaba en el río, no cuesta aceptar que la desviación del cauce de dos ríos con aguas frescas y corrientes en dirección al primero alejara la mortandad. Quien concibe esta posibilidad tiene a su disposición recursos limitados menos por las

circunstancias que por su condición mortal; el personaje que medita en sus probabilidades de éxito según el camino que elija es menos un dios que un hombre inteligente. La adoración es externa a él, no controlable en virtud de la manifestación u operación de un prodigio en el seno de un pueblo acostumbrado a atribuir cierta clase de sucesos a las potencias divinas, ante la imposibilidad —claro está— de comprender cabalmente los fenómenos de la naturaleza. Tal vez por eso la narración histórica duda y sugiere que Empédocles *apareció* en medio de los festines.

La segunda anécdota alimenta la fama de taumaturgo que perseguía a Empédocles: cuenta Hermipo, sin abundar en detalles, que en cierta ocasión “curó a una agrigentina llamada Pantea, desahuciada por los médicos, y a causa de ello celebró un sacrificio.” (p. 142). Lo interesante del hecho referido es precisamente la ausencia de detalles, es decir, no se especifica el modo como Empédocles curó o sanó a Pantea ni mucho menos en honor a quién se celebró el sacrificio. Este es el tipo de índice narrativo o intersticio por donde se cuela la imaginación de Schwob, pues no solo cuenta que Pantea abandonó el culto de Artemisa para consagrar su virginidad a Empédocles sino que elabora una descripción no exenta de sensualidad: “Panthea iba vestida de lana fina y de tisú de oro (...) Llevaba los senos sujetos en un corpiño rojo, y las suelas de sus sandalias perfumadas. Era de cuerpo hermoso y esbelto, de tez fresca y deseable.” (pp. 39-40). Ella enferma y muere a causa de la peste que trajeron los vientos de Asia y la señal de su partida es alusiva: simplemente cayó y dejó de respirar (p. 40). Es posible que este detalle remita a otra fuente histórica y sea así manifiesto que Schwob combinaba los registros: cuenta Heráclides en su obra ya citada que hubo un episodio con una mujer que desde hacía treinta días se mantenía sin aspirar y sin pulsaciones en el cuerpo hasta que Empédocles la sanó; lo llamaron médico y adivino (p. 142). Poco importa determinar si los dos testimonios se refieren a la misma mujer, lo que a Schwob le interesa realmente es la posibilidad narrativa del prodigio y el pretexto para introducir algunos índices filosóficos o ideológicos: “Luego colocó sobre sus senos la guirnalda de laurel profético, cantó unos versos nuevos sobre la migración de las almas, y le ordenó tres veces que se levantara y anduviese (...) Al tercer llamamiento, Panthea salió del reino de las sombras (...) Y el pueblo comprendió que Empédocles tenía también potestad sobre la muerte.” (p. 40). El ritual de la resurrección es visiblemente sensual, tal vez profano para una interpretación ortodoxa, y contiene además el trasunto de

la palingenesia o metemempsicosis; en una valiosa nota a pie de página, La Croce aclara que el término metemempsicosis es posterior en la Grecia clásica a los otros dos citados: se habla genéricamente de la doctrina de la transmigración del alma (*vid.* pp. 242-49 y especialmente la nota a pie de página de la 179). De otro lado, es también evidente que se parodia la historia cristiana de la resurrección de Lázaro y se sugiere una comparación implícita —e incómoda para esta tradición— entre Empédocles y Jesús de Nazaret. Cerrando esta anécdota, Schwob asegura que es Pysianactes, padre de Panthea, quien organiza el sacrificio en torno al nuevo dios (pp. 40-1). Hasta este punto del relato ha pasado inadvertida una clave de escritura —un detalle anodino— que anticipa el cierre: el significado del laurel postrero. Este objeto pertenece al estadio final del ciclo de nacimientos y muertes; el mismo Empédocles lo enseña así: “Entre las fieras, como leones que se refugian en los/ montes y duermen en tierra/ nacen, y como laureles entre los árboles de hermosa/ melena” (p. 248).

Para el final, Schwob eligió combinar dos de las tres versiones sobre la muerte de Empédocles: la transposición mediante el llamado divino —en la misma línea paródica sobre lo sucedido a Elías, por ejemplo, en el contexto de la tradición cristiana— y la fundición en el Etna enraizada en el detalle anodino de la sandalia de bronce retorcida por el fuego que fue hallada en el reborde del volcán (p. 41). Heráclides confirma la versión del rapto divino o apoteosis, motivo común entre los griegos según La Croce (p. 149 y especialmente la nota 30). Hipóboto acredita la fundición de Empédocles en el Etna (p. 150). Y Timeo sugiere que Empédocles simplemente emigró al Peloponeso sin intenciones de regresar y de ahí se deriva la incertidumbre sobre la forma de su muerte; murió en el Peloponeso, es lo único que se puede asegurar (pp. 150-1).

Paolo Uccello. Solo una idea hilvana el curso sinuoso de una narración irónica cuyo punto más alto se eleva a la piedad y el más bajo se hunde en la condena desnuda y mordaz a la soberbia. En esto coincide con Vasari, aunque Schwob es probablemente menos implacable. Desde las primeras líneas, Schwob induce una justificación compasiva sugiriendo que la abundancia de pájaros y animales pintados en la casa de Uccello era una manera de sobrellevar su precaria situación económica: “... pues era demasiado pobre para poder adquirir y sostener animales vivos” (p. 117). Pero, al mismo tiempo, no desperdicia la ocasión para lanzar pullas severas contra el pintor e incluso contra el mismo Vasari,

citándolo como autoridad en tono burlesco para aclarar una *compleja* diferencia entre el camaleón y el camello: “(Ahora bien, explica Vasari, el camaleón es semejante a un lagarto pequeño y enjuto, en tanto que el camello es un animal grande y desgarrado)” (*ib.*). A Uccello lo exime el arte, es decir, su obsesión por la perspectiva explica que se despreocupe de la exacta realidad de las cosas. Así sucedió en otro episodio que sin ningún atisbo de humor registró Vasari:

Pintó también en el claustro de San Miniato al Monte, fuera de Florencia, en parte con *verde terra* y en parte a color, la vida de los Santos Padres; en esta obra no observó mucho la armonía entre color y objeto, como deben hacerse las historias, pues hizo los campos azules, las ciudades de color rojo y los edificios en varios colores, conforme le parecía, y en esto se equivocó, porque las cosas que simulan ser de piedra, ni pueden ni deben ser pintadas de otro color. (p. 221)

El conocimiento de Vasari sobre pintura le permite introducir detalles precisos y acertados sobre los materiales y el estilo; las *Vidas* por él descritas están confeccionadas con este tipo de comentarios críticos en torno al ideal del arte —arquitectura, pintura y escultura— y con algunos juicios de valor a propósito del individuo. Inversamente, Schwob borra las señas de identificación histórica y deriva el suceso como una consecuencia natural del carácter obsesivo que dominó a Uccello y que lo condujo a preocuparse excesivamente por la multiplicidad de la realidad y el infinito de las líneas, “de suerte que pintaba campos azules y ciudades carmesíes, y jinetes revestidos de negras armaduras sobre caballos de color ébano y belfo llameante, blandiendo lanzas proyectadas como rayos de luz hacia todos los puntos del cielo.” (p. 117).

Hay que advertir la coherencia entre el pensamiento de Vasari sobre la escritura de la historia y su obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. En el proemio a la segunda parte hace una declaración de principios: una *vida* no debe ser una fría colección de acontecimientos ordenados cronológicamente —una simple tabla— en cuya escasa sustancia no haya siquiera lugar para juicios y críticas, porque la historia versa sobre los hombres de valía en virtud de ser esencialmente el espejo de la vida humana (p. 195). Por tanto debe escribirse con el alma, es decir, con los juicios, consejos, [las] resoluciones, y los actos de los hombres, y no escuetamente, porque esto enseña a vivir haciendo prudentes a los hombres y además es fuente de placer “el considerar las cosas pasadas como presentes.” (*ib.*). No es

inconsecuente pensar que esta noción de la historia, ingenua en lo tocante a la voluntad narrativa —felizmente ingenua—, descubre entre sus prescripciones la visión de una época dorada perdida en el decurso inexorable del tiempo, marcada por el sino de la excelencia y cuya evocación no puede evitar la añoranza del adagio popular: “Todo pasado fue mejor”. Pasando por alto la alusión a la eventual plenitud del arte, el criterio de selección de Vasari es eminentemente elitista en el buen sentido del término; las vidas de estos hombres son ejemplares y útiles para la enseñanza del vulgo, según la imitación del método propuesto por los escritores de historia mejor reputados: “... he procurado no solo decir lo que han hecho, sino también distinguir al bueno del mediocre, y al excelente del bueno, y hacer cuidadosa mención de las particularidades, estilos, rasgos y fantasías (...)” (*ib.*).

Las primeras líneas que Vasari dedica a Uccello son una pesada sentencia lapidaria que anuncia el caro *leitmotiv* de la perspectiva: “Rara vez nace un talento brillante que no sea al mismo tiempo, en sus obras originales, extravagante y caprichoso, y aún menos frecuente es encontrar una persona a la que la naturaleza haya dotado de espíritu y de intelecto a la que por equilibrio natural no la acompañe la altivez.” (p. 220). Incisivo y severo, Vasari considera que el talento del pintor se desperdició en una extravagancia fútil: “Por esta razón, Donato, que lo conocía bien y era muy amigo suyo, le decía a menudo: ‘Paulo, tu perspectiva te hace abandonar lo cierto por lo incierto’” (*ib.*). Quiérase o no, hay una ironía insalvable en las palabras de Donatello. De su lado, Schwob prefiere el uso metafórico: “Y el escultor Donatello le decía: ‘¡Ah, Paolo!, dejas la sustancia por las sombra’” (p. 118).

La *vida imaginaria* de Uccello contiene un incidente quizá menor que no proviene de Vasari y que es particularmente desarrollado por Schwob como pretexto para referirse a la obsesión del pintor: la historia de Selvaggia. Uccello la conoció una tarde en la que caminaba por una pradera solitaria. Ella lo amó de inmediato aunque solo tenía trece años. Sin embargo, no se puede afirmar que su amor fue correspondido:

Uccello dibujó sus labios y sus ojos, y sus cabellos, y sus manos, y fijó todas las actitudes de su cuerpo; pero no hizo su retrato, como solían hacer los otros pintores cuando amaban a una mujer. Pues el Pájaro no conocía el goce de limitarse a la persona individual (...) Y, sin acordarse para nada de Selvaggia, Uccello parecía permanecer eternamente inclinado sobre el crisol de las formas. (p. 120)

Pese a que el motivo es más mundano —especialmente si se tiene en cuenta la soberbia que se le atribuye al pintor—, Schwob al igual que en su *Empédocles*, priva al personaje de los placeres elementales y concomitantemente compensa —o trata de compensar— esta necesidad humana recurriendo a una narración voluptuosa. O tal vez Schwob se deleita en imaginar ocasiones en las que es puesta a prueba la probidad de sus personajes o las convicciones de los hombres. Ni siquiera la pureza de un amor doncel pudo distraer a Uccello en su oficio de alquimista. Selvaggia murió probablemente de inanición como consecuencia de la indolente pobreza del hombre que amó con cándida rebeldía. El humor cruel de Schwob lo reseña así: “No supo que estaba muerta, del mismo modo que no había sabido que estaba viva.”

Salvo el epigrama en lengua vulgar que incluye Vasari luego de llevar a cabo una ardua tarea de selección, el cierre de ambos textos recoge la triste derrota del artista. La memoria histórica ni siquiera le concede la reserva de una obra inconclusa sino que con crudeza y sin ambages, como corresponde al soberbio talento del pintor —y acaso como una retribución ejemplar— describe la dudosa acogida de su obra magna. Movido por una vacilante compasión hacia su personaje, Schwob le oculta el desenlace del encuentro con Donatello alterando ciertos detalles. El pintor se tornó más hermético en virtud de su dedicación a la obra suprema:

Uccello terminó su cuadro a los ochenta años. Mandó entonces llamar a Donatello, y lo descubrió reverentemente ante él. Y Donatello exclamó: ‘¡Oh Paulo, vuelve a cubrir tu cuadro!’ El Pájaro interrogó al gran escultor, pero éste no quiso decir nada más. De suerte que Uccello comprendió que había realizado el milagro. Pero la verdad es que Donatello no había visto sino un confuso amasijo de líneas. (p. 121)

Ni Donatello se iba a privar de una ocasión como esta para hacer mofa y escarnio de su amigo, ni Uccello iba a obrar con tanta ingenuidad a pesar de sus muchos años. El cuadro completo lo ofrece Vasari. La reclusión voluntaria no fue tan severa como cuenta Schwob ni se debió principalmente a la consecución de su obra maestra. Uccello sí se propuso usar todo el conocimiento cultivado durante sus investigaciones artísticas en la pintura de *santo Tomás buscando la llaga de Cristo*, empresa para la cual encargó una valla de madera que ocultase su obra hasta que estuviera terminada. Quizás fue esto lo que despertó la curiosidad de Donato, quien un día cualquier, según el testimonio anecdótico de Vasari, le preguntó a su amigo por la obra que estaba ejecutando. La respuesta de

Uccello avivó la expectativa del escultor. Los detalles abundan pero baste decir que se volvieron a encontrar frente a la pintura concluida y cubierta; Paolo estaba ansioso por conocer su opinión: “Después de haberla contemplado atentamente, Donato le dijo: ‘Ah, Paulo, ahora que es cuando tendrías que cubrirla, tú la descubres’. Entonces Paulo se entristeció y, sintiendo que este último esfuerzo recibía más desaprobación que elogio, se encerró en su casa, y no tuvo ya valor para salir nunca más de ella.” (p. 223). La mordacidad de Donatello sirve de pretexto para que Vasari insista en su juicio más severo contra el Pájaro hasta en dos ocasiones más, no sin atisbos de humor negro: “Y se entregó a la perspectiva, que lo mantuvo pobre y recluso hasta su muerte.” (*ib.*). La versión moderna de *Las vidas* incluso añade, en nota a pie de página, una declaración catastral fechada el 08 de agosto de 1469 en la que Paolo afirma: “Me encuentro viejo y sin objetivos, no puedo pintar y mi mujer está enferma”, lo que marca una profunda diferencia con las *vidas imaginarias* en tanto que introduce un recurso de autenticación de la realidad (específicamente del pasado) con objeto de reafirmar el estatuto histórico del documento.

2.2. TRAS LAS HUELLAS DE JORGE LUIS BORGES

En 1935 se publicó la primera edición de *Historia universal de la infamia* y casi veinte años después, en 1954, una edición cuya relevancia quedó fijada de inmediato en virtud de su (nuevo) prólogo. Ambos —el primero y el postrero— merecen mención y estudio, bien que juzgamos una influencia menos técnica, quiero decir formal, que temática, quiero decir de actitud narrativa. En *Vidas imaginarias* está el bosquejo y un abanico, tal vez el más completo en su género debido a la evidente condición de *opera prima*, de lo que podríamos denominar criterios éticos y morales que rigen la forma narrativa y que a falta de otro término más justo resumimos bajo el concepto de actitud; pero en *Historia universal de la infamia* está a nuestro juicio el criterio de selección de Montoya que orienta casi la totalidad de las semblanzas que componen *Adiós a los próceres* (pienso en la dudosa excepción de Francisco José de Caldas que motiva su siguiente novela, *Los derrotados*, y que desarrolla otro eje temático del autor, acaso más prolífico y ciertamente opuesto: la fragilidad del arte ante los ineludibles períodos de turbulencia política, económica y religiosa, o la vida del artista en el tiempo del caos), y que se convierte en una línea editorial al servicio de la rectificación histórica nacional.

La historia de la infamia, es decir, la narración del trayecto vital de asesinos, ladrones, estafadores y criminales de toda laya, siguiendo un estilo paradigmáticamente irónico —una mezcla de alabanza y condena—, es la principal herencia de Borges. El resto puede fácilmente leerse en el prólogo de 1935. Hay allí dos hechos significativos, además de la sinceridad del autor a propósito de la técnica de escritura: primero, en el recuento de escritores y directores de cine que lo hicieron derivar hasta el volumen presente se omite el nombre de uno de sus grandes maestros —Marcel Schwob— (años más tarde él mismo lo admitiría avergonzado menos por el dudoso olvido que por la larga omisión de la crítica especializada); y segundo, la categoría —provisional por su naturaleza— de *ejercicios de prosa narrativa* que otorga a sus textos (allí donde algunos han visto genéricamente cuentos y otros una continuación del género inaugurado por las *vidas imaginarias*), que justifica la experimentación y no menos la sencilla idea de un texto en formación —podría pensarse, tratándose de Borges, de una lítote mental en el concepto que tiene de sí mismo como escritor—.

Aunque es un poco osado sugerir un paralelismo entre la producción literaria de Borges y la de Montoya, no solo por la disparidad sino por la molestia que tal comparación arrastra, sí queremos decir que *Adiós a los próceres* es un texto *bisagra* que sirve para *calentar la mano* y atizar la imaginación del autor tras la publicación de sus dos primeras novelas, a la manera de las breves prosas poéticas que se conocerían en conjunto y posteriormente bajo el título de *Terceto*, según advertimos la frecuencia de un fenómeno propio de la formación literaria de Montoya. No es nuestro interés ahondar en este asunto; solo lo mencionamos bajo el pretexto del prólogo de Borges y ciertamente porque no deja de ser curioso el hecho de *volver* a los ejercicios de prosa poética luego de haber iniciado la publicación de novelas, obras que suponen cierta plenitud (y es precisamente por esta razón que nos atrevemos a afirmar que Montoya regresa a la prosa breve como ejercicio de calentamiento para acometer la escritura de novelas posteriores). Dicho lo anterior, recordemos esquemáticamente los procedimientos narrativos observados por Borges:

- A. Las enumeraciones dispares.
- B. La brusca solución de continuidad.
- C. La reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas.
- D. La falta de vocación o efecto psicológico.

El segundo y tercer procedimiento pertenecen hoy por hoy, diríase que incluso como condición natural, al lenguaje cinematográfico. En especial el tercero evoca la combinación de dos recursos ya mencionados: la condensación y el retrato y, a su vez, quedan vinculados con el recurso del *frame* o cuadro, es decir, la unidad mínima que compone una secuencia audiovisual. Hay, por tanto, un propósito visual en *Historia universal de la infamia* que podría prefigurar —no está fuera de curso afirmarlo— la escritura fragmentada en escenas y una resonancia no declarada de la propuesta artística de Montoya.

En *Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia*, Jaime Alasraki observa un proceso de maduración literaria en Borges sustentado en una particular interpretación de la noción borgesiana de texto precursor: la obra primera de Borges prefigura su obra tardía² (p. 247). Alasraki propone dos ejes de análisis, uno temático y otro formal o relativo al

² La lógica circular que rige el razonamiento según el cual Borges se crea a sí mismo trasluce una inmersión subjetivizadora en el objeto de estudio que no debe dejar de advertirse.

estilo. Aunque con variaciones en el tratamiento, la infamia se convierte en un tema frecuente en la narrativa de Borges. En *Historia universal de la infamia* se presenta a la manera de “una suerte de ejercicio estético (...) desprovisto de toda implicación ética o valoración moral.” (p. 248). La infamia como una posibilidad literaria desapasionada, fértil y dirigida al entretenimiento, no al intelecto ni a la imaginación: “... el retrato de infamia intenta entretener al lector suspendiendo sus criterios de bien y mal, convirtiendo actos viles en pretexto de carcajada y transformando lo abominable y condenable para nuestra civilidad en risible caricatura.” (*ib.*). Disentimos ligeramente en este punto porque creemos que la heroicidad de la infamia en el marco de una actividad estética (o del espíritu) y su eventual destino de entretenimiento son ideas incompatibles; la suspensión de los criterios vendría a ser una condición *sine qua non* con objeto de propiciar una reflexión sobre la naturaleza humana en el seno del arte, y la función de la risa sería comparable a la de la válvula de escape que hace posible sobrellevar el desvarío del horror, el postrer desencanto y el constante escepticismo. No debe olvidarse que a menudo lo que se lleva a la caricatura es una circunstancia contra la que no se puede luchar —el poder bajo cualquiera de sus formas es el ejemplo más inmediato—, porque está más allá de las fuerzas propias y del entendimiento, pero sin duda no quiere decir que haya dejado de suscitar una angustia latente en quien padece sus consecuencias. La ignorancia o la sublimación hacen risible la caricatura de la infamia.

En cuanto al estilo, Alasraki prevé una división esquemática en atributos visibles (o *reconocibles para el ojo alerta*) y atributos ocultos (o que *exigen un análisis más meticuloso*). Son atributos visibles que comparten *Historia universal de la infamia* con *Ficciones* y *El Aleph*, estas últimas dos obras pertenecientes a la prosa tardía de Borges:

A. La intertextualidad: “El relato como una relectura y resumen de otro relato existente o imaginario o de ambos.” (p. 251)

B. El uso frecuente de la anáfora, el adjetivo y las enumeraciones (*ib.*).

C. El comentario metaficcional: “El comentario del narrador a su propio texto.” (*ib.*).

D. La verosimilitud u otra singular forma de intertextualidad: “Declaración de las fuentes (apócrifas o no) del relato al comienzo de la historia” (*ib.*). A su manera, es una herencia de Marcel Schwob. Hay que señalar también que no se limita únicamente al

comienzo del relato: Borges dosifica las fuentes y, al igual que su maestro, se apoya de tiempo en tiempo en el rumor.

Omitimos en este estudio seis atributos muy específicos mencionados por Alasraki que no se prestan para la comparación. Por su parte, los ocultos son:

A. La metáfora: Más que su uso, su ausencia en favor de la inclusión de figuras de contigüidad como la metonimia y la sinécdoque (p. 252-3).

B. El oxímoron: Es uno de los recursos más patentes bajo cuyo amparo puede concebirse y exponerse la heroicidad de la infamia, sin el riesgo de caer en la apología del crimen o en el cinismo. La descripción que subyace al héroe no es, como en Montoya, una estrategia de desacralización sino una etopeya *al natural* de vidas insignificantes o atrozmente viles que ironiza por su aspiración a la gloria vedada de los hombres. Empero, los recursos son similares porque ambos sugieren un movimiento desde el extremo — prócer o criminal— hacia el centro de una existencia corriente. En cualquier caso, el interés de Borges radica en la acción y la forma: “Estos héroes infames deben su realidad menos a sus fechorías que al modo socarrón y travestido con que están registradas.” (p. 254). Su historia de la infamia no es otra cosa que apariencia narrativa.

C. La hipálage: Es un recurso frecuente que desvela, según Alasraki, el criterio de aproximación de Borges al tema de la infamia: no se trata de un enlace lógico, que corresponde a una esfera ética, sino de un enlace imaginativo (p. 256), es decir, estético.

D. La hipérbole y la lítote: En ausencia de criterios morales, el distanciamiento de Borges hacia la ironía y el humor sardónico se ejecuta estilísticamente mediante “el uso de la hipérbole en el polo positivo y (...) de la lítote en el negativo.” (p. 258). El segundo es difícil de negarlo como herencia de Schwob.

El prólogo de 1954 justifica el estilo de Borges, teórica y filosóficamente. Lo abre una confesión velada sobre el barroco: “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que lidia con su propia caricatura.” (p. 9) Como lo señaló Pablo Montoya en su ensayo *Borges y Yourcenar*, el sentido de lo barroco está asociado a la noción de máscara en un vertiginoso juego o lúdica de simulacros: “El procedimiento que se utiliza, como observa Sylvia Molloy, es el de los disfraces sucesivos que se unen a la formulación de un estilo barroco y carnavalesco (...)” (p. 21). Lo valioso de la máscara es la revelación de un método de narración *a tres bandas*:

Borges, Yourcenar y Montoya. Los personajes de Yourcenar son una simple reconstrucción novelesca: “Mejor dicho, estos personajes pueden definirse como la transformación de una sustancia personal, la de la autora, que al mutarse en obra literaria nutrida de la historia, se eleva a categoría de paradigma de una cierta humanidad.” (p. 20). Los personajes de Borges, al contrario, son inasibles y particularmente ilusorios en virtud de la máscara que el autor pone sobre ellos; en palabras de Yourcenar: “L’être fuit, le moi est poreux; s’en faire une image globale relève de la pure illusion” (*ib.*, citada por el autor). Hasta este punto se podría pensar que Montoya imita más el estilo de Yourcenar que el de Borges. Sin embargo, las preferencias no vienen en blanco y negro. Aunque ambos recelan de la idolatría a la historia promovida por el marxismo (p. 22), Borges se permite mayores libertades dado que mira la historia “con el soslayo de la burla propio del histrionismo de los universos barrocos”, entretanto que Yourcenar “se guarece en el respeto cuidadoso de las fuentes utilizadas (...)” (*ib.*). El primero falsifica los hechos históricos con insolencia (p. 23). La segunda quiere admitir que la historia es imprecisa, escurridiza y siempre contiene zonas de sombras, sin luz: “Yourcenar se aproxima a la historia y la transgrede nombrando vidas rodeadas de brumas y que son ajenas a la nominación oficial.” (p. 22). Herencia común de Schwob que lo ubica como la gran influencia de los tres escritores posteriores.

Seguidamente, el autor hace una segunda confesión, más abierta: Su historia de la infamia es el “irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias. De estos ambiguos ejercicios pasó a la trabajosa composición de un cuento directo (...)” (p. 10). Borges atenúa cortésmente —en un gesto de reticencia sospechoso— la naturaleza y el tamaño de la invención que se *cuela* en sus sencillos ejercicios de tergiversación. Lo más llamativo, no obstante, son los detalles de la evolución literaria del autor: luego de ejecutar suficientes ejercicios de calentamiento propios de un escritor novel, pasó a la *trabajosa composición* de un cuento inédito (o que prescinde de las muletillas de las historias ya contadas). Es llamativo porque, como hemos dicho antes, creemos que *Adiós a los próceres* es un rellano de descanso, esto es evidente, pero también de ejercitación y recreación estilística en la ascendente carrera literaria de Montoya (es bien sabido que fue *Tríptico de la infamia* la novela que le hizo merecedor del premio Rómulo Gallegos y que desencadenó una ola de reconocimiento crítico y mediático sobre su trayectoria literaria).

Finalmente, y si hiciera falta insistir en la libertad creativa que exhibe *Historia universal de la infamia*, Borges renuncia a cualquiera pretensión histórica al afirmar que “lo esencial del universo es la vacuidad” y que es absolutamente cierto en lo relativo a su libro: “Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra infamia aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar.” (*ib.*). La relación entre el arte y la vacuidad es una variación de la misteriosa experiencia temporal del hombre y su representación en el lenguaje. La literatura y no los acabados hechos de la historia podría convertirse en la huella *perdurable*, universal y polisémica (o poética) de la efímera existencia del hombre sobre la tierra, si se pasa por alto el insondable vacío del lenguaje imprescindible. Y todavía más: si felizmente se ignora la frecuente destrucción y pérdida de las obras de arte, sin importar el objeto y sin hablar del olvido. La variación compleja (es decir, desestimando las dos condiciones o presupuestos de existencia) y conflictiva en tanto que conserva cierta esperanza, cierta idealización enraizada en el arte, es una clave de lectura de la mayor importancia en la obra de Montoya.

A diferencia del breve ejercicio comparativo que propusimos con dos *vidas imaginarias*, la búsqueda de las fuentes posibles en *Historia universal de la infamia* no parece una tarea que haya sido terminada hasta el día de hoy. Sirva de soporte lo dicho por Montoya a propósito del método de Borges y la singular propuesta de Alasraki centrada en la noción de precursor —que no es otro que el mismo Borges—, y los detalles de ambos prólogos... Borges no deja al descubierto las costuras a menos que se trate de un *divertimento* literario. Leo Pollmann se sitúa en esta línea interpretativa y, a propósito, lo dejamos para el final porque nos interesa introducir algunos comentarios en su propuesta de una poética inmanente contenida en *Historia universal de la infamia*. Ardua tarea la que elude —o intenta eludir— la lógica circular y viciosa del universo borgesiano.

En *El espantoso redentor. La poética inmanente de Historia universal de la infamia*, Pollmann menciona el problema de la autenticidad de los relatos vistos como simples reproducciones o versiones y cita a su favor algunas marcas textuales como las “fuentes”, el encabezamiento frecuente de párrafos enteros con la instrucción “copio” (pp. 459-60), la presentación de la información impostada del historiador o del periodista (dado que ambos aspiran a la verdad fáctica), y demás estrategias de Borges encaminadas a entorpecer el

juicio desdibujando las fronteras entre lo real y lo posible o, en una palabra, a instalar una verdad poética. Pollmann recomienda interpretar a Borges en sus propios términos, es decir, asumir *Historia universal de la infamia* como un ejercicio estilístico sin ningún trasunto o significado profundo (p. 460). Partiendo de este principio, *El atroz redentor Lazarus Morell* o el relato que abre la breve colección de infames (curiosamente esta imprecisión formal o relativa al género es un atributo compartido con Schwob y Montoya) podría calificarse como un “ininterrumpido oxímoron picaresco” (*ib.*); lo que permite entrever la esencia de esta poética inmanente: la subordinación del contenido a la forma o de la realidad temática a la realidad estilística (p. 461), parafraseando a Pollmann.

Tal proceder es evidentemente modernista. Al modelo de Schwob, Borges añade la distintiva división en escenas subtituladas: “... los encabezamientos, con sus subtítulos categoriales y universalizantes, destacan aún más el carácter escénico de la narración.” (p. 462), y la recurrente frustración de las expectativas del lector (p. 464) que, en este relato en especial, queda expuesta como un desenlace alternativo que los duros hechos del pasado contradicen y que el narrador evoca lastimeramente como una valiosa posibilidad literaria desperdiciada: “Morell capitaneando puebladas negras que soñaban ahorcarlo, Morell ahorcado por ejércitos negros que soñaba capitanear —me duele confesar que la historia del Mississippi no aprovechó esas oportunidades suntuosas.” (p. 28). Borges no elige un desenlace más coherente con el tipo de personaje creado, tan solo menciona una posible arista narrativa que no se atreve a desarrollar; en este punto consideramos que se distancia del estilo de Schwob porque no se refiere a las versiones de *lo que fue* sino a las oportunidades de *lo que pudo haber sido*. Es como si el detalle concreto³ (histórico) cortara el vuelo imaginativo y súbita y fuertemente lo devolviera a la realidad inalterable de los hechos del pasado: “El 2 de enero de 1835, Lazarus Morell falleció de una congestión pulmonar en el hospital de Natchez, donde se había hecho internar bajo el nombre de Silas Buckley.” (*ib.*). La muerte del falso salvador no solo es trivial para su carácter sino que se notifica con la frialdad de los trámites de oficio, lo mismo que la sublevación frustrada que

³ Otro ejemplo de este vaivén entre la duda del narrador y la certeza del relato puede leerse en el detalle que posibilita la fuga de Morell de la casa ubicada en Nueva Orleans: “Morell, por una imprevisión o un soborno, pudo escapar.” (p. 26), y la cantidad exacta de dinero que halló en los bolsillos del jinete asesinado y execrado: “Luego recorrí los bolsillos y encontré cuatrocientos dólares con treinta y siete centavos y una cantidad de papeles que no me demoré en revisar.” (p. 28). El narrador taimado se oculta en la cita falsa.

propina el golpe de gracia a las expectativas del lector. La literatura, señala Pollmann, retrocede ante la realidad (p. 465).

Desde otra perspectiva, la primacía de estos recursos de estilo configura una fábula poetológica, lo que quiere decir que “la narración trata en cierto modo el proceso mismo de la escritura.” (*ib.*). Acaso este atributo hace parte de la herencia de Borges en la narrativa de Montoya: las incursiones metaficcionales y, aunque con otros objetivos y un mayor despliegue, la *puesta en escena* del proceso de creación literaria (hace parte, incluso, de las líneas narrativas principales que conforman *Los derrotados*). Creemos que el criterio interpretativo de Pollmann corre el riesgo de salirse de curso al señalar como rasgos de la poética inmanente recursos naturales del relato convencional: “Borges habla de libertad y liberación final, utiliza el lenguaje del éxtasis místico al referirse a la liberación de los sentidos, el tiempo y el propio yo, y se basa, sin embargo, en un capítulo de exacerbada infamia humana.” (p. 463); por ejemplo, Pollmann no ve aquí que para evitar el rechazo — el asco moral— hacia Morell debe mantener el registro porque es lo que corresponde al texto, a menos que se quiera cometer una torpeza de estilo. Para terminar, observamos que Pollmann no se detiene en los detalles religiosos que sustentan y refuerzan la idea del redentor infame y, por extensión irónica, de la infamia de una religión que propicia o facilita esta clase de vilezas; por ejemplo, la fe en Cristo de los esclavos negros y la prefiguración del salvador en Moisés cuando cantaban “hondos y en montón: *Go down Moses*” (p. 20).

Una mención aunque menor merece *El tintorero enmascarado Hákim de Merv*. Pollmann, sin abandonar su línea de análisis, considera que lo esencial de este relato es la reflexión sobre problemas teológicos (p. 471) y que el héroe, al igual que los otros redentores infames, espejean al autor, “el cual, como hemos comprobado, evita todo juicio de valor proveniente del exterior y el pasado y reduce su texto al mero estilo y a la pura figura.” (p. 472). A diferencia de Morell, redentor cruel y mentiroso que no consiguió salvar a quienes confiaron en él (con la dudosa excepción de los esclavos vendidos, revendidos y asesinados, cuya aceptación implicaría asumir la muerte como salvación), Hákim es un redentor retórico y magnánimo —al final mentiroso también— que sí logró conducir a sus fieles, sino a la salvación eterna o a la perenne gloria terrenal, al menos sí a unas cuantas victorias. Hákim es un impostor con fortuna y una probada capacidad de

convencimiento en asuntos sagrados, a quien la ingenuidad o la excesiva confianza lo hizo perder dilapidando en el final de su carrera como profeta (falso) todos sus recursos.

Este tipo de redentor despierta nuestro interés porque podría prefigurar, con ligeras variaciones, algunos atributos esenciales del prócer latinoamericano según como lo representa Montoya. El tratamiento de los asuntos religiosos —cuya importancia no mal puede compararse con la que se otorga a los símbolos de la patria— se hace ejemplarmente en un ambiente de seriedad y parodia simultánea (*ib.*) que subraya la ausencia de significados rituales —incluso literales— y el *interminable* escepticismo del narrador “que acepta la contemplación del sentido, consecuente y paradójicamente solo en la forma de engaño y éxtasis más allá de toda lógica y comprensión.” (p. 473). Es cierto que a Montoya se le va un poco la mano con la parodia y el escarnio, como si no estableciera un equilibrio narrativo —tal vez irónico— que salvara al personaje del monocromatismo de la abyección y, de paso, lo salvara a él de la severidad y la *vendetta*; en contrapartida, queda reservado el tono serio para alguna reivindicación menor y, por supuesto, para su propósito desacralizador. Un último rasgo hermana a los dos redentores infames: ambos terminan retrocediendo ante una realidad trivial y reducida (*ib.*) en relación con sus empresas individuales y mezquinas, fracaso que repercute en las aspiraciones colectivas y que, una vez más, defrauda las expectativas del lector.

La interpretación de Pollmann no ve algunos elementos valiosos. Primero, el narrador cita cuatro fuentes originales de información acerca de Al Moqanna, el Profeta Velado, en un gesto que, aunque en franca subversión, recuerda la verdadera sinceridad de Marcel Schwob. Segundo, la referencia directa a *Las mil y una noches* como un tributo o una respetuosa invocación literaria para justificar el uso milenario “Alguen”. Tercero, las alusiones casi literales a las vidas de Isaías y Moisés, profeta y libertador, respectivamente: “... le dio misión de profetizar y le inculcó palabras tan antiguas que su repetición quemaba las bocas (...)” (p. 91) (*vide* Isaías 6, 6-8) y, allí mismo, “... y le infundió un glorioso resplandor que los ojos mortales no toleraban.” (*vide* Éxodo 20, 18-19). Y cuarto, el detalle insignificante (bruscamente descubierto) que termina el sueño del profeta humillándolo a la condición de hombre: “... a la mano derecha del profeta le faltaba el dedo anular y que carecían de uñas los otros.” (p. 95). Siguiendo el efecto dominó, la apariencia del profeta se derrumbó en el vértigo del desprestigio (p. 96).

2.3. ADIÓS A LOS PRÓCERES (2010) Y LA SÁTIRA MENIPEA

La primera obra literaria de nuestro estudio es un texto de ejercicios narrativos escritos bajo un criterio de amplia libertad imaginativa y formal. En el prólogo, Montoya describe la concepción de las veintitrés semblanzas como una incursión en los tiempos de la Independencia colombiana guiada, a la manera de Dante y Virgilio, por tres de sus maestros: Voltaire, Borges y Schwob. El resultado es una singular mezcla de historia y literatura fundida con una generosa dosis de sorna y distensión en un molde narrativo inusual: la biografía enciclopédica (p. 9). Como lo insinuó en su ensayo sobre la novela histórica, Montoya prefiere en estas lides la invención apócrifa —desacralizadora, añadimos nosotros— en lugar de la veneración complaciente de los hechos del pasado (*ib.*). El motivo de su convicción es una clara alusión al prólogo tardío de *Historia universal de la infamia*: “Creo (...) que a la historia la tejen múltiples máscaras, que detrás de sus figuras caprichosas sólo hay vacío e irrisión.” (*ib.*).

Los juegos de Montoya con la forma no son nuevos en su propuesta narrativa, al contrario configuran una constante estilística. Sirva como prueba la publicación de *Terceto* (2016), obra que reúne su trabajo creativo de treinta años dividido en tres partes: *Viajeros* (1999), *Trazos* (2007) y *Programa de mano* (2014)⁴. Ante la duda sobre el género —pueden leerse como poemas en prosa, minicuentos, perfiles poéticos o una mezcla de todo lo anterior—, el escritor tiene una vaga certeza: “Siempre pensé que estaba a caballo entre el poema en prosa y el microcuento” (párr. 1), pero acto seguido admite tener una consigna de escritura de largo aliento, es decir, que va más allá de lo que se podía ver inicialmente: “Sí ha habido una voluntad mía, no de transgredir los géneros, pero sí de difuminar las fronteras, de tal manera que el lector sienta que está en un tobogán, que va hacia un lado, hacia el otro.” (párr. 4). Es lo que unos meses más tarde se conocería como literatura desgenerada (p. 184, Berrío-Moncada y Vivas-Hurtado, 2017).

En retrospectiva es fácil comprender que algunos personajes concebidos desde la brevedad, la condensación y la sugerencia (*ib.*) hayan tenido luego un mayor despliegue bajo la forma de la novela; lo distintivo de Montoya, no obstante, es el desarrollo de un personaje en ciernes tomado realmente de un texto breve —no heredado de un texto a otro,

⁴ Pablo Montoya: letras que difuminan fronteras. Recuperado de: [Pablo Montoya, letras que difuminan las fronteras \(elmundo.com\)](http://Pablo Montoya, letras que difuminan las fronteras (elmundo.com))

como el detective de ciertas novelas policíacas o algún personaje apenas mencionado que luego el autor se da cuenta que puede servir para contar otra historia—, lo que a menudo puede asimilarse a ensayos de estilo propios de un artista en formación. La idea original sobre la relación entre artista y sociedad es ligeramente distinta y apunta en otra dirección, pese a que puede entenderse como una alteridad no declarada del autor:

Los personajes de mis novelas, que tienen elementos históricos pero que no son exactamente novelas históricas tal como habitualmente se ha entendido este subgénero literario, son creadores que se están formando y, de pronto, se ven estremecidos por las turbulencias de sus ámbitos respectivos. Por tal razón, entre otras, se podría aventurar que mis supuestas novelas históricas son, en realidad, novelas de formación, novelas de artista.” (p. 193).

Montoya coquetea con un subgénero de la novela ciertamente singular —quizás como una apelación ante los rígidos juicios de quienes confían en la historia— que remite de inmediato, y no sin un favorable sentido paradójico, al cuaderno de artista que no puede ser concebido en cuerpo ajeno. Hay que advertir la persistencia de este propósito narrativo en él porque, convertido en fijación (o asumido como idea fuerte), justifica y constata la presencia fantasmal del autor parapetado en la voz del narrador, de preferencia, pero también en el narrador personaje o en un personaje concreto que actúa como álter ego.

Por su cuenta, la evanescencia se va diluyendo con el paso de los años y, al contrario de lo que podría pensarse (suponemos que se aguarda el vacío y la nada tras la bruma), queda al descubierto el perfil autobiográfico del creador de ficciones —conjeturamos incluso una suerte de epítome en su siguiente novela publicada, *La escuela de música* (2018), pese a que no llegamos a considerarla aquí—. En estos asuntos Montoya es muy abierto: “En este libro hay textos que son el origen de mis novelas posteriores. Por ejemplo, François Dubois, de quien en *Terceto* escribo algo corto, pero cuya vida amplió totalmente en *Tríptico de la infamia*” (párr. 10). La tendencia se fortalece con la breve semblanza de Francisco José de Caldas incluida en *Adiós a los próceres* y el elaborado personaje del sabio Caldas que aparece dos años después en la novela *Los derrotados*.

La brevedad narrativa como apuesta estilística de Montoya está asociada a la búsqueda de un final abierto, lo que en el terreno específico de la narración histórica resulta valioso porque afirma ideológicamente la preeminencia de las aristas interpretativas —en el fondo una irreductible ambigüedad— que se oponen a los hechos puros y duros. En *Adiós a*

los próceres, es el arte literario del novelista, más que los héroes en sus particularidades, el que se opone a las ideas fundacionales del país: patria, nación y poder. La patria es una obsesión manipuladora y pedante subsidiaria de los imperialismos y los nacionalismos (p. 10). El nacionalismo de corte colombiano es “sinónimo de estrechez cognitiva, de folclores regionales ridículamente engrandecidos y de una serie de estereotipos manipulados por clases dominantes incultas y aclamados por un pueblo igualmente embrutecido.” (p. 186). Y el poder que permanece sostenido en tres pilares: la política, la religión y el militarismo. No hay que olvidar que Montoya se declara como un pacifista radical y un escritor escéptico con una visión desesperanzada del hombre (p. 187).

Salvo el artículo ya citado sobre la influencia formal de *Vidas imaginarias* en *Adiós a los próceres*, poco se ha escrito sobre esta última. En realidad existe otro artículo de menores pretensiones literarias que propone una lectura desde el punto de vista del posnacionalismo según Bernat Castany. Saldarriaga Gutiérrez divide su análisis en dos etapas mutuamente dependientes que corresponden a los dos momentos previstos por Castany en el posnacionalismo: el primero se denomina “destructivo”, se caracteriza por una crítica de lo nacional y en el caso específico de *Adiós a los próceres* se basa en la puesta en evidencia de la instrumentalización histórica, el deber (o mejor decir la obligación) de participar en la guerra o el militarismo de las sociedades, el menosprecio hacia el conocimiento, la marginación de lo femenino y lo erótico, y la cooptación de la voluntad creativa del artista —paradigmáticamente expuesta a través de la figura de García Márquez (pp. 50-7). Como puede intuirse el segundo momento se denomina “constructivo”, se caracteriza por ofrecer una alternativa posnacional, es decir, que imagina un *nuevo* orden de cosas a partir de las premisas del nacionalismo que pretende “trascender” (p. 50).

Aunque en el caso que nos ocupa no es difícil advertir el contenido de la alternativa posnacional, el hallazgo más importante es el aire de cosmopolitismo de Montoya que Castany, genéricamente, define como una cosmovisión de pertenencia a la humanidad en su conjunto a través de un elemento común de unidad (p. 58, citado por el autor). Parcialmente Saldarriaga Gutiérrez aborda los posibles valores comunes de corte cosmopolita: el conocimiento o la razón, la sensibilidad o el erotismo y el escepticismo (pp. 58-60). Nada se dice expresamente sobre el pacifismo, la descentralización del pensamiento —los movimientos centrífugos de la narrativa histórica— y mucho menos sobre la relación entre

el artista y la sociedad. Creemos que pese a incluir algunos comentarios relativos a otros textos de Montoya (lo que da cuenta de un proyecto de más largo aliento), no hay una alternativa posnacional más allá de los mundos posibles concebidos en el arte en virtud, no de un saludable escepticismo que resulta contagioso, sino de la terca obstinación que nos hace caminar en círculo impulsados por la inercia de los errores fundacionales y que, a la postre, nos escamotea la posibilidad severa y desesperada de detenernos contra el fondo del abismo.

En virtud de la singular forma narrativa de *Adiós a los próceres*, asumiendo como referente la novela y desestimando una posible novela de la independencia hecha personaje por personaje a partir de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* hasta el período de la *pacificación*, nos atendremos esencialmente a lo dicho sobre la influencia de Schwob y Borges para la revisión —en conjunto quizá sucinta— de la mayoría de las semblanzas. Nos parece oportuno, además, sugerir una perspectiva analítica de mayor vuelo a través de los elementos que constituyen la sátira menipea y que apuntan en una sola dirección: el amplio horizonte de la literatura carnavalizada.

2.3.1. Antonio Nariño, traductor. Es la semblanza más extensa de la colección. Inauguró la tradición de los hombres con alma de periodista —en el sentido vil y deleznable que se le reconoce actualmente a esta actividad— que incursionaron en los veleidosos terrenos de la política. Lo primero y lo más importante de Nariño es el ejercicio de un oficio de filiación liberal que no solo procuró establecer puentes entre el arte universal y los hombres de su incipiente patria, sino que despertó el espíritu de la revolución inspirado en el modelo francés. No es improbable que la lista de identificadores de Montoya haya tenido más opciones, tal vez una de estas dos: difamador o ladrón; no obstante, el fracaso colectivo de la independencia es más estruendoso y difícil de superar que las desventuras personales con los periódicos fallidos o los desfalcos al tesoro de la nación. Las habilidades de Nariño son muy variadas pero resultan impropias para el prócer que la historia oficial quiere recordar: era ingenioso para contar chistes, ensartaba falacias con facilidad, le gustaba opinar sobre cualquier cosa como buen periodista colombiano (“Uno de sus sueños era fundar un periódico donde la noticia fuese mínima y la opinión del periodista resaltara escandalosamente” (p. 13), sueño que cumpliría años más tarde incluso

en formatos como la radio o la televisión), disfrutaba el embuste y el chisme, le gustaba el despilfarro, los libros prohibidos, las mujeres de miradas lánguidas, la impostura política y el dinero robado (pp. 13-4). La desacralización se lleva a cabo en el nivel de la etopeya enfatizando los gustos y placeres humanos del prócer, e introduciendo una exageración que provocaría más humor si fuera menos cierta.

En adelante, el relato se articula alrededor de los carcelazos al ritmo de frases sintéticas y comentarios metaficcionales: “En el fondo, le espantaba la hipocresía de los franceses, la estulticia de los españoles, la frialdad de los ingleses. Además, su patria lo llamaba con insistencia. Disfrazado de cura, de pescador, de vagabundo, llegó a Santafé” (p. 18). Montoya aprovecha la fuga de Nariño a Europa como pretexto para lanzar pullas contra países que han sido destinos comunes de un inmenso número de latinoamericanos, y simplifica el periplo de regreso a Santafé apelando a un sencillo cambio de vestiduras. La cárcel es un escenario relevante porque permite que aflore un *naturalismo de bajos fondos* cercano al concepto bajtiniano de lo carnavalesco. El hecho sucedió en las mazmorras de Bocachica: “Una infección intestinal lo tornó espectral. Los grilletes le ulceraron los tobillos. A las axilas las invadió una lacra violácea. Los dientes se le cayeron (...) Por último, sus gruesas patillas desaparecieron entre una barba hosca que chupó la energía del rostro antes pecoso y sonrosado.” (p. 19). En realidad, este naturalismo es una de las catorce características de la sátira menipea descritas por Bajtín a propósito de la obra de Dostoievski: “La idea aquí no se intimida frente a ningún bajo fondo ni a ninguna suciedad de la vida. El hombre de la idea, el sabio, se topa con la expresión extrema del mal universal, de licencia, de bajeza y trivialidad.” (p. 162). La idea en Nariño es la semilla de la independencia entrevista en la *Declaración*, a no ser por los antecedentes de robo y delación en los que Montoya se detiene con delectación morosa.

A ellos añade tres cualidades del político colombiano: el cálculo de voluntades por conveniencia, la cobardía o la manía de capitular y la veleidad. Como Dictador de la Provincia de Cundinamarca concertó un contubernio con la iglesia católica, institución que años atrás lo había traicionado: “Pero él hacía todo eso por mera estrategia. Con tal de quitarle al pueblo la idea, sugerida por muchos religiosos, de que apoyar la independencia cerraba las puertas del cielo, hubiera nombrado a la virgen, a los evangelistas, al espíritu santo mariscales de sus batallones.” (p. 20). Aunque son dos visiones de país

diametralmente opuestas y enfrentadas, Nariño abandonó la defensa del centralismo y se dedicó a criticarlo durante el gobierno de Bolívar y Santander abogando por el federalismo (p. 22). La última reivindicación que reclama Montoya al personaje histórico es su incapacidad militar que lo condujo a una desconcertante y solitaria derrota en el sur del país ante las tropas de Juan Sámano (p. 20). La rendición es una batalla perdida en el camino pragmático/guerrerrista de la independencia y el fin del proyecto libertador para Nariño, lo que quiere decir que también él en su condición de periodista novel, cosmopolita y libertino, hace parte de los derrotados en la historia nacional. De ahí tal vez que Montoya deslice un comentario metaficcional relativo a la noción de patria: “Pensó que eso, la patria, era una ilusión de la historia, un zarzal de errores sazónada con simbologías tramposas, y que la suya estaba plagada de hideputas.” (*ib.*). De ahí sin duda que la amarga certeza de la perfidia encuentre eco en los arrebatos y las alucinaciones del personaje moribundo: “Repetía que el peor enemigo de los colombianos eran los mismos colombianos. Los suyos lo reconvenían con voces de sosiego y los mejunjes de Esculapio lo regresaban fugazmente a la realidad.” (p. 23).

2.3.2. Manuel Rodríguez Torices, cantor. Su semblanza se inscribe en la tradición del periodismo al servicio del poder: a través de *El Argos Americano* luchó contra las ideas centralistas del primer Antonio Nariño (pp. 31-2). Y añade un gesto identitario de los criollos ilustrados que a menudo los abandona en el centro de una situación incómoda y paradójica: el regodeo en el noble linaje del conquistador. Tal vez tocado un poco por la hipérbole, Montoya imagina al niño Manuel lidiando con su inocencia y el pesado orgullo de sus antepasados: “Era un poco abrumador, sobre todo para la negra servidumbre, oírle recitar de memoria su nombre con una coleta de cuarenta y cinco apellidos (...) El tema de la nobleza era, pues, uno de los preferidos en sus paliques juveniles.” (p. 31). Una frase más adelante y sin precisar la edad —aunque suponemos que se refiere al hombre y no al niño—, el autor salta bruscamente en el tiempo sirviéndose de una descripción desacralizadora: “Tenía cara de pajarraco. La nariz era un pico de ave rapaz y sus ojos hacían pensar en pollos asustados.” (*ib.*); que pese a reunir elementos contradictorios de carácter no constituye un oxímoron, pero audazmente lo anuncia: la comparación con aves se mantiene hasta la muerte de Manuel. Los atributos que completan la etopeya vuelven grato el

recuerdo de su persona: amaba la tertulia y era tenido por buen cantor (p. 32); pero pronto se ve empañado por los excesos que cometió durante la guerra contra su sangre y en nombre de una nación inmadura que no conocía a cabalidad: entregó patentes a corsarios que atizaron el conflicto y las mejores tierras baldías a ricos inmigrantes extranjeros para que hicieran crecer sus industrias (*ib.*). Esta última decisión se convierte en un pretexto para deslizar un comentario metaficcional a propósito de las políticas económicas del gobierno colombiano desde el año dos mil dos: “Creía, algún historiador iluminado ha dicho que por ello es el padre del neoliberalismo en Colombia, que las inversiones extranjeras eran la única solución para sacar al país de su atávico atraso.” (*ib.*). Torices encarna la figura del traidor traicionado o, en el mejor de los casos, del extranjero que se enfrenta a la encrucijada de tener que defender los intereses del pueblo que lo acogió oponiéndose a los de su tierra natal; a su favor se podría decir que no era sencillo prever una incomprensible guerra fratricida entreverada al proyecto de la independencia, de ahí que Montoya lo narre como una epifanía: “El pueblo, se percató, y agrandaba sus ojos de avechucho, era un aliado del rey de España. Esa masa bruta y fea no quería saber nada de los criollos ilustrados, de las alambicadas frases sobre libertad pronunciadas por los abogados, de los nobles corruptos con los que Colombia iniciaba su pútrida historia política.” (p. 33). No se puede determinar con certeza si es la veleidad o la ignorancia la que nos conduce con vergonzosa frecuencia a la perfidia. El autor cierra el texto con un recurso preferente de su estilo: la imagen de la cabeza de Manuel exhibida sobre una escarpia en la vía que conduce al Puente de Aranda, en todo parecida a la de una enorme guacamaya disecada (p. 34).

2.3.3. Pedro Groot, mudo. Un conjunto de imágenes brumosas construyen la figura evanescente de Groot. Montoya evita la enumeración de atributos y en contrapartida pone en situación al personaje o, más específicamente, lo pone en escena:

Aquí, acompaña a José Acevedo Gómez cuando éste es nombrado tribuno del pueblo (...) Allí surge envuelto con su capa negra (...) conminando a Jorge Tadeo Lozano para que renuncie a su presidencia contrahecha (...) Más allá se dice que un corro de la plebe (...) lo carga en hombros, lo engalana con una ruana blanca, le da múcuras de chicha. Más acá se le ve en una pulpería (...) recitando pasajes del *Numancia* de Cervantes (...) En otro sitio, en fiestas un poco más atemperadas, es quien mejor baila el minué, la alemanda, el bolero. (p. 35)

Se trata de brevísimos cuadros secuenciales, todavía más sintéticos que los propuestos por Borges, en los que predomina una sola acción y que en conjunto tienen la unidad de una historieta. “Un día en la vida de Pedro Groot” podría intitularse la secuencia, un día cualquiera que como todos los días de la vida lleva impreso el sello de un carácter y, en consecuencia, define un destino inexorable. El de Groot lo cubre la sombra de una inexplicable hesitación ideológica que lo redujo al destierro, al olvido y al silencio: “Vano es buscarlo en los archivos, en los periódicos, en los libros que la historia dedica a este período.” (p. 36). El comentario metaficcional descubre las fuentes por su ausencia y anuncia la incursión progresiva del narrador como personaje de la semblanza, en un hecho inusitado dentro del género de la biografía enciclopédica que muestra, como característica y novedad, el estilo del autor. No carece de fundamento ver en la escasez de información y en la extraña mudez de Groot una *vendetta* institucional contra la cobardía y la indecisión. De ahí tal vez que Montoya, emulando a su maestro Schwob, dé rienda suelta a su imaginación y estilo: “Supongo, sin embargo, que Pedro Groot está ahí, en alguna de las moradas santafereñas, esperando con el alma en vilo la llegada de su proceso judicial. Imagino que, durante la larga incertidumbre, es cuando empieza a írsele la voz.” (p. 37). Convenientemente, a Groot la lengua se le suelta —así al menos lo registra el escritor— cuando Bolívar alcanza la victoria en Boyacá (p. 38). Este vuelo imaginativo coincide con la particularidad más importante de la menipea: “... en ella, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura, se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad.” (p. 161).

No sobra señalar que en *Adiós a los próceres* no existe un personaje que articule las veintitrés semblanzas con una búsqueda personal de lo ocurrido durante la Independencia, pero sí es evidente —a veces muy evidente— la presencia inquieta del narrador-personaje cuya línea editorial está expresamente descrita desde la primera página: “No fue ésta [la Independencia colombiana] una época sabia y penetrada por la transparencia. La invadieron, al contrario, la torpeza, el delirio, el equívoco y una gama variopinta de valentías.” (p. 9). De modo que lo que se pone a prueba es la verdad oficial que edulcora e idealiza la historicidad de los héroes —en el estricto sentido literario del término— que

hicieron parte de la Independencia. Montoya no va a contrapelo de la historia, en términos generales, sino que opta por ampliar el relato con elementos antiheroicos y antiépicos (o cotidianos y transitorios); es decir, no crea un relato alterno sino un correlato con dos propósitos, a nuestro juicio: establecer una mejor medida de lo humano en la figura heroica del prócer colombiano y relativizar la verdad sabiendo de antemano que el límite de la búsqueda es el vacío. En un punto sí se distancia ligeramente él de lo prescrito por Bajtín: “Es necesario subrayar que se trata precisamente de poner a prueba la verdad, la idea y no un carácter humano individual o socialmente determinado.” (p. 162). Curiosamente, carácter y verdad parecen fundirse en cada semblanza pero no hay que olvidar que se trata de una época completa y, lo más importante, narrada desde el discurso oficial. En obras posteriores, Montoya profundiza en la construcción del personaje que busca la verdad —el artista— y de un texto de su propia cosecha que se cruza en varios puntos con otros relatos históricos. El cierre rompe definitivamente el tiempo de la semblanza usando la fuerza de un detalle no exento de fantasía, advertido en un objeto real y cercano en el tiempo: “Quien las mire [las cornucopias], ellas están en uno de los museos bogotanos, verá la muda figura de Pedro Groot atravesando ese estrépito distante.” (p. 38).

2.3.4. Camilo Torres, rábula. El recuerdo más común sobre Torres quedó acuñado bajo el oxímoron de *El cura guerrillero*. La contradicción es eminentemente política y tiene la virtud de señalar quizá un inevitable cruce de caminos entre la iglesia católica, el Estado y la gente común, legado de la Conquista que enturbió el proyecto de nación independiente y atizó la indecisión de los líderes. En la semblanza de Torres hay señales de un desgarramiento espiritual: luego de haber leído a autores prohibidos como Helvétius, Rousseau y Montesquieu, y pese a ser un católico empedernido, Torres se sintió atraído por el tono rebelde de sus lecturas (p. 45). Montoya no desperdicia ocasión para zaherir el poder de la religión mediante la burla disimulada de sus símbolos: “El virrey Mendinueta ordenó que le dejaran leer aquellos autores, pero Torres a quien agradeció fue a esa máxima jerarquía de ojos medio zarcos oculta en algún lugar del cielo.” (*ib.*). Acto seguido, refiere las dudosas habilidades retóricas de Torres: “Era pródigo en encabalar símiles y metáforas, sinécdoques y retruécanos.” (p. 46), que un fiscal del Tribunal de Guerra de Morillo se encargó de apreciar cabalmente comparándolas con las heces (*ib.*). Este

propósito clarificador de Montoya, su voluntad de afinar los juicios sobre los hechos del pasado, es un punto de quiebre con sus maestros. Por eso denuncia el servilismo de las academias de historia: “Pasada la Independencia, los historiadores le limpiaron el mote, y Torres se convirtió en el Verbo de la Revolución” (*ib.*), y la naturaleza esencial del cura revolucionario: “En realidad, Torres era un monárquico convencido y detestaba lo que tuviera que ver con las revueltas populares. Pero él creyó y no creyó en ellas.” (*ib.*). Indeciso por conveniencia, no por una honda encrucijada del espíritu, Torres ocultaba su tibieza detrás de la charlatanería. Incluso hoy, según Montoya, se le podría aplicar el calificativo procaz de lameculos por haber escrito un *Memorial de agravios* que, leído desde la periferia del poder, parece una súplica lastimera (*ib.*). La disputa entre federalistas y centralistas encabezada por Torres y Nariño, respectivamente, prefigura los conflictos internos que desde entonces y hasta nuestros días han minado todos los proyectos de nación por una diferencia irreductible en el modelo de país que se quiere construir, y con el agravante de suceder frecuentemente a la par de una guerra externa o contra un enemigo común:

Ambos ensangrentaron el país en un momento en que cualquier advenedizo les hubiera aconsejado defenderse juntos contra la Reconquista. Desde ambas personalidades proviene la inmadurez ideológica, el engaño permanente, el exagerado narcisismo local que ha caracterizado al circo deplorable de la política colombiana. Ellos, Nariño y Torres, son el alfa de la hecatombe. (p. 47).

Pese a que Montoya fija un término —una omega— en el *prohombre de turno* (lo que es también una forma de no hacerlo, por supuesto), la sensación de inacabamiento permanente conmina a creer que el progreso atribuido a los hechos del pasado es solo una ilusión que se desvanece frente al punto de partida. El alfa y la omega son un mismo punto, sin importar la figura geométrica que se elija; y la regularidad que observa el novelista en los conflictos no solo deja al descubierto el exiguo contenido ideológico que los han promovido, sino la preferente vocación por el fraude, la perfidia y el caudillismo. En el tramo final de la semblanza, Montoya se burla de la candidez de Torres a través del general Manuel de Serviez en un doble gesto de agravio: “Serviez adquirió la posición de firmes y, dándole la espalda, preguntó en murmullos si no sabía qué era ser el expresidente de un país acabado.” (p. 48). El general atiende al reclamo de la dignidad de expresidente que le

hace Torres reasumiendo su condición de militar vencido, pero de inmediato se la niega dándole la espalda y preguntándole con ironía por el dudoso motivo de su orgullo patrio.

2.3.5. Antonio Ricaurte, polvorero. El texto se desarrolla a partir de dos momentos decisivos o encrucijadas que facilitan la economía narrativa y que, a la manera de la tragedia griega, se centran en la elección que cambia el curso vital del héroe. Montoya resume el carácter de Ricaurte en dos adjetivos: era disoluto y pendenciero: “A ellas les tocaba de refilón la nalga y la teta. A ellos les lanzaba invectivas a troche y moche.” (p. 52). Y, con un efecto no evidente de cierre textual y doble sentido, cambió el remoquete de chispero —aunque también lo utiliza— por el de polvorero. En la primera encrucijada, en particular, se deja atrás el simple comentario metaficcional de otras semblanzas y el narrador se introduce como personaje que imagina unos detalles y narra al hilo otros: “Me permito una toma panorámica del lugar donde va a ocurrir su proeza. Es en Ventaquemada, un poco más acá de Tunja, en un lugar llamado el Alto de la Virgen (...) Detengo la mirada para observar con atención.” (p. 53). El autor se permite una vasta licencia histórica si atendemos a la meticulosidad celosa de los historiadores. La descripción sucinta de los participantes de la batalla de Tunja, nuevamente entre federalistas y centralistas, merece mención más allá de lo dicho porque prefigura la naturaleza fraticida —en el sentido más directo y ajustado del término— de los conflictos acaecidos sobre el territorio nacional. Desde la primera frase de la cita, el narrador pone en escena detalles relativos al proceso de creación en un movimiento metaficcional atribuido por Menton a la NNH, pero presente y susceptible de ser señalado en los breves textos de Montoya. Como lo advertimos oportunamente, este tipo de interrupciones suele introducir anacronismos motivados por una voluntad reflexiva cercana al registro del ensayo que puede quedar implícita o hacerse explícita. La reticencia del narrador, unas líneas más adelante, ejemplifica el menosprecio implícito del autor al militarismo de las sociedades: “Me opongo a filmar del todo la batalla. No quiero cargar esta semblanza con explicaciones tácticas, metáforas de uniformes, descripciones de armas y de aires musicales, caídas de caballos, muertes de la soldadesca.” (*ib.*).

El anacronismo explícito se halla en la segunda encrucijada. Pero antes vale la pena destacar la burla sardónica contra un blanco predilecto: el orden divino. A las Erinias las

llama “viejas energúmenas” que gritan en los oídos de Ricaurte: “¡Desleal!, ¡vómito!, ¡mugre de la humanidad!” (p. 54), y a la oportunidad que se le presenta de borrar su traición junto a Bolívar la denomina *la aparición de una virgen verdadera*, “y no como esa señora impía de Ventaquemada.” (*ib.*). El hilo narrativo vuelve a romperse bruscamente: “Pero, solicito una paráfrasis y pregunto: ¿quién es el realista Boves?” (*ib.*). Desde otro punto de vista, la frecuente ruptura de la narración configura una característica de la sátira menipea: “En la menipea son características las escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, toda clase de violaciones del curso normal y común de acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos y etiqueta e incluso de conducta discursiva.” (pp. 165-6). Montoya transgrede el formato de la biografía enciclopédica nueva y ejemplarmente: imagina una singular prosapia *a posteriori* como respuesta a la pregunta sobre Boves, en un gesto borgesiano semejante a la creación de precursores: “Es como si el creador hubiera tomado una pizca de la sangre de Francisco Pizarro, de Lope de Aguirre, de Pedro de Alvarado, de Carlos Castaño, de Salvatore Mancuso, de Don Berna y las hubiera mezclado en el cuerpo de José Tomás Boves.” (p. 55). Ninguna alusión hay a jefes de guerrillas, solo conquistadores y caudillos de paramilitares. La rara ascendencia debe tomarse como un recurso hiperbólico que, pese a los posibles prototipos proporcionados por la historia universal, no logra o no pretende fijar una figura del mal. El paralelismo, dicho sea de paso, contraviene la idea de *vida imaginaria* según Schwob.

En el cierre del texto se halla una transgresión postrera que permite entrever un recurso literario frecuente o un rasgo de estilo de Montoya: la certeza de una realidad vasta más allá del mundo sensible y fáctico a la que conduce el éxtasis, la visión o el sueño. El narrador trata de imaginar lo que pensó Ricaurte antes de encender el fuego, duda al principio y finalmente resuelve: “Antes de escuchar la explosión, que iluminó el firmamento de San Mateo, Ricaurte vio una calle de Santafé. Vio que él, un niño andrajoso y feliz, corría tras un cohete navideño. Vio que el cohete se desvanecía entre las nubes.” (p. 55). En la visión hay una ineluctable nostalgia por un destino que en nada se parece a la guerra.

2.3.6. Jorge Tadeo Lozano, zoólogo. Atendiendo al calificativo, podría pensarse que se trata de una semblanza de artista —tipo que abordaremos postreramente— pero más allá de las gruesas pinceladas en torno a la ciencia y la milicia, lo que define la vida de Tadeo es un cálculo político y económico no exento de ironía en su enunciación: “Pero más que las armas y los libros, le apasionaban la química y los animales. Y mucho más el animal de monte que se escondía tras la mirada de su sobrina y las infinitas dehesas santafereñas que ella heredaría.” (pp. 79-80). Regresar a Santafé significó tropezarse con los fuegos de la independencia y, tardíamente, con los tribunales de guerra de Morillo. Fue realmente un tropiezo para él que amaba la monarquía constitucional, católica y servidora del rey español como forma de gobierno mediante la cual favoreció los intereses de los ricos criollos —familiares y amigos—, y despreciaba lo que estuviera relacionado con indios, negros y mestizos (p. 81). No deja de sorprender la extraña prefiguración que ve Montoya en la hacienda *El Novillero*, sueño de Tadeo por monopolizar la venta de carne en Santafé y, en un mismo esfuerzo, organizar y mantener un zoológico experimental. El vínculo es curioso por lo que no dice a propósito de la hacienda *Nápoles* y su regente, acaso el imitador más ilustre: “Tadeo implantó así una costumbre que siglos después un narcotraficante célebre de Envigado practicaría con celo similar.” (*ib.*). Como en la semblanza sobre Ricaurte, el cierre y especialmente la muerte del personaje es la ocasión perfecta para la ensoñación onírica, recurso característico de la sátira menipea:

En la menipea también aparece por primera vez aquello que podría llamarse experimentación psicológico-moral: la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias (...), desdoblamientos de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en locura, suicidios, etc. (...) Sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otro hombre y otro destino en la persona que pierde su carácter concluso y simple, y deja de coincidir consigo misma. (pp. 164-5).

En efecto, con más o menos asideros históricos, el criterio de escritura de Montoya provoca una ruptura con el pasado fundacional, cerrado y unívoco, al que opone no solo la apertura del estado de ensoñación (lo que de paso amplía la experiencia del hombre en el tiempo) y la interpretación de la historia como principio de comprensión sino la negación de un sentido esencial y absoluto. La muerte del prócer ocurre mediante fusilamiento en la Huerta de Jaime: “Antes de que la descarga sonara, Tadeo Lozano vio una manada de

culebras verrugosas que atravesaba el cielo de Santafé. Una de ellas lo miraba y le escupía fuego en la cara.” (p. 82).

2.3.7. José María Carbonell, lenguaraz. Es la semblanza más corta de la colección. La brevedad está construida a partir de un único recurso: la enumeración. A nivel temático solo se desarrolla un rasgo fuerte de carácter: el espíritu incendiario de Carbonell, pero Montoya elude la monotonía estableciendo un itinerario vital decisivo que inicia en las jornadas de julio de 1810 y finaliza en la Huerta de Jaime, en el que se cuentan escasas anécdotas y poco a poco se hace concreto el tangible rumor que abre el texto y se condensa en una única palabra *in crescendo*: *Chispero*. Es verdad que así pudo quedar intitulada la semblanza, pero el sentido del desenlace coincide mejor con el calificativo de *lenguaraz*. Citemos dos ejemplos de enumeraciones: “Y Santafé por primera vez vio el rostro miserable de su chusma. Eran chicheros, matarifes, pulperos, lustrabotas, cambalacheros, cacharrereros, que marchaban tras la embriaguez del Chispero.” (p. 83). Y más adelante, ya no como instigador popular sino como ministro del Tesoro Público de Cundinamarca, decomisó el patrimonio de muchos nobles federalistas: “La imprenta, los mejores libros, cuadernos de notas, algunos aparatos de medición, relicarios familiares, Caldas los perdió por culpa del Chispero.” (p. 84). Hay, no obstante, una hipérbole que merece ser mencionada porque no es usual que aparezca exenta de una aguda ironía: “Cuando gritaba sus discursos se ponía tenso y el pelo se le erguía y los ojos le centelleaban y la piel se le tornaba bermeja como si él mismo fuera un gran incendio.” (*ib.*). El autor prefigura en Carbonell el perenne incitador de masas que se revuelve en la Plaza Mayor con la misma vehemencia frente a los mismos problemas que atribulan a la nación desde su nacimiento, porque él sabe que muerto *el lenguaraz* lo único que sobrevive es la idea. La ejecución del prócer se llevó a cabo atropelladamente mediante ahorcamiento, pero la cuerda cedió y el condenado seguía vivo; le dispararon balas rastreras sin ningún éxito, y llega el momento de cerrar el círculo utilizando el detalle anunciado desde el principio: la lengua. Como a un cerdo que se aferra a la vida inútilmente, Carbonell es descolgado y arrojado a la tierra, y con un movimiento cruel y sanguinario: “Le abre la boca y con el puñal, zas, le corta la lengua.” (p. 85). Como habría que cortar la lengua —aunque el

autor no lo sugiere siquiera— a todos los incitadores de masas que se rebelan contra el orden establecido.

2.3.8. Simón Bolívar, bailarín. Las primeras imágenes de la semblanza son las últimas en la vida del prócer: el deterioro de la vejez y el inevitable escepticismo que sigue a la traición (p. 119); son quizás las señales inequívocas de un militar vencido (lo que, de paso, da a entender que la certeza de la derrota trasciende la vida del artista en tiempos aciagos, ya por el tratamiento y la búsqueda estética del autor, ya porque no puede haber vencedor en la guerra). Fruto de la vejez es la nostalgia por la contradanza —que sabía bailar como el mejor— y las mujeres que Montoya atempera con una correspondencia escatológica entre jinete y caballo, a propósito del desmesurado símil mitológico entre jinete y centauro ofrecido por la historia oficial colombiana (*ib.*). Hay un subtexto con efecto de cierre que retoma el estudio ya citado del autor sobre el personaje de Bolívar, especialmente lo relativo a *El coronel no tiene quien le escriba*: “Acaso el mago del realismo letrado colombiano, que canta sus últimas proezas con nostálgica zalamería, pueda responderlo.” (*ib.*). Lo invoca como poeta capaz de arrojar luces sobre el símil mitológico. Sin duda, la carga argumentativa del ensayo se omite para ser reemplazada por una ironía cada vez más aguda. Montoya pone en duda la potencia sexual de Bolívar, uno de los atributos más mentados del macho conquistador, citando la insatisfacción conyugal de Teresa confesada en un diario (p. 120); y acto seguido, lo describe con dudoso esplendor: “Con todo, pese a su corta estatura, a sus piernas de fauno mal nutrido y al desculamiento progresivo que los lomos caballunos fueron otorgándole, se impuso en esa época como una suerte de símbolo sexual latinoamericano. Es curioso que ese chamizo al viento despertara tanto alebreste en el hembraerío.” (*ib.*). La falta de certeza del narrador, atizada por una burla descarnada, erosiona la veracidad del relato desde la perspectiva histórica tradicional y lo acerca al paraguas de la NNH, en especial a los conceptos de la risa y la parodia preceptuados por Bajtín.

Conviene aclarar que la risa es una importante omisión de Menton, quizá por la complejidad del concepto, pero ciertamente presente en *Adiós a los próceres* en virtud de sus influencias declaradas y de la consigna personal del autor. Sobre la parodia ya habrá ocasión de volver más adelante. Bajtín considera que en la sátira menipea aumenta en

general el elemento risa (p. 161), en un sentido carnavalesco, es decir, profundamente ambivalente que hunde sus raíces en formas más antiguas de la risa: “La risa ritual iba dirigida hacia las instancias supremas: se injuriaba y se ridiculizaba al sol (divinidad superior), a otros dioses, a las máximas autoridades en la tierra, para obligarlas a renovarse.” (p. 178). Hay un blanco —el poder político, militar y religioso— y un objetivo —la renovación o el cambio—. La ambivalencia alude a dos estados concomitantes —la negación y la afirmación— que están más cerca de la esencia paradójica de la vida que de la simple contradicción: “En el acto de la risa ritual se conjuga la muerte y la resurrección, la negación (burla) y la afirmación (risa jubilosa). Se trata de una risa de contemplación universal profunda.” (p. 179). La semblanza de Bolívar está hilvanada por una risa carnavalesca que no escamotea los logros del militar venezolano (p. 121) —aunque con ironía—, y tampoco se priva de injuriar su legado en tanto máxima figura de la independencia colombiana (p. 122) ni mucho menos de ridiculizar el estilo patriarcal de los historiadores oficiales.

El traidor Bolívar fue también un magnicida que prefirió el armamento blanco a los tiros de gracia porque así ahorra pólvora (p. 123). De vez en cuando su virilidad se confundía junto a Sucre (p. 124), detalle íntimo que atenta contra el mito sexual del libertador, si bien no sorprenden, en los tiempos que corren, las relaciones homosexuales en entornos fuertemente masculinizados o, si se quiere, la aceptación de un espectro más amplio de preferencias sexuales. El libertador fundó una república racista que mantuvo la esclavitud y ejecutó al general pardo Manuel Piar acusado de rebelión (*ib.*), a pesar de haber sentido un remordimiento muy pasajero: “... se tomó la cabeza con las manos y, por un instante, se sintió un poco eso que llaman ser basura de la historia.” (p. 125). En pequeños detalles de estilo puede observarse una preocupación por la forma, búsqueda estética que asociamos con el modernismo: “Es el invitado de honor en todas partes y se le ofrece lo que un mortal de su especie anhela: mujeres, manjares, música. No hubo mejor bailarín, mejor comilón, mejor amante.” (*ib.*). Esta aliteración señala el punto más alto de la carrera de Bolívar en la disposición narrativa de la semblanza y, al mismo tiempo, es el principio de la derrota, la desilusión y el escepticismo.

El subtexto en torno al personaje de Bolívar en la literatura colombiana reaparece en el tramo final con claros ribetes fantásticos. Según el testimonio del narrador, un grupo de

bardos noveleros entre los que se cuenta a Guillermo Valencia, Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez, entre otros, presenciaba el momento de la defunción de Bolívar (p. 126). La burla se ensaña contra la exactitud periodística (o de archivo) del último testigo, acaso por haber instaurado una notable influencia de la que es preciso liberarse⁵: “Este último hacía cuentas con una estilográfica sueca y escribía en un cuadernito (...) Tenía cuarenta y siete años, cuatro meses y veintitrés días. Lo que equivale a cuatrocientas once mil novecientas noventa y un mil horas⁶.” (p. 127).

2.3.9. Manuel Atanasio Girardot, abanderado. La bandera es un símbolo menor de la semblanza. Así lo demuestran las frecuentes y variadas alusiones a los biógrafos oficiales, recurso heredado de Schwob y Borges. Uno de los más exaltados comparó la infantil costumbre de perseguir grillos y descuartizarlos para luego metérselos en los bolsillos con una de las jornadas o tareas de Hércules: “Éste afirma, incluso, que aquellas “insectiadas” fueron los primeros combates y triunfos del semidiós.” (p. 135). Las semblanzas de Montoya son un llamado a la sensatez desde la risa serena de la ironía y esta en particular es una reivindicación del sentido común en una nación predispuesta a la credulidad. Acaso el mejor ejemplo se halle en la nueva interpretación (o rectificación histórica) del adverbio *súbitamente* que el narrador acoge como recurso narrativo a fin de hacerlo (más) explícito. La historia oficial es reticente cuando refiere el drástico cambio ideológico de Atanasio Girardot que lo llevó a combatir contra las tropas centralistas dirigidas por su propio padre: “En el trayecto de Santafé a Tunja, Atanasio vaciló ante su credo político y, súbitamente, cambió de opinión y de bando.” (p. 137). A renglón seguido, el narrador añade los detalles omitidos en un ejercicio que hoy asociamos más al periodismo que a la historia y que, dicho sea de paso, poco tuvieron que ver con una profunda hesitación del prócer: “Pero ‘súbitamente’ significa que a él le hablaron los altos mandos de los terratenientes para que luchara por los intereses de su clase.” Consideramos que este tipo de rectificaciones fuerzan una inmersión del narrador en la línea metaficcional de la NNH. No es inconsecuente preguntarse, por ejemplo, ¿por qué los biógrafos oficiales

⁵ En el sentido que le confiere Bloom en *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía* (1973).

⁶ Hay un error descomunal en la escritura (y por ende en el cálculo) de la equivalencia en horas que se puede contar por miles.

decidieron ocultar los motivos de una decisión tan importante en la vida de Atanasio Girardot?, o bien, ¿a quién le conviene suavizar las *dudas* del prócer? Con vivo y meritorio sentido de la oportunidad, Montoya imita la reticencia de la historia oficial en el relato del sitio de Santafé dejando expuesto al narrador: “Girardot se rasgó las vestiduras, escupió contra sí mismo, maldijo al espía desaparecido, cuando entendió que había sido engañado y que ya era demasiado tarde para ayudar al derrotado ejército federalista.” Y de inmediato se inhibe (inútilmente): “Pero dejo pasar la confusión del prócer, no me aventuro a decir lo que pensó de este fracaso inesperado y hacia dónde se encaminó y en qué lugares vivió a lo largo de los meses. Mejor digo que, súbitamente, Girardot se enroló en la Campaña Admirable bajo el mando de Simón Bolívar.” (p. 138). La verdadera reticencia está relacionada con el rechazo de Montoya al militarismo de las sociedades y, en las dos ocasiones en las que se produce, la frase es extraña en el estilo del autor dado que reconoce y distingue las virtudes de Girardot. Ante la inquietud sobre la proeza lograda contra los ejércitos realistas de Miguel Tacón, el narrador responde lacónicamente: “La respuesta es sencilla: con su cuerpo aguerrido y la entereza de su espíritu.” (p. 136). Y de manera más general —atendiendo a un rasgo de carácter—, el narrador despeja las dudas sobre su forma de combate: “La respuesta sigue siendo simple: con la certeza de que iba a ganar, con la seguridad de que su causa era la legítima y la digna de honor. Lo demás son términos de logística castrense que desentonarían en estas líneas.” (p. 137).

Hay una singular descripción de la batalla del Bárbula basada en el recurso de las escenas sintéticas utilizado por Borges, incluso tan sintéticas como una frase corta:

El día era soleado. En el cielo no había ninguna nube. La luz se deslizaba, gozosa y desmemoriada, por entre los árboles. Los pájaros cantaban melodiosamente. El concierto natural, poco a poco, fue interrumpido por los clarines y tambores. Empezó el vocerío, se desató la balacera, cayeron los caballos, murieron los soldados. Hubo humo y confusión, y así pasó un rato. Las cosas terminaron por aclararse. Los realistas huían por entre las laderas del cerro. (p. 138).

Una lectura desatenta afirmaría que se le da un tratamiento poético a la guerra; al contrario, permanece el desinterés hacia los detalles marciales y por eso la frase específica del combate se hace sumaria y genéricamente, y además se le imprime el sello de la artificialidad. Es evidente la delectación poética en la descripción del *concierto natural*, acaso inerme y eterno, violentado por los efectos de la guerra cíclica y pasajera.

Montoya no solo descrece de la historiografía oficial sino que sugiere la aceptación y formalización de la imaginación como una instancia oficial: “La imaginación histórica jura que ese camino, polvoriento y miserable, que iba de Valencia a Caracas, lo cubrían guirnaldas, templete, grímpolas, y que el suelo estaba empavesado de palmas y flores.” (p. 139). Es casi un pastiche de la entrada triunfal a Jerusalén según la tradición judeocristiana. En el cierre del texto surge de nuevo el narrador-personaje recordando una conversación con Egidio Mejía, compañero del Liceo Antioqueño, a propósito de la última bandera que abrazó el cuerpo de Girardot (p. 140). El dato es relevante más allá de tender un manto de duda sobre el abanderado porque, al mismo tiempo, revela la identidad del narrador y menciona un espacio central en el universo ficcional del Montoya: el Liceo Antioqueño.

2.3.10. Pablo Morillo, pacificador. Es la semblanza más militarista de la colección porque, a diferencia de la de Bolívar, no hay rasgos ni incidentes que resquebrajen el duro carácter de Morillo. De su rústico origen, Montoya destaca la sensualidad bestial que lo llevó a frecuentar los hoyuelos velludos de los animales, la hosca costumbre de eructar después de las comidas y el valor que lo catapultó desde el anonimato de Fuentesecas a lo más alto de la jerarquía militar (p. 157). Advertimos que en el caso presente, los detalles escatológicos no desentonan con el carácter del personaje, antes lo justifican. El hombre de guerra en el que se convirtió desconfiaba de la paz por el temor de caer en el olvido y la obsolescencia —nótese la sorprendente actualidad de estos comentarios para la fecha de publicación del libro, y tanto más para los siguientes ocho años—, y soñaba con iniciar la tradición de las dictaduras en tierras suramericanas:

Esta se reducía a una geografía más o menos utópica que una sola persona podía controlar. Tal comarca era, a su modo, una representación de la armonía cívica. Armonía conformada por una unión de la Iglesia católica, un monarca rodeado de una estela interminable de burócratas, un aparato militar represor y un pueblo siempre sometido. Resultaba evidente, sin embargo, que a esa utopía la asediaban rebeldes que representaban la desdicha. (p. 159).

Es la clásica idea de la ciudad y los bárbaros o de la institucionalidad y la marginalidad que posiblemente, según lo anticipamos, corresponda a una organización primaria de la humanidad. Pese a que proviene de la febril imaginación de Morillo, la monarquía o la dictadura como forma de gobierno constituye una suerte de utopía social

característica de sátira menipea: “La menipea incluye a menudo elementos de utopía social que se introducen en forma de sueños o viajes a países desconocidos, a veces se transforma directamente en novela utópica (...)” (p. 166).

Es posible que en virtud de las características del conquistador español, y porque no es sencillo ni consecuente considerar una conquista en la que no se trasvasen ideas religiosas y políticas como instrumentos de cohesión social, la monarquía ultramarina codiciada por Morillo reúne las cinco categorías de una incipiente nación que no ha logrado madurar: la religión al servicio del poder político, la política representada en un descomunal aparato estatal, el militarismo opresor, la ingente ignorancia sometida y una minoría deslumbrada por el tamaño del desvarío.

En cuanto a las prácticas y costumbres de guerra, convengamos en suponer que Morillo y sus hombres prefiguran a los ejércitos especiales que actuaron en paralelo a la institucionalidad a la que había sido declarada la famosa *Guerra a muerte* y que, además, recibió su cooperación, complicidad y beneplácito en sus acciones: en el racismo militar que puso como carne de cañón a los pardos, en la creación de una Junta de Secuestros encargada de la noble tarea de despojar a los campesinos para dar de comer a sus hombres (p. 160), en la instalación de sus implacables tribunales militares que desoyeron toda súplica de clemencia porque fueron creados para hacer de la muerte de los rebeldes un trámite rutinario (cuando tenía que remitir una sentencia por intervención de la Corona, escupía a los pies del mensajero que había traído la orden (p. 162-3), en la inolvidable respuesta que dio a Caldas en nombre de un imperio en apuros: “España no necesita de sabios.” (p. 163) y, en fin, en la valentía marcial que borró las distinciones frente a Bolívar y que los condujo, firmado el armisticio, a compartir el acto íntimo de orinar: “Morillo fue rodeado de su séquito y el chorro fue certero y ruidoso. Bolívar lo hizo solitariamente, al lado de una higuera. Mientras miraba su caudal, dividido en numerosos y frágiles goteos, pensaba en la soledad del poder.” (p. 165). La confirmación escatológica del pacto es en sí misma una imagen carnavalizada en la que se combinan los bajos fondos, en un gesto desacralizador, con la inocultable importancia de un pacto que pone fin a la guerra. Y de paso reafirma la superioridad militar de Morillo —en un sentido eminentemente viril y victorioso— frente a la débil figura de un Bolívar que presiente la derrota. Es inevitable

pensar en el terrible rasero de la crueldad que en la historia reciente de Colombia sitúa en un mismo bando a los paramilitares y a las guerrillas; ellos y sus financiadores son los señores de la guerra y de la paz a quienes el mundo habrá de recordar con “majestuoso horror” (*ib.*). El oxímoron, similar a los muchos y variados ejemplos que se pueden encontrar en *Historia universal de la infamia*, es una característica fundamental de la menipea que abordaremos a continuación. La inolvidable respuesta citada antes es el punto de apoyo de una intertextualidad de naturaleza reflexiva en torno a una idea fuerte en la narrativa de Montoya: la vida del artista en el marasmo de la guerra. El recurso apenas se insinúa en la semblanza y se desarrolla, como puede suponerse según el estudio de Menton, en *Los derrotados* en particular y en las novelas siguientes en general.

2.3.11. Antonio Baraya, estratega. La semblanza está preñada de ironía y contrariedades en las que radica la mayor importancia para nuestro propósito analítico. Conscientemente hemos dejado a Baraya inmediatamente después de Morillo porque si éste representa el militar puro y duro, aquél todo lo contrario: “Antonio Barata, por tal razón, es mi general preferido. Ojalá todos fuera como él: equívoco, ingenuo, poblado de buenos sentimientos.” (p. 129). Un general con melindres humanistas y una carrera truncada en la ciencia, y cuya preocupación más honda en la efervescencia de la guerra no era alcanzar la victoria sino minimizar el derramamiento de sangre. Podría pensarse incluso que en virtud de los vientos peregrinos que azotaron esta época, hubo un general que concibió una estrategia encaminada a relativizar el fracaso; tal vez se trata de una prefiguración de la pragmática y paradójica postura que celebra las derrotas, apenas insinuada en el texto.

El favoritismo declarado y la condescendencia con el personaje —no exentos de ironía, es verdad— muestran a Baraya como el prototipo del *auténtico* militar, una negación en toda línea que configura narrativamente un fuerte contraste y un sentido nuevo más allá de la contradicción: “La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes (...) prefiere buscar transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, toda clase de desigualdades.” (p. 166). A diferencia de la semblanza de Camilo Torres, encaminada a desenmascarar a un impostor, la de Baraya celebra la torpeza de un hombre que debió tener otro destino (en el arte o en

las ciencias), pero cuya elección de vida, pese a los resultados o precisamente a causa de ellos, acertó en debilitar desde adentro el poder militar.

La noción borgesiana de la derrota profundiza la intromisión del narrador: no solo rectifica el alcance y las condiciones de los ejércitos comandados por el general Baraya — en un gesto que puede asumirse como vindicatorio y desacralizador al mismo tiempo— sino que desliza inquietudes y preocupaciones personales. Verbigracia, muestra estupefacto y desentendido al personaje ante la pregunta: “Pero, ¿por qué hambrientos en campamentos establecidos en la fértil sabana de Bogotá?” (p. 132); y, reafirmando el contraste de carácter, el narrador imagina a Baraya tras la derrota contra Nariño recogido en su hogar como un hombre de familia que se preocupa por las tareas domésticas pesadas y que, en especial, lee a Tácito porque siente la necesidad de comprender las causas de los males que atormentan a la Nueva Granada (p. 133). Hay incluso una declaración de principios que se transgrede ligera y únicamente con la intención de hacer más clara la insensatez de período conocido como la Patria Boba: “Porque combatir contra hermanos es demostración de imbecilidad y resulta bochornoso.” (p. 131). Y, acto seguido, refiere la batalla a la distancia entre Baraya y José Miguel Pey en San Gil en los siguientes términos: “Ahora los patriotas tienen un poco más de armas y se ponen a disparar desde las seis de la mañana hasta las seis de la tarde. Cualquiera les haría la observación de que es tanta la distancia que resulta infecundo el cruce de los fuegos.” (cita). La ironía se recrudece hasta la burla de la solemnidad que tiñe los discursos históricos con lo que, de paso, se traslada el objeto al terreno del lenguaje: “Son frases de condicional amenaza: ‘Si no te entregas, escribe Baraya, saquearé a la ciudad y pasaré a cuchillo a sus habitantes.’ ‘Si no aceptas mis condiciones’, responde Nariño, ‘pondremos de luto a nuestra patria benemérita.’” (pp. 131-2).

Hay una última acotación a propósito de la imagen de la mujer que la historia oficial conserva y que tomamos como antesala a las semblanzas de personajes femeninos. El narrador no quiere superar la sima del olvido apelando a la imaginación y a los lugares comunes (al humor) para referirse a la esposa de Baraya; quiere detenerse allí para señalar su ausencia: “La historia, en lo que respecta a las biografías militares, es completamente

anti-feminista, y esta semblanza desgraciadamente no ha podido superar tal escollo.” (p. 133).

2.3.12. Policarpa Salavarrieta, espía. Es la primera heroína de la colección y el mejor pretexto para acudir a una de las estrategias narrativas preferidas de Montoya: la écfrasis. En este detalle la semblanza es simétrica porque propone una comparación en clave de crítica de arte: abre detallando la sensualidad de Policarpa en el óleo de José María Espinosa (p. 67) y cierra lamentando la torpeza de las manos pintadas por Epifanio Garay en un bello y trágico óleo (p. 72). Se crea la percepción de un narrador inmerso en el mundo que construyen sus propias palabras y, por extensión, se insinúa con delicadeza el ejercicio de investigación previo a la escritura; es casi un testimonio de haber asistido a ciertos lugares o a un cuaderno de notas que se desarrollan con posteridad.

Hay una reivindicación del cuerpo femenino en su naturaleza sensual, sensible y placentera de sí mismo: “Paso de largo ante la efígie y me pregunto: ¿cómo eran los senos de Policarpa Salavarrieta? Vano es buscar un dato de este cariz en la prolija historiografía colombiana.” (p. 67). Es el arte, primero la pintura y luego la literatura, el encargado de colmar este vacío que, como hemos sostenido hasta este punto, instaura conscientemente y con firmeza una idea del mundo que debe imponerse y permanecer (en ella, por supuesto, no cabe la mujer):

Los cronistas e historiadores hablan del arrojío de la heroína, de su participación en una red de espionaje subversivo (...), de las últimas palabras que pronunció cuando vio a los soldados apuntándole al centro de sus tetas. Nadie dice que de esas fragantes areolas bebió, en noches del amor revoltoso, Alejo Sabaraín, el único hombre que conoció verdaderamente a la mártir. Policarpa era, pues, fogosa y brava. (pp. 67-8)

Al erotismo de las voluptuosidades y los hoyuelos de la mujer que ocupa su relato, el autor añade una acotación sobre la virginidad de Policarpa apelando al sentido común y a los instintos del vientre:

Hay algunos cantores de la prócer que creen que ella murió virgen, y que su novio fue algo así como un dije ornamental. No hay prueba de ello, sin embargo. Si de la heroína no se sabe muy bien cómo se llamaba, ¿quién puede negar que su himen fue desgarrado por el

Sabaráin? Sus biógrafos más tiernos le endilgan el atributo mariano creyendo que, durante los holocaustos, los novios no se acarician y huyen despavoridos de las penetraciones. (p. 69)

Convengamos en que referirse a la intimidad de un individuo es un atrevimiento, tanto más si lo hace un hombre hacia una mujer, pero queda claro que se trata nuevamente de una reivindicación de la sexualidad femenina por la vía del exabrupto: el objetivo es escandalizar (si al presente esto todavía fuera posible) para dejar en evidencia la intromisión primera de los biógrafos tiernos. De otro lado, la imagen del vientre (o de sus deseos) atizado por la cercanía con la muerte puede tomarse como una reminiscencia bajtiniana a esa pasión que celebra la vida en el éxtasis del coito y la muerte.

Montoya completa el proyecto personal de Policarpa desligándola de los quehaceres domésticos —ejerció como costurera y niñera a expensas de su misión de espionaje (p. 71) — y del tópico de la vida libre —“Los españoles de Morillo suponían, valga la pena anotar, que todas las jóvenes del pueblo eran putas o estaban en camino de serlo (*ib.*)” —, y vinculándola a las actividades de la guerra: “Ayuda a transportar los pertrechos y cañones. Les lleva alimentos y mensajes a los soldados. Les canta en las noches tonadillas que acompaña con el tiple para dulcificarles la valentía.” (p. 70).

En el cierre de su vida, la heroína de Montoya parodia las solemnes palabras finales frente al pelotón de fusilamiento: “‘¡Pueblo indolente, españoles hideputas, todos mojigatos de mierda!’, gritó (...) Pero la historia prefiere recordar otras palabras.” (p. 72). El gesto es esencialmente satírico: “También es característico de la menipea la ‘palabra inoportuna’: un discurso fuera de lugar bien por su sinceridad cínica, por una profanación de lo sagrado, o por una brusca violación de la etiqueta.” (p. 166).

2.3.13. José María Cabal, ocioso. Una breve secuencia de escenas sobre un único instante constituye la semblanza; el suceso fundamental de la vida del héroe es paradójicamente su contrario absoluto, es decir, la inminencia de la muerte. A ritmo de frases sumarias y ensoñaciones, Montoya sitúa a Cabal en una honda atmósfera de nostalgia, primero por el otro destino que pudo tener su vida en la ciencia y, segundo, por la derrota definitiva que lo sorprendió en su tierra natal (p. 115). No se narra en detalle el

trayecto que lo conduce al patíbulo porque tal vez esas peripecias militares no interesan al autor, pero sí se intenta responder —apelando a la imaginación a propósito de ciertos resquicios históricos y a inquietudes personales, a la manera de un ensayo— la pregunta que abre y guía el texto: “¿Qué piensa el general Cabal antes de que lo capturen?” (*ib.*). El tiempo inevitablemente se rompe y se detiene en la imagen infinita del mar: “Cabal veía que de esa lámina eterna salían, proyectadas hacia los puntos cardinales, criaturas increíbles. Él era una de ellas. Un ser que viajaba a través de las islas y se tiraba en las playas de cara al sol y se embriaga de agua.” (p. 116). La continuidad del héroe solo es posible en el arte inspirado por la naturaleza, solo allí, en la literatura, se halla su única y quizá verdadera libertad. El mar es el vínculo perfecto entre la ensoñación y la actitud reflexiva del narrador que deja entrever una forma de utopía social; es, por tanto, el punto de intersección de la menipea: “La audacia de la fantasía y la invención conjugan en la menipea con un universalismo filosófico excepcional y con una extrema capacidad de contemplación del mundo. La menipea es el género de las ‘últimas cuestiones’ (...)” (p. 163).

A través del prócer conocemos la patria de Montoya: “Por qué no creer, piensa ahora Cabal, que la patria es algo así como un extenso ocio marino, en el que el hombre se despoja de todos sus pertrechos para convertirse, sin decir palabra alguna, en un ser contemplativo y universal.” (p. 117). Dos comentarios finales: primero, el universalismo —o cosmopolitismo— se alcanzaría anegando las fronteras físicas (al menos las terrestres) y lingüísticas o inherentes a las lenguas (habría que derribar la inconclusa Babel o emprender el regreso al silencio original); segundo, la contemplación privilegiaría al menos dos formas de arte, la pintura y la música.

2.3.14. Manuela Sáenz, amante. De las tres mujeres incluidas en la colección —la faltante es Antonia Santos—, Manuela es el mejor ejemplo de un proyecto personal femenino basado en el deseo: ella es la que ama con pasión juvenil a Bolívar —escollo basado en la notoriedad del ser amado que no logra sortear del todo Bolívar, pese al esfuerzo por imprimir en el personaje un sentido vital propio— y con una fidelidad de sabueso. Manuela aprende en el convento de Santa Catalina lo que debe saber una mujer de

la época, a la par que descubre su sexualidad —un íntimo dominio sobre su cuerpo— en la finca de Cataguando junto a dos esclavas con quienes había trabado hermandad (p. 141). El contraste entre estos dos espacios podría insinuar cierta encrucijada en su joven corazón, pero son solo los pudores de la curiosidad y los placeres desconocidos: “Monta a caballo y cuando se ve sola, en medio de las veredas en flor, desconoce la posición decente. Abre las piernas para después apretarlas contra el costillar del animal.” (*ib.*).

En ella no hay culpa ni vergüenza: poco le importa su origen espurio, la prohibición sobre las novelas eróticas, el recelo sobre los cantos y bailes lujuriosos de los negros ni mucho menos sobre eso que le han enseñado a llamar *el tesoro de la virginidad* (p. 150). Hay una analogía con la heroína de Flaubert que se insinúa a través de la lectura de las páginas libertinas de una novela francesa de amor (*ib.*), y de su casamiento con el médico inglés James Thorne que pronto deriva en aburrimiento (p. 151). Su vida se resume cabalmente en la frase que, como una Eva endemoniada que fuma, bebe el oporto, juega el tresillo y dispara las pistolas, le gritó a la sociedad solapada de Santafé: “¡Gozo y qué!” (p. 153).

Esta hetera, insaciable hasta en sus sueños (pp. 149-0), es una subalterna de lujo bajo el mando de Bolívar —escala hasta la posición de coronela (p. 152), aunque su único propósito era estar cerca de *su Libertador* y, por ende, su celo se asemeja más al del sabueso que al de la amante—, y también una incitadora de los desarreglos de la buena sociedad santafereña, según ha señalado Moreno Blanco. Pero Manuela tiene vida y ama más allá de la muerte de Bolívar, es decir, no solo goza en el presente sino que sobrevive al intento de suicidio (p. 152-3): atrás queda una existencia subsidiaria motivada por el amor y el tiempo de la leyenda; en su lugar, vuelve a abrirse un destino de aventuras que reafirma el inacabamiento o la humana imperfección.

El proyecto personal de Manuela incomodó incluso a Bolívar, es decir, a los hombres: “Desea acompañarlo en su viaje hacia el final, pero él se opone. Quiere estar solo y esa mujer, que es alebrestada y con fiebre de aventuras, en el fondo le molesta un poco.” (p. 153). Y de paso a uno de sus áulicos, en un gesto desconsiderado y cruel que pone en escena la representación dentro de la representación, y que hace desbordar su instinto

femenino hasta hacerla actuar como un hombre: el simulacro de fusilamiento de Santander (*ib.*).

Seguramente por acomodo a la materia, Montoya utiliza aquí un estilo erótico basado en el doble sentido y las analogías sensuales (verbigracia, “Intenta rezar para apartar el mal, pero un bisbiseo en los labios inferiores le obstaculiza la concentración (...)” (p. 150) o “veredas en flor”). Y el narrador duda, al mejor estilo de Borges: “Dos veces salva la vida al incomprensido dictador. En la primera, lo saca de una fiesta o de un teatro.” (p. 153).

La muerte de Manuela tiene cuatro elementos destacados: La sepultura en una fosa común que remarca el anonimato machista que le reserva la historia oficial, la desfiguración del cuerpo femenino en contravía del estereotipo (“Manuela está paralizada, un poco loca, gorda como un ballenato melancólico, cuando le toca morir.” (p. 154), la heteroglosia o las versiones acerca del tramo final de su vida, a la manera de Schwob, y ligado a esta, la parodia: la escatología fornicaria de Miranda, el viaje celeste sobre América de Manrique y la pregunta en el vacío de Neruda (p. 155).

2.3.15. Francisco José de Caldas, naturalista. En retrospectiva, es una perogrullada la continuidad del personaje en la siguiente novela de Montoya, pero lo cierto es que ninguno de los veintidós restantes fue tan perseverante y terco en la búsqueda de la verdad que provee la ciencia como el sabio Caldas, pese a su claudicación postrera ante las armas y el alto precio que tuvo que pagar por la derrota. Su elección también revela la prevalencia de la guerra sobre el desarrollo científico —a costa del desventurado talento humano que debe morir joven en un conflicto interminable, exiliarse o sobrevivir— y sobre otras posibilidades no bélicas en Colombia. Este fue el sino trágico del héroe: “Caldas supo que su drama fue poseer un amor terrible por la sabiduría en una sociedad estulta.” (p. 58) y, por extensión, amante de la barbarie y los instintos más elementales: “Un país que ha pasado casi toda la vida gastándose su plata en guerras y más guerras (...) qué va a tener dinero para la investigación.” (p. 59). Pero él supo sobrellevar con entusiasmo y una dignidad cada vez más comprometida la precariedad de la época (que es también la nuestra). Montoya lo describe a través de una anáfora, recurso común en la semblanza:

Caldas se la pasó pidiendo plata a gobiernos avaros. Plata para hacer una gran carta geográfica del reino que estaba por fallecer, o del país recién formado. Plata para hacerse a instrumentos y a libros más actualizados. Plata para comprar papel que sus herbarios reclamaban. Plata para hacer del Observatorio de Santafé un sitio más o menos digno de un astrónomo y no el cuarto de San Alejo que parecía condenado a ser. Plata, finalmente, para comer durante sus largas travesías y poder curar sus fiebres tercianas y sus dolores de cabeza. (pp. 59-0).

La presentación sumaria obliga el uso de las enumeraciones —que no vamos a citar—, por ejemplo, para referirse a lo que trajo Caldas como miembro de la Expedición Botánica tras su paso por Quito y Popayán, cuyo volumen precisó de *una recua de dieciséis acémilas* para ser transportado (pp. 62-3). De ahí que el autor inscriba a Caldas en la tentativa (frustrada) de la Ilustración: su deseo pertinaz de iluminar el camino de tinieblas mantenido por el fanatismo y la violencia (p. 60). Sin embargo, la suerte para él ya estaba echada: el arrebato de la independencia interrumpió para siempre sus investigaciones científicas y señaló, a su paso, el destino también trágico del conocimiento humano en cualquier lugar del mundo: la destrucción, el saqueo y la pérdida (p. 63). Aquí hay una constante preocupación de Montoya y, por ende, una de sus claves de escritura. Por lo visto, el sabio que busca la verdad es semejante a Sísifo, comparación que abordaremos con más detalle en breve.

Lo extraño en Caldas —y lo que no le perdona el escritor— es su participación casi alegre en la empresa guerrerista: “En sus misivas de esos años no se encuentra una explicación convincente de por qué el amor por las ciencias dio paso a la pasión por las armas (...) Caldas se sumergió entonces en el equívoco (...)” (p. 64). El brusco cambio de parecer es inaceptable y la ausencia de razones da paso a un juicio contra el personaje, lejos de la verdad científica pero en la línea de la menipea: “La puesta prueba de un sabio es la prueba de sus posiciones filosóficas en el mundo y no de algunos rasgos del carácter independientes de estas posiciones.” (p. 162). La razón se ensombrece pero la aventura continúa forzosamente, en el vacío o en el nivel instintivo de la existencia. Por eso no es inconsecuente que Caldas suplique por su vida humillándose ante Pascual Enriles, en un acto de confrontación (o síncretismo) de las *últimas cuestiones del mundo* (sentenciado como estaba a una muerte inevitable), puesto que, como lo señala Bajtún, en la menipea

desaparecen los problemas y argumentaciones complejas, extensas, y en su lugar quedan las *últimas cuestiones* con tendencia ética y práctica (p. 163). A Caldas lo sorprendió la idea certera como un puño en la cara de salvaguardar la vida para poder continuar con su carrera científica, quizá muy razonable para él que tantos sacrificios y penurias había soportado por ella.

En la muerte de su personaje, Montoya se permite imaginar lógicamente (a la manera de Schwob) y apoyándose otra vez en la anáfora, lo que pudo haber pensado él poco antes de ir al patíbulo (p. 65); es una licencia de ensoñación impregnada de sentido común. Y, asimismo, utiliza el recurso disimulado de la écfrasis tomando como fuente primaria (puesto que suele añadir de acuerdo al dictado de su imaginación), según suponemos, la témpera de Sergio Trujillo Magnenat, 1966: “En la plazuela de San Francisco le descargaron ocho tiros por la espalda. Una tronera le zanjó el pecho. La sangre le salió como un grito escandaloso por la orejas, la boca y la nariz.” (*ib.*). Es evidente la intención de ensuciar la *imagen* con la destrucción corporal y la abundante sangre de modo que la lluvia no la pueda difuminar.

Capítulo TRES

LOS DERROTADOS (2012): SEDIMENTO Y NOVEDAD. ANÁLISIS COMPARATIVO CON EL MUNDO ALUCINANTE DE REYNALDO ARENAS

La segunda obra que abordaremos es la novela dedicada al sabio Caldas puesto que continúa el ejercicio de investigación y escritura previo. Hay no solo continuidad temática sino un desarrollo estilístico más amplio y variado que recoge la preferencia del autor por la fotografía (*La sed del ojo* (2004) es la primera aproximación novelada sobre este asunto) y la inclusión metaficcional de un alter ego habitualmente escritor-investigador. Es sencillo apreciar que, si en *Adiós a los próceres* se sintetiza la historia del naturalista en uno o dos momentos vitales, en *Los derrotados* hay tiempo y ocasión para explayarse en detalles que configuren un horizonte de comprensión y análisis anacrónico; es decir, Montoya transita de la lítote al retrato a su manera.

No sigue, como Schwob, una línea imaginativa estrictamente científica, no se preocupa por la brevedad y, lo que es más radical, no se dedica a una sola vida sino que abarca varias historias fragmentadas. Incluso podría dudarse de la novela como una biografía sobre Caldas considerando su estructura formal: los veinticinco capítulos sin nombre se organizan así:

Inicio de la biografía: 1 capítulo

(Meta) prólogo: 1 capítulo

Historia de Pedro, Andrés y Santiago: 15 capítulos

Historia de Caldas: 6 capítulos

Fin de la biografía: 1 capítulo

(Meta) epílogo: 1 capítulo

De manera que solo la cuarta parte del texto está dedicada exclusivamente al naturalista, lo que hace pensar más en la estrategia narrativa de Borges de reducir la vida de un hombre a tres o cuatro escenas. El resto es un fondo⁷ contingente y personal con un

⁷ El texto va en contravía de lo prescrito por Lomazzo a propósito de la tarea del retratista, pero, sea por convicción, sea por equívoco, desliza una consideración compasiva hacia Caldas como un desventurado científico que se le atravesó la guerra y lo hizo tropezar como mártir renegado.

elemento común: la certeza de la derrota postrera y una débil esperanza en la naturaleza (*el verde*) rayana en la utopía. La revisión formal del texto permite hallar con facilidad las características de la NNH, es decir, su inscripción en esta categoría, al tiempo que revela el modo como Montoya la supera con elementos de su propia cosecha. Lo que nos proponemos es determinar la manera como el autor se inscribe en la tradición literaria y en la novedad estilística, a través de una revisión comentada del texto y tomando como referencia comparativa la novela *El mundo alucinante* (1969), de Reynaldo Arenas.

3.2.1. Lo que Montoya pone como *Nota* al final de su novela, Arenas lo hace al principio y desde las entrañas como una *Dedicatoria* al héroe de su novela. El primero deja claro el problema del formato o género derivado de la estructura del texto: “*Los derrotados* posee elementos de novela histórica. Una parte de ella está dedicada a recrear desde diferentes perspectivas genéricas —la biografía novelada, la nota ensayística, el diario poético— la vida de Francisco José de Caldas.” (p. 315). El ensayo y la poesía son los registros que mejor permiten la subordinación de un texto que no intenta ser una reproducción mimética de un período histórico sino una recreación libre y personal del escritor.

Montoya se permite el caso extremo de intertextualidad: el palimpsesto o la re-escritura de un texto. Allí mismo lo confiesa refiriéndose a la correspondencia de Caldas: “En este sentido, el capítulo 18 es una re-elaboración de una de las últimas cartas que Caldas dirigió a Pascual Enriles, el segundo al mando del pacificador Pablo Morillo.” Las otras dos fuentes declaradas hacen parte de sus preocupaciones personales, incluso íntimas: primero están las fotografías que propician la ékfrasis en su obra, el criterio de elección (y creación) y la aclaración sobre la condición ficticia de Andrés Ramírez, en quien no se trasparenta el fotógrafo de la vida real: “También debo señalar que el capítulo que le antecede, el 17, lo conforman una serie de comentarios a varias fotografías de José Abad Colorado que seleccioné con toda libertad y en aras de lo que me exigía la novela.” Y, segundo, la intimidad de una carta escrita por Germán, un amigo, a propósito del nacimiento de una criatura en este mundo e incluida en el capítulo 22 (*ib.*).

Arenas, por su parte, se dirige a su personaje en un tono cercano que intenta difuminar los límites entre la historia y la ficción. También él cuenta los detalles de la

investigación previa a la escritura, o el origen de la idea “en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana” que lo llevó a visitar “biblioteca infernales” y referencistas desconcertados ante la palabra *fraile* (p. 9). Para descubrir, finalmente, que no eran necesarias las enciclopedias demasiado exactas ni los ensayos demasiado inexactos puesto que él y Servando son la misma persona y, por ende, solo eran necesarias las memorias (*ib.*). Es decir, Arenas no deja lugar a dudas sobre la alteridad que acoge como el espacio que hace resonar su propia voz. Las memorias, pues, son la fuente declarada pero “no como citas de un texto extraño, sino como parte fundamental del mismo, donde resulta innecesario recalcar que son tuyas, porque no es verdad, porque son, en fin, como lo todo grandioso y grotesco, del tiempo.” (p. 10) En esto el autor sigue la tradición revelada por Borges.

Hay un punto de contacto entre Arenas y Montoya relacionado con la actitud hacia su personaje: el rechazo al pedestal y a la aureola de la historia oficial:

No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre inmaculado, con los estandartes característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería capaz de equivocarse, o de sentir alguna vez deseos de morir. Estás, querido Servando, como lo que eres: una de las figuras más importantes (y desgraciadamente casi desconocida) de la historia literaria y política de América. Un hombre formidable. (*ib.*)

La posibilidad del suicidio, si bien es mencionada y llamativa por la condición de fraile y por lo que dice acerca del arrinconamiento que padecieron y la sensación de fin o de derrota que tuvieron, no se lleva a cabo en ninguno de los dos personajes. Hay que señalar, finalmente, que Arenas reconoce en Servando la dualidad literaria y política con gusto.

3.2.2. La primera impresión de Caldas que nos llevamos es la de un naturalista atraído por ideas revolucionarias (p. 20) que no se siente cómodo con la noción burocrática y teológica de patria, sino con una concepción-otra afincada en la utopía de la tierra prístina (o del verde total e individual): “Un conglomerado de valles, ríos y selvas. Es el verde de todos los matices que sus ojos beben ahora con desesperación.” (p. 22), porque es el fin de Caldas como rebelde. Queda claro que el mayor reproche del escritor-personaje es no haber rechazado esa tríada maligna que sus convicciones sí condenan feroz y abiertamente: el

poder político, religioso y militar. Caldas cayó seducido en el último. De otro lado, la utopía desesperada inscribe la novela en una tradición que comparte con la novela de Arenas y también con otra gran novela latinoamericana, *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato⁸. Es la utopía que sobreviene luego del derramamiento de sangre, del rojo que tiñe la naturaleza infatigablemente (p. 23). Caldas se refiere a esta como la civilización de la naturaleza cuyos monumentos, a diferencia y falta de monumentos artísticos de la otra civilización, sean presencias naturales como un samán de veinte metros de alto ubicado en Venezuela que da sombra a un batallón de quinientos hombres, y a quien dejan como ofrenda en sus raíces el producto de sus eyaculaciones algunos lugareños (p. 96).

En esta utopía se trasparenta la fragilidad del arte a través de la belleza, lo que constituye una preocupación recurrente de Montoya, así como su corolario de destrucción, es decir, de imposibilidad de existencia. El extraño hombre que habla con Santiago en los capítulos finales se lo revela refiriéndose a las orquídeas: “Me trastornan en sus formas de expresar la belleza. Porque ellas se tornan bellas para atraer (...) Lo suyo es decirnos que son depositarias del reino fugitivo del deseo en medio de la imparable destrucción de todo.” (p. 300). Es la utopía de lo efímero que seduce a los hombres con su belleza y por cuya posesión se desencadena la violencia: “La verdad es otra. Nuestro símbolo es la belleza sostenida en el crimen. El exostismo oculto tras la voracidad del libre comercio y el *laissez faire* sin escrúpulos.” (pp. 303-4). Y cuya contemplación es semejante al arte: “Verlas me hace olvidar el tedio que carga sobre sí toda existencia humana. Sentirlas a mi lado es poseer un escudo que me salvaguarda de la evidencia del fin.” (p. 306).

Por su parte, la epifanía utópica de Servando sucede en el gran valle durante la posesión de la Virgen de Guadalupe, el 12 de diciembre de 1825 (p. 196). El fraile, que ya se iba a desengañando de todo fue sorprendido por la procesión que salía del Santuario de Tepeyac sin él como invitado, es decir, sin *el máximo representante de esa figura* o, en otras palabras, sin *el verdadero libertador* (p. 197). Su agudo sentido de observación —y la experiencia de lo vivido— le adelantaron una ingrata conclusión: “‘Predicar en estas tierras’, dijo el fraile, ‘es como hacer cruces en el agua’”, refiriéndose a la disposición de la

⁸ En el capítulo final aparece la imagen de La Pampa como trasfondo que permanece intacto, invariable y grandioso a pesar de las guerras entre los hombres.

procesión que revelaba, después de tantos años, que el punto de gravitación —el sol— de la sociedad mejicana seguía siendo un error religiosamente guardado por la costumbre católica:

Detrás de la imagen de la Virgen viene la Audiencia, los tribunales todos, los jefes de oficinas, el Consulado, las comunidades religiosas, las cofradías y archicofradías con sus estandartes y guiones con sus cruces y ciriales; y más atrás el pueblo. Delante, el Señor Presidente (ocupando el sitio del Virrey), el Arzobispo, el Canónigo Magistral, el Deán, el antiguo Cabildo, la nobleza de la ciudad y los particulares convidados. Y al frente, presidiendo todo el desfile va una danza de indios como es costumbre hacerlo en tiempos de su gentilidad. (p. 198)

De la desesperanza de Servando surge una inquietud con aire de consigna: “¿Acaso ya hemos visto el consuelo y descanso? ¿Acaso ya no hay más qué desear? Pues no. Pues no, todavía.” (p. 201). Sin embargo, pronto se da cuenta que todo su esfuerzo es inútil, no solo por los excesos de la procesión (p. 202-4), sino por la naturaleza de lo deseado. Pero en el trayecto supo que el paraíso, si existía, no estaba en la ciudad ni en el Palacio sino en la selva, en “el canto de millones de pájaros que ellos todavía no habían descubierto, rodeados de árboles que constantemente estallaban en flores.” (p. 204), en los jardines poblados “por animales desconocidos, por centenares de sirvientes que alimentaban con esmero hasta la más insignificante lagartija.” (*ib.*), en las aguas y en las hojas centelleantes que cubren su desnudez (p. 205), en “los monos cantores que ahora tocaban una sonata superior a todas las composiciones musicales que los dos habían escuchado.” (*ib.*). Arenas insinúa con esto el retorno a la edad prístina anterior a la llegada de los conquistadores y su relato alucinante pone en marcha uno de los mecanismos más destacados de la NNH: la heterología.

Juega con el tiempo y se refiere a él: “Estaban tan satisfechos que se olvidaron del tiempo marcado por las estaciones y prometieron no despertarse.” (*ib.*). Servando y Heredia se hallaban en un espacio temporal de ensoñación a través del cual podían comprender la dualidad de un ritual antiguo, que era el mismo y era otro, en torno al ídolo Tonantzin, *que ellos llaman Nuestra Madre*: “Los fieles elegidos entraban en el templo, se acostaban sobre una gran piedra y, al instante, el sacerdote, realizando el rictus apropiado les extraía el corazón (...) ‘Jesús’, dijeron los dos cuando pudieron hablar.” (p. 207).

La aventura de Servando termina en la Gran Noche Estrellada. La noche de las interrogaciones (p. 208), puesto que acepta finalmente la utopía como consuelo a la existencia: “Entonces tuvo la revelación. Pensó que el objetivo de toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito) era alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable. ‘Pero jamás’, dijo en voz alta, ‘llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio’.” (p. 209). Es tal la fuerza de la revelación de Servando que, ante la posibilidad de fundirse con *El principio*, con *Dios*, prefirió el reducto de la duda y el miedo para que no perdiera sentido el consuelo de la fe (*ib.*). Retroceder es el castigo de Sísifo: El miedo al vacío renueva el movimiento hacia la cima.

3.2.3. Montoya dedica dos capítulos al tratamiento metaficcional de su novela en los que descubre detalles adicionales de creación y discute algunos de los problemas que surgen cuando se considera conflictiva la relación entre ficción y realidad. La voz del narrador-investigador se confunde con la del escritor y la de su alter ego, Pedro Cadavid: “Se nos presentó un cuestionario a varios colaboradores de una revista especializada en libros.” (p. 24), valiéndose de datos concretos que hace parte de la vida pública de Montoya: “Averigué algo sobre mis libros, que andan perdidos, es necesario decirlo, en editoriales marginales.” (p. 25). Y en especial, sus pretensiones literarias: “No quería celebrar al prócer, sino al naturalista.” (*ib.*), y su convicción por el valor estético (léase literario) de las cartas y memorias de hombres como Séneca, Rousseau, San Agustín (p. 26). El editor-personaje, visto lo visto, temía que la libertad creativa solicitada como requisito derivara en un falseamiento de la historia según la cual Caldas fue fusilado por haber asesorado, con el fervor de un convencido, a los ejércitos independentistas (pp. 26-7). La novela afirma lo contrario a partir de una comprensión compasiva a ratos, no justificativa porque no se puede torcer el rumbo de los hechos del pasado, de lo que le sucedió no solo a Caldas sino a otros hombres sin vocación para la guerra —artistas y científicos, principalmente— cuando esta se los llevó por delante.

La heterología en esta novela es menos evidente en el entramado narrativo, pero consideramos que se aventura a través de la inclusión de la fotografía y su sucedáneo, la écfrasis. La heteroglosia, por su cuenta, es más evidente y establece un vínculo directo con

la técnica narrativa de Arenas. Este último se apoya en la ramificación del relato en tres voces —yo, tú y él, dos de ellas figurativas— para contar la infancia de Servando en Monterrey y su posterior salida, en los tres primeros capítulos del texto. El cambio que introduce Montoya es el desdoblamiento del escritor-investigador en personajes con nombre y vida propia, ya no voces, que atraviesan toda la novela. En el cierre de *Los derrotados*, el narrador-investigador retoma la discusión de la novela histórica, pero primero se permite consignar un comentario anacrónico —tal vez no tanto— ajeno a la vida de Caldas. Se refiere a su ciudad natal, es decir, sabe bien de lo que habla: “Medellín es un tipo de paraíso para el que está de paso (...) Hay algo pútrido que se oculta detrás de la supuesta cordialidad de sus habitantes.” (p. 281). No lo hace como Arenas que difumina las marcas temporales a fin de hacer presente dos momentos separados por décadas o siglos, pero rompe la línea temporal y la acostumbrada unidad temática.

Los reparos del editor-personaje se fundamentan en la recepción de la obra y en su condición comercial. El carácter fragmentado y poético del texto, su estructura experimental y el aire de completa falsificación que envuelve al personaje impiden que sea leída como una biografía (p. 283). El problema es el prestigio de la historia y su intercambiabilidad con la verdad, de ahí que Pedro redarguya que “la historia es una categoría maleable” (p. 284). Sin embargo, y como lo señaló el joven Marx, *l’argent n’a point de maître*: el criterio comercial y económico del texto está por encima de todo: “Algo que tenga como propósito simplemente entretener a la gente y no confundirla”, es la recomendación postrera del editor.

3.2.4. En la línea esquemática de Borges, Montoya incluye el subtítulo *Apuntes* en dos capítulos dedicados exclusivamente a Caldas. El fondo en el que sitúa al joven naturalista es la Popayán del siglo XVII, y su existencia —la del hombre— es comparable a la derivada que se obtiene de una premisa general que se somete a prueba con otra particular. Las familias acaudaladas de la época deben su linaje oneroso al robo, el saqueo y la huida, y recientemente, han desarrollado en conjunto un recelo de clase hacia todo lo que tenga que ver con la Francia revolucionaria, por aquello de la soberanía popular y el sufragio universal (p. 41). El joven Caldas, siendo uno de ellos, tiene reservas que dividen su corazón en una encrucijada que anticipa la obligación vital de asumir una posición en los

menesteres de la política y la religión: “Le fascina su ciencia y su literatura, pero rechaza su ateísmo revolucionario y su sensualismo depravado.” (p. 42). Tal vez sin saberlo aún, Caldas ya había tomado partido por la ciencia cuya plenitud él veía desde la oscuridad de su patria en el fuego y la luz de la Francia Ilustrada.

La formación religiosa no sería un escollo insuperable, pues Caldas había entendido la función de la iglesia católica, y esto lo ubicaba en sus antípodas: “Comprende que la Iglesia, sus templos y las enseñanzas que departe, se pavonean como un verdugo que defiende con castigos atroces la ignorancia.” (*ib.*). Tampoco puede tolerar el arte ni los rituales católicos por considerarlos remembranza de tormentos y sufrimientos sin fin, lo asfixian (p. 45). Al contrario, el trato con la servidumbre lo renueva porque le prodigan esos cuidados menores diarios y un conocimiento de la naturaleza que no se halla en los libros:

Le muestra los hongos y los líquenes. Algunos se pueden coger, oler, comer. Otros, no hay que meterse con ellos: intoxican el cuerpo y desquician la mente (...) Matilde le enseña la flor del borrachero y cuenta, como si fuera un secreto prohibido, cuáles son sus atributos. Con uno de los esclavos más viejos, Nepomuceno, Caldas conoce el bijao, el yarumo, la palma cabeza de negro. (p. 46)

Con él también observa culebras, micos, arañas, tarántulas y un tití que no para de hacer gestos procaces, y con él aprende la costumbre de anotar con cierto orden sus observaciones (*ib.*). Lo que no podía saber el joven Caldas, pero sí el narrador, era el destino de su obra: “Pero esos folios desaparecerán en la guerra que se aproxima.” (*ib.*). De nuevo el motivo recurrente de la destrucción. El autor vaticina para su personaje el suplicio de Tántalo (*ib.*), pero el desenlace de su vida, y de la vida de todos *Los derrotados* es semejante al castigo de Sísifo.

En estos dos capítulos, Montoya lanza sendos dardos al escritor más importante de Colombia debido a la relevancia de su obra y, por continuidad u oposición, deja a la vista una de sus influencias. Se refiere a la capital, Santafé por entonces: “La ciudad es fría y gris y tiene conventos e iglesias por doquier (...) Caldas siempre que sale a pasear afina los oídos y no oye los clavicordios que un poeta renombrado del Reino dice que suenan desde el siglo XVI.” (p. 48). Hay que advertir también en la ponzoña un eco del estilo de

Fernando Vallejo. El narrador-personaje, a la manera de Servando, se refiere a esa época y a otras —incluida la nuestra—, o tal vez quiere señalar la naturaleza cíclica de la historia propia de la NNH: “Allí convive una plaga de burócratas, militares y sacerdotes de la peor ralea. Hacen del chisme y el camorreo una práctica de todos los días (...) No es exagerado decir que la capital del Reino es un paraje donde los seres humanos tienen dos posibilidades de existencia: humillar o ser humillados.” (p. 49). La cuestión que se plantea viene de la larga tradición del *to be or not to be*, pero es más cercana al escritor-investigador a través de la literatura francesa: Balzac, por ejemplo, en su novela *Ilusiones perdidas* plantea una disyuntiva semejante en el contraste entre ciudad y campo; y también hay un referente en la literatura latinoamericana: Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad* estudia la versión mejicana: *Chingar o ser chingado*.

Montoya trae a colación esta caracterización de la ciudad porque quiere rectificar lo dicho por el renombrado poeta del Reino, o quiere hacer visible una ciudad que también es la capital: “Lo que resuena en las calles, y sobre todo en las noches, no es pues el teclado de los clavecines franceses ni el gotear de siglos de lluvias tediosas, sino historias pasionales convulsas mezcladas con padrenuestros y avemarías.” (*ib.*). Hacía falta, pues, la mojigaterías bogotana.

El segundo capítulo de los *Apuntes* tiene la misma estructura que el primero. Abre con una exposición de la línea teórica a la que pertenece Mutis y por extensión Caldas para señalar que, a diferencia de los franceses ilustrados, aquellos dos se quedaron a mitad de camino, “como perdidos entre los postulados de la ciencia y los de la verdad revelada.” (pp. 161-2). No es posible expulsar a Dios del escenario de la naturaleza que Caldas observa (p. 162) debido a su formación temprana y a su maestro, es decir, a su herencia española. España es enemiga de la Ilustración, y Mutis su sucedáneo. De ahí que el escritor se ensañe contra él para vindicar al naturalista que trabajó en la precariedad (p. 163). El paralelo que traza es interesante porque transforma a los personajes históricos en símbolos del presente: “Caldas se caracterizaba por sus inclinaciones no analíticas sino sintéticas (...) Por culpa de un Mutis acaso perezoso, quizás muy exigente con su propia inteligencia, tal vez enredado en demasiados asuntos (...), impidió que los datos de su expedición se conocieran en Europa.” (p. 164). Allí entronca Montoya el destino de las ciencias colombianas con la

urgencia de la guerra: “Por un lado, Mutis señala la incapacidad y la abulia de acabar un proyecto colectivo. El otro, la condición desgraciada que ha tenido el intelectual del país cuando presta su inteligencia al servicios de los militares.” (p. 165).

La estrategia de comprensión es eminentemente comparativa. El turno ahora es para Humboldt y el asunto central la religión. Éste venía de una familia de protestantes prusianos y practicaba el deísmo, entre tanto que aquél había sido formado en el catolicismo español y por ende era monoteísta, pero tuvo de su lado “una poderosa intuición científica que el alemán no poseyó.” (p. 168). Como corolario de este conflicto no declarado, está el rechazo moral hacia el homosexualismo de Humboldt que condicionó parcialmente la compañía mutua en la expedición del Barón (*ib.*).

Pese a todo, el escritor-investigador reivindica a Caldas como precursor de la geografía de las plantas, disciplina fundada por Humboldt según la historia de las ciencias y a éste como el verdadero descubridor de América (p. 169). El cierre de esta segunda parte de los *Apuntes* es una digresión en tono ensayístico y —nuevamente— pretensiones rectificadoras. La pregunta que se quiere responder es esta: *¿Cómo desmitificar la naturaleza americana?* Y la clave se aventura en una historia-otra que señala la herencia de España: “Brutos insaciables, ignorantes de todas las razas, pérfidos rebuscadores del honor y la riqueza, ayudados por un manojo de intelectuales entre quienes los poetas brillan como emblemas serviles (...) Aedos inclinados a la hipérbole (...)” (p. 173). Quizá como una manera de referirse a las letras nacionales, el autor utiliza la figura de García Márquez de blanco predilecto porque su tema —su resorte— no son las condiciones socio-económicas de este descalabro descomunal sino la literatura que lo nombra y lo perpetúa como folclore: “Y desdeña, en medio de su borrachera lírica, el hecho de que a su lado haya un rastro de matanzas y fructuosos negocios bursátiles (...) Primero fue el oro y la plata (...) Después serán el agua, los biocombustibles, el litio.” (*ib.*). La lista sumaria de los recursos naturales extraídos con violencia es una manera de condensar varios siglos de historia a través de un patrón recurrente o, dicho de otro modo, es el carácter cíclico de ésta.

Arenas, por su cuenta, dedica no dos capítulos exclusivos sino todos los de su novela al periplo vital de Servando y, en particular, a las penalidades sufridas en las cárceles. Pese a su condición de fraile o tal vez gracias a ella, Servando critica la religión

como mecanismo de poder y deja al descubierto su doble moral. En la época de la cuaresma, verbigracia, la gente no quiso comer otra cosa que pescado, pero como el pescado estaba escaso los precios se dispararon y solo los adinerados pudieron comprarlo; en consecuencia, la mayoría del pescado se pudrió, bajó de precio y entonces la gente pobre pudo comprarlo: “Y, ante esta pudrición que le cayó al estómago, unos reventaban y otros morían de inanición, pues sus fondos no les alcanzaban ni para comprar el pescado podrido (...) Esto me hizo comprender qué bien marchan la miseria y la superstición...” (p. 25).

También se refiere al homosexualismo rampante del monasterio cuya primera celestina era el padre Terencio, ante quien Servando intentó en vano acusar a los *blancos novicios*; él mismo procuró inducirlo *en el reino del amor*. Pero el fraile no cayó en la *infatigable búsqueda, la constante insaciedad de lo encontrado*, o en el vicio, a pesar de la insistencia del padre que, durante la absolución, acarició los testículos de los pecadores sobre las blancas telas, muy disimuladamente, mientras recitaba: “No nos dejes caer en tentación, más líbranos de todo mal. Amén. Amén.” (p. 126). Pronto se deja ver la similitud en el destino de Caldas y Servando por haber confundido, este último, un epigrama de Marcial con la oración del Padre-Nuestro:

De modo que caíste en el veneno de la literatura y revolviste polillas y papeles sin encontrar nada (...) Y quisiste saber. Y preguntaste. Y seguiste investigando sin que nadie te pudiera decir nada, sino que dejaras esas lecturas que mucho tenían de sacrilegio y de locura (...) Caíste en ese fondo sin escape que son las letras y te sentiste cada vez más solo y melancólico. (p. 29).

Una quijotada. El suplicio de Tántalo. El castigo de Sísifo. En suma, la figura del sabio buscador de la verdad. En Valladolid se halla un caso más de profanación del ritual de la confesión en el cual la hostia es reemplazada por el miembro del padre *yanqui* (pp. 73-4), pero no entramos en detalles para no extender lo dicho y mejor abordar la crítica a España y el encuentro con el Barón prusiano.

España es La Villa de Madrid, una ciudad podrida física y moralmente: “En general se dice que los hijos de Madrid son cabezones, chiquitos, farfallones, culoncitos, fundadores de rosarios y herederos de presidios, y eso también es verdad, pues no existe sobre la tierra pueblo más corrompido y sucio.” (p. 77). Como creían los griegos, hay una

correspondencia entre la deformidad física y la espiritual. Los ladrones, siendo muchos y actuando de distintas formas, pueden clasificarse según el objeto que se dedican a robar (p. 78). El centro de negocios —y de acogida— de la ciudad es nada menos que la iglesia: “Por eso las iglesias son España lo que bien puede llamarse un prostíbulo en América, y aún peores, y a ellas van a parar todos los ladrones que son perseguidos, pues no puede haber allí mayor seguridad.” (p. 79).

A Madrid la azotan dos plagas por doquier: la sodomía y las tribus de mendigos que despedazan a quien se niega a darle algo (*ib.*). Y no falta la violencia pues allí cualquiera despacha a cualquiera con la mayor inclemencia (...) (p. 80). Este es el retrato de Madrid: “Gente sin educación, insolente, juguetona, y en una palabra, españoles al natural, que con una navaja o una piedra lo despachan a uno si es menester después de mil desvergüenzas. Son los majos, los valientes y chulitos de a pie.” (p. 80-1). Nuevamente aparece la religión cumpliendo un uso utilitario bajo el subterfugio de la ensoñación. Arenas se apoya en la figura del refrán para representar la ubicuidad de la iglesia en tanto mecanismo de poder; así se lo hace saber el guía de Servando durante la cacería del Rey: “La religión nunca debe olvidarse porque entonces los pecados perderían su gracia y dejarían de serlo (...) Por eso Su Majestad pone, sobre cada árbol, un obispo (...) que solo se mantiene allá arriba para recordarnos que estamos pecando, y prodigarnos ese goce.” (p. 85). De manera que el poder político organiza y ofrece el placer (p. 84), el reconocimiento del pecado y el perdón. A través de Servando se desliza un comentario que va en contravía de este orden de cosas, y que no es posible atribuir exclusivamente a él: “Aunque no participara en aquel procedimiento, estimo que el placer no conoce el pecado y que el sexo nada tiene que ver con la moral.” (p. 88). Se refiere a *la tercera tierra del amor* en la que no había más que hombres desnudos siempre acariciándose y poseyéndose mutuamente (*ib.*).

La taxonomía que le revela el guía a Servando, de la cual solo mencionamos la última, es la antesala del lugar a donde van a parar aquellos que, como él, niegan la felicidad (*ib.*), es decir, un grupo sin trascendencia en el que puede encontrarse *él consigo* y que Su Majestad denomina *Los desperdicios* (p. 89). El fraile lo llama *el país de la desolación*, pero su guía le indica otro nombre, se trata de *la tierra de los que buscan* (*ib.*) y nunca hallan porque buscan cosas imposibles o inverosímiles (pp. 91-2), como Tántalo la

manzana o Sísifo la cima. Servando busca al Rey porque busca la libertad (física), pero es éste mismo quien, a través de una epifanía, le revela su identidad escondida en el guía y una certeza que aquél apenas sospechaba: “El Rey soy yo, y nada puedo hacer por ti (...) El hecho de buscar esa liberación, ¿no es acaso entregarse a otra prisión más terrible?” (p. 93).

La otra libertad, la del espíritu, era también una búsqueda vana; bien lo sabía él ahora que hablaba delante de la gran bruja: “He sido desterrado de mi patria y vilipendiado, solamente porque quise que la verdad ocupase su lugar (...) Y así fue que le contaste todo (...) tu constante búsqueda de la razón (...) y de que hubiera sido mejor que Dios no existiera si permite que se le invoque para tales crímenes.” (p. 96). El sabio buscador de la verdad que conoce de antemano su destino, la derrota, y el destino de su obra, la destrucción y el olvido. De parte de Servando recibimos el testimonio de una búsqueda ardua, onerosa y no pocas veces cruel, en el seno de la iglesia católica y, por ende, de su actuación conjunta con el orden político y el régimen militar. Hay un triple rechazo. Porque dice: “Y aunque soy enemigo de la violencia, no veo otras posibilidades para mí, y para el bien de mis ideas, que eliminarlo. Muerta esa alimaña que me persigue (...) podré yo al fin trabajar en lo que constituye mi fuerte y mi mayor anhelo: *la independencia de mi tierra.*” (*ib.*). Se refiere a León, su perseguidor por orden de Haro y Peralta, el arzobispo.

En cuanto a Caldas, hay flaquezas en su posición política por estar ligada esta a la circunstancia de la guerra —hay incluso una retractación ante Enriles—, y en un pacifismo que es más del autor que suyo —de ahí el reproche y la justificación del naturalista—. Prueba de esto es la confesión metaficcional del escritor-investigador, y su inmersión emocional: “Llego a uno de los pasajes más arduos de la biografía (...) Por un lado, admiro las capacidades intelectuales de Caldas (...) Pero, por otro, está su inmersión en las faenas de la milicia (...)” (pp. 204-5). Las preferencias políticas del naturalista son claras: “Estaba del lado de los ricos de la Nueva Granada y, como ellos, quería un país dividido en provincias, apegados a la fe católica, gobernado por una monarquía constitucional en la que Fernando VII debía seguir siendo el Rey amado por su pueblo.” (p. 209). Caldas era federalista y católico, pese a todo.

En él se cumple la paradoja borgesiana del paso de víctima a victimario o, específicamente, de hombre de paz a estandarte de la guerra independentista bajo el cargo

de Ingeniero General Ciudadano Coronel: “Toma mano de citas que provienen del paganismo romano para sostenerlas en los pilares de un combativo cristianismo paulino.” (p. 215). El sincretismo oportunista continúa observando el estilo borgesiano del oxímoron que edulcora la infamia: “En esas páginas, de una pompa excesiva, el terror va de la mano de la dulzura, el espanto de la cordura, la moderación se enlaza con la desgracia, la dignidad con el asesinato.” (ib.). Lo que lleva a pensar en el discurso del héroe como palabrería guerrerista (p. 126) y en Caldas como un impostor entre los militares

Ambos comparten la búsqueda del conocimiento y de la independencia de su tierra y, por ende, ambos son Los derrotados de la historia porque la razón no sirve para nada; así se lo enseña la gran bruja: “Y aprendas que lo que más se debe ocultar es la razón, pues casi nunca nos sirve para nada, y solamente es arma de los vencidos, *fraile*.” (p. 98). Es su relato o la obra que se conserva en la historia de los hombres, que es la historia de sus guerras.

Antes del encuentro con el Barón prusiano, Servando conoció a Simón Rodríguez con quien sintió una simpatía casi inmediata en virtud del asunto americano y la posibilidad de exportar la Revolución y la Ilustración francesas:

Tanto Simón como yo veníamos de América, habíamos sido desterrados y procedíamos de las cárceles más bárbaras de España. Tanto él como yo estábamos llenos de ideas y no hacíamos más que pensar en la forma de cambiar el mundo, por lo menos el americano tan bestializado e ignorante (...) Había que oír aquellas clases de mi amigo Robinson: cerraba siempre con un fuere discurso volteriano que fulminaba (...) Él iba parodiando a Voltaire y a Rousseau y diciendo barbaridades de todos los nobles (...) (p. 121)

Rodríguez es el eje ideológico de la causa americana actuando como maestro de Bolívar y lector de Voltaire (en cuya obra hunde sus raíces *Adiós a los próceres*) y Rousseau. Es el punto de intersección de Arenas y Montoya por su talante errático: “Y allá se fue, *siempre de maestro, siempre de filósofo, siempre irónico y sarcástico y ferozmente entusiasta por la independencia*.” (p. 122, Arciniegas citado por el autor)⁹. De ahí que la amistad con el joven Bolívar haya sucedido rápida y naturalmente: “Allí conoció a otro joven altanero, rebelde y orgulloso, un tal Simón Bolívar (amante de Fanny y de casi todas

⁹ En cursiva en el original.

las cortesanas del salón). Me dijo que había sido discípulo de Simón Rodríguez y esto me bastó para considerarlo un amigo.” (p. 125).

Allí mismo conoció al joven Alejandro de Humboldt, el plato fuerte del salón: “En un francés muy fluido y claro habló de todo y con gran conocimiento, pero sin alarde (...) Muchos se estremecieron cuando dijo: ‘La América española está madura para ser libre, pero carece de un gran hombre que inicie la marcha.’ Bolívar escuchaba atento y exaltado.” (p. 126). Hasta aquí, todo lo dicho acerca de los personajes históricos se ajusta a la versión oficial; hay un asunto y unas ideas comunes. Pero hay también un golpe con la realidad de la Revolución Francesa que anticipa el desenlace de *El mundo alucinante* y reafirma la noción de perpetua desventura que configura el castigo de Sísifo: “Y ahora, nosotros la estropeamos y ensuciamos hasta deformarla, faltándole con eso al respeto a toda la humanidad (...) Y sobre todo (y esto es lo que más me preocupa) ¿serán los demás, los que nos odian y quieren destruirnos, menos mezquinos que nosotros?... ” (p. 128). Como si la Revolución fuera la obra de un solo hombre que fracasa, según Madame de Stäel, una nación que al borde de alcanzar la cima se desmorona para quedar prácticamente en el punto de partida.

En el tramo final de su estudio en París, Servando constató el estrepitoso fraude posterior a la Revolución dirigido por el recién coronado emperador Napoleón:

Vi, pues, cómo ascendía de nuevo toda la basura, aprovechando que el río estaba otra vez revuelto (...) Y sentí gran compasión por los franceses. *¡Pobre pueblo!, y ciertamente nunca vi uno más ligero, mudable y fútil que el pueblo de Francia. Basta para arrastrarlo hablarles poéticamente y mezclar por una parte, algunas agudezas, que son su ídolo, y su contrario el ridículo, que es lo que más temen (...)* (pp. 132-3, Servando citado por el autor)¹⁰.

La ácida crítica del fraile atañe no solo al momento histórico sino al *ethos* de una nación visto desde el presente de la narración, es decir, anacrónico y en la línea del lugar común.

¹⁰ En cursiva en el original.

3.3.5. Ya hemos dicho que Montoya divide su voz en los cuatro personajes de la novela y a cada uno asigna una forma de alteridad. Pedro Cadavid, el poeta/escritor. Andrés Ramírez, el fotógrafo/pacifista. Y Santiago Hernández, el revolucionario. El cuarto es Caldas, el Caldas que él recrea. Cada personaje es una máscara y, en conjunto, forman una estrategia de fragmentación del discurso que logra instalar diferentes registros o perspectivas sobre sucesos comunes. Pero también logra una combinación de artes —la literatura y la fotografía, aunque también debe considerarse la botánica en el sentido estético y, por extensión, a la ciencia en su aliento vital— que, por la oposición de visiones de mundo (bastante evidentes, por cierto, como la de pacifista/revolucionario), crea un relato heterológico. Una situación similar, aunque más rica en detalles ocurre en *El mundo alucinante* y, posteriormente (aunque no haga parte de este estudio), en *Tríptico de la infamia* por el uso más amplio de la écfrasis.

La oposición es sencilla. Andrés cree en el diálogo y el consenso para hacer todas las transformaciones humanas; cree también en la defensa de la vida y no en la justificación de la muerte mediante discursos políticos. Es enemigo de la historia (p. 65). Santiago, por su parte, supo desde muy temprano en la Universidad que lo suyo no eran los árboles —que tanto le atraían— sino la revolución (p. 70). Ya lo había dejado claro en una de sus cartas: “Eso es lo que debemos repetirnos hasta el cansancio. To-do-es-to-es-por-la-re-vo-lu-ción (...) Una y otra vez, como una de esas planas que hacíamos en la escuela.” (p. 33). Es seguidor de un dogma.

Hay un personaje circunstancial que aparece como un sabio que anticipa el porvenir por el conocimiento que posee de la historia de Colombia. Se trata del profesor Zapata y su explicación que se entronca con el origen teleológico de la historia oficial de Moreno Blanco:

Despojémonos de esa concepción de la historia que nos hace ver a los descubridores y los conquistadores, a los libertadores y demás próceres de la independencia como seres magnánimos. A tales hombres hay que verlos como fichas de un movimiento social que se apoya en mecanismos de poder que, aunque muy claros, siempre pasan desapercibidos por la educación que se ofrece en este país. (p. 74).

No solo a través de la religión, como en *El mundo alucinante*, sino mediante el poder político que organiza el sistema educativo de Colombia se ha procurado mantener en la ignorancia al grueso de sus habitantes; sea por la creación e imposición de la historia de los vencedores a través de las Academias de Historia, o sea por la eliminación o desvalorización de la cátedra de historia de los programas de estudio de bachillerato vía decreto del Ministerio de Educación Nacional. Zapata, al igual que Ricardo Piglia (citado por Montoya en uno de los epígrafes), considera necesario narrar la historia de los vencidos (*ib.*).

La pregunta que sugiere la inclusión del *Catálogo de Muertos* está relacionada con el modo de representación de la violencia y su elección en lugar de la escritura, pese a la limitación de la novela en tanto texto (es decir, es evidente que la fotografía se trasvasa mediante la écfrasis y de ningún modo se ofrecen fotografías del archivo original de Abad Colorado). Dos son los capítulos que se dedican al asunto. El primero aborda el problema de la representación y su sentido estético; se trata, como puede intuirse, de una digresión amplia en tono de ensayo que recae sobre los hombros de Andrés. Seguidor de uno de los fotógrafos de guerra más importantes, Robert Capa, había tomado de él una de sus frases como impronta de trabajo: “Si tus fotografías no son suficientemente buenas, es porque no estás suficientemente cerca.” (p. 106); hasta convertirse, por la realidad desmesurada de Medellín, en uno de los reporteros fotográficos más fúnebres de la ciudad, sin llegar al paroxismo de bajos fondos logrado por su colega Fabricio Ospina quien fotografiaba “mendigos vampirizados bajo las vías aéreas del metro en construcción, putas negras que hacían la pose de dispararse metralletas en sus chimbas peladas (...)” (*ib.*).

Incluso una escatología moderna como una geografía de la podredumbre producida por la ciudad: “En varias imágenes, Beatriz se columpiaba sobre las aguas sucias del río (...), cenaba empelota con parapléjicos viciosos en el túnel (...), entraba al matadero de Acevedo y lloraba ante los terneros descuartizados que se desangraban en sus piernas abiertas (...)” (p. 107). Y que, pese a lo que excéntrico y estrafalario, eran uno de los rostros más genuinos de Medellín (*ib.*).

Andrés también se sentía tentado por la fotografía de la violencia, no obstante la negativa del periódico a publicarlas y, aún más, al temor fundado que lo acechaba de caer

en uno de dos peligros posibles: el olvido, si no las revelaba; o la normalización de la violencia, si las publicaba (p. 108). Él creía que podía ensayar una aproximación a la realidad desmesurada de Medellín a través de “la representación de una sociedad desde la exacerbación de sus males.” (*ib.*), pero no le pareció conveniente llegar hasta la exposición pública. Resolvió, por tanto, seguir el ejemplo de Ernst Friedrich de reunir ciento ochenta fotografías de la Primera Gran Guerra en un libro intitulado *Guerra a la guerra* (p. 110). He aquí la raíz del *Catálogo de muertos* y el uso de la fotografía para señalar y denunciar el mal a la posteridad. El efecto, al menos en Ospina, fue certero e inmediato: “Vistas una tras otra daban un golpe al vidente (...) lo hecho por Ramírez tenía que ver con la brutalidad y su necesario rechazo, con un estupor que solo era posible transmitir a través de cincuenta caras desencajadas que habían padecido un fin espantoso.” (*ib.*).

El segundo capítulo es propiamente el *Catálogo de Muertos* original, incompleto, comentado y organizado con subtítulos. En un recuento de masacres, algunas de ellas famosas por involucrar grandes proyectos de infraestructura —como Ituango—, grandes personajes del país —como el entonces gobernador de Antioquia y luego presidente— o grandes excesos de brutalidad —como Bojayá—. La éfrasis es deliberada: “El Aro es un corregimiento de Ituango (...) En la fotografía, el caserío ha sido arrasado por una suerte de vendaval. Los habitantes no se ven por ningún lado. Tampoco los paramilitares.” (p. 219). También el comentario el metaficcional: “Comienzan en un bando, pasan a otro, terminan en otro más. La causa, digamos política, les importa un rábano (...) El asunto es muy sencillo: buscan el lugar donde mejor les paguen.” (p. 224). Es la banalización de la guerra.

Allí mismo, el narrador-escritor se permite un anacronismo: “¿Cuál de todas las imágenes de Ramírez define la Colombia de estos días? Podrían ser varias.” Porque la situación no ha cambiado mucho: al contrario, se repiten los problemas en torno a la posesión de la tierra y a la implementación de los acuerdos de paz. La mujer sigue siendo parte del botín: “Los dos espacios más destruidos en las guerras son la iglesia y el vientre de las mujer. El tercero es la escuela.” (p. 226). A las mujeres, como al ganado, se le debe marcar para demostrar posesión: “A la mano la acompaña un antebrazo que está marcado (...) Las letras han sido talladas con una navaja o con el pico de una botella. Ellas dicen con claridad mayúscula AUC” (p. 240). No es infrecuente que a la violación, los militares

añadan el asesinato, como si destrozaran un juguete que les ha prodigado una pequeña diversión y que los ha llevado al hastío: “La verga es otro fusil más, piensa Ramírez. Acaso la más feroz de todas las armas.” (*ib.*).

El narrador, adoptando un tono periodístico, halla una regularidad atroz en un crimen que desde Doruma, en el extremo nororiental de la República del Congo, hasta Bojayá, en el occidente de la República de Colombia, ha venido a encontrar continuidad a la manera de un terremoto o un huracán que sobreviene naturalmente y con frecuencia: “La historia sucede así.” (p. 232), es decir, cíclicamente. En Bojayá se supera el mecanismo de los carros bomba mediante el uso de cilindros bomba —uno tras otro en un espacio lleno, cerrado y cercado por el fuego cruzado de las ametralladoras—. Desmembramiento por explosión: “Ve un cuerpo sin cabeza dando vueltas con los brazos extendidos (...) Ve entonces vientres abiertos, manos y piernas desmembradas.” (pp. 234-5). Aborto por explosión: “Unas masas sanguinolentas, estrelladas contra las paredes. Después comprendería, al reconocer a las madres exánimes, que eran los fetos expulsados de los vientres por la acción de la pipeta.” (pp. 236-7).

Pero Bojayá también es un lugar para el sincretismo religioso, luego de las explosiones: “Los alabaos negros se entrelazaron con los réquiems latinos. Cada nombre se pronunció otra vez de boca en boca hasta que llegaron a los niños.” (p. 238). El ritual se completa con un paso más humano que religioso: nombrar a cada víctima para conjurar el olvido.

En *El mundo alucinante* la heterología es el motivo que propicia el avance del relato o la peregrinación de Servando. La persecución en su contra —y los carcelazos— se desencadenan por la rectificación que él se permite hacer sobre la Virgen de Guadalupe en el sermón del 12 de diciembre de 1794. Revelación que había recibido de Borunda (José Ignacio, arqueólogo) en una cueva llena de murciélagos que caminaban, cantaban y reían (p. 32).

La clave del sermón que pronunció el fraile se basa en una nueva visión del relato oficial acuñado por la iglesia católica: “Yo pienso que la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe es del tiempo de Santo Tomás a quien los indios llamaban Quetzalcoalt.” (p. 33). Lo cual ubica un pasado anterior a la conquista ajeno a la tradición hispánica y, por

extensión, una sociedad o forma de vivir previa que había sido olvidada o borrada. Borunda tiene pruebas irrefutables de lo que dice: Una tela interminable “donde aparecían cuerpos de animales con cabeza de mujer, mujeres con órganos de leones, fieras con cara de niños y soles dando gritos por la expresión que reflejaban esas caras.” (*ib.*), y piedras, muchas piedras de diversos tamaños marcadas con jeroglíficos que demostraban el reinado de la virgen de Guadalupe antes de la llegada de los gachupines (pp. 33-4).

Y todavía más en otras artes y lenguas pretéritas: “¡Mira estos códices yucatecos!, ¡observa estas inscripciones zapotecas!, ¡y estos grabados de zacatecas descendientes de toltecas! Ahora examina este millar de piedras chichimecas y verás que las pruebas son infalibles...” (p. 34). Todo lo cual conforma el sedimento a partir del cual Montoya elige las fuentes —dos pintores, un grabador y los indios timicuas— y la estructura narrativa de *Tríptico de la infamia*.

Servando recibió de Borunda, además, el manuscrito del *Código General de Jeroglíficos Americanos* y un centenar de libros raros donde se leía en yucateco, según él, que Santo Tomás había vagabundado por América durante mucho tiempo y no se fue hasta ver construida la catedral de Tepeyac: “Yo miraba el desfile de figuras: hombres con pie de serpiente, mujeres tocando la luna como si fuera un tambor, venados subiendo al cielo...” (*ib.*). Es decir, recibió una nueva visión del mundo americano y su lengua de interpretación, con la única consigna de “decir algo distinto, que a todos va a interesar.” (p. 35).

En época tan remota como la que nos cuenta Borunda, es posible rastrear el destino inexorable del arte y la ciencia: “De no ser así, ¿cómo se iban a conservar tantas obras valiosas como se conservan? ‘¿Y acaso sabes tú las que se han perdido?’, dijo (...)” (*ib.*). La destrucción —debido a la guerra, la envidia o la desidia— y la auto-aniquilación son las maneras de volver al principio de la cuesta. Antes de partir, Borunda le obsequia un último código y le pide que lo tome de un extremo —él toma el otro— para poder desenrollarlo; pronto Servando se da cuenta de que se trata de una tela interminable puesto que pierde de vista a Borunda (p. 36). La alusión es brillante: se trata de una historia sin principio (ni fin, pese a que el fraile dejó colgando su extremo entre un par de piedras) que desafía la historia oficial de la Conquista y la naturaleza del tiempo.

Desde el principio, el sermón deja claro que el discurso es una extensión de la guerra por el poder político y económico: “Y su palabra fue un largo combate entre los antiguos dioses y las nuevas leyendas.” (pp. 37-8). Servando elimina el fin teleológico de la historia oficial al trasladar la aparición de la Virgen de Guadalupe a tiempos muy remotos: “... cuando la llegada del Mesías, quitando de esta manera toda razón que justificara la presencia de españoles en tierras ya cristianas antes de su llegada.” (p. 38). Es decir, el fraile pone en duda el motivo civilizador de la Conquista, y lo hace además mediante un ritual ajeno a la liturgia católica y lleno de invocaciones extrañas: “Y vino el descenso de Las Divinas Serpientes, y el cielo, haciéndose pedazos, daba acceso a Las Nuevas Imágenes-Recuperadas. Y los resplandores cesaron. Y el tiempo fue recobrándose hasta que los dioses vencedores volvieron a ocupar sus sacros sitios en los altares de siempre, en el *reino de la inutilidad*.” (ib.). Una epifanía profana capaz de destruir el lugar más santo, pero no de remover las inútiles imágenes sacras después de los resplandores. Estaba cerca de lograrlo, sin embargo, porque aquí empieza la peregrinación del profeta. Aunque se queda a medio camino, como Caldas, la heterología en ellos se manifiesta (además) como la posibilidad de una espiritualidad-otra cimentada en el sueño de la razón.

3.2.6. La inclusión del diario atiende, al igual que las citas textuales de sí mismo y de otros, a la voluntad de autenticación en un juego permanente entre las estrategias de la ficción y los mecanismos de la historia. Montoya dedica un capítulo completo y se basa esencialmente en las anotaciones de Caldas sobre el mundo vegetal (pp. 120-41). Rápidamente queda al descubierto que quien habla no es solo el naturalista: “Con todo, la flor es la íntegra expresión de la inteligencia de la planta. Maeterlinck lo demuestra con paradigmas fascinantes.” (p. 125). El anacronismo revela la presencia del escritor-investigador puesto que no es posible que Caldas haya podido conocer la obra de Maeterlinck; hay una diferencia vital de cuarenta y seis años entre ambos. Por lo tanto, el comentario es una disquisición del autor.

Una licencia similar se permite soñar con el desdoblamiento de Caldas —o la ruptura de la unidad propia de la sátira menipea—: “En el sueño sentía que muchos Caldas se desprendían de mi cuerpo. Que todos ellos amaban la trashumancia y decidían sobrevolar las montañas y los valles.” (p. 127). La voluntad ensayística del diario acoge el

saber místico de los indígenas: “Dicen los chamanes de los afluentes del Mira que, al beberla todos los días, en el hombre se prenden todo tipo de invocaciones, y se presentan las asociaciones entre lo que ya pasó, lo que sucede y lo que vendrá.” (p. 130). Y en el final de las anotaciones, la sospecha recurrente sobre el destino de su obra, que es la ciencia y el arte, y toda obra humana: “¡Qué paradójica la misión del naturalista! Trabajar tanto y ver el fruto de sus desvelos reducido a la nada por el fuego, por los accidentes naturales, por las consecuencias de la guerra.” (p. 141).

Por su parte, Arenas incluye brevemente algunos fragmentos del diario de Servando sin el soporte de las citas textuales, como sí lo hace en otros apartados de la novela. La introducción se hace mediante subtítulo: “Del diario del fraile” (p. 125); las fechas son sumamente imprecisas: “París, agosto 16... ” (p. 126); las anotaciones se refieren principalmente al asunto americano durante su estancia en París (pp. 125-31); y el cierre se hace en una sola frase seguida de un cambio de voz o perspectiva: “Ya perdí el juicio./ Aquí terminan las anotaciones del fraile.” (p. 131).

3.2.7. El gran eje de *Los derrotados*, más allá de la vida de Caldas, aunque ciertamente relacionado con ella, es la violencia. Es la vencedora en las cuatro historias y el tema ineludible de la literatura colombiana para no pasar por modernista o impostor: “Y si no es la violencia de lo que se debe escribir, sale al paso su consecuencia inevitable: la humillación, la vergüenza, la derrota.” (p. 145). Pedro Cadavid, su alter ego, es el escudero en un asunto que lo toca profundamente habida cuenta de la alusión a las novelas por él escritas y el reconocimiento de la influencia literaria nacional: “Las mejores obras de nuestra literatura, o al menos las más representativas son el recuerdo de una hecatombe colectiva que sucede en las selvas, la saga sangrienta así haya resplandores mágicos de una familia de frustrados, el nihilismo de quien denuncia con irreverencia la sociedad criminal en que ha nacido.” (*ib.*). Eustasio Rivera, García Márquez y muy seguramente Vallejo Rendón han escrito sobre la violencia de Colombia o sobre su corolario. El desliz autobiográfico es un *mea culpa* templado por la fuerza de las circunstancias y el acto mismo de la escritura que está sucediendo.

Vale la pena mencionar una estrategia implementada por el autor —y usada a menudo por Borges— consistente en introducir la ficción al interior de la ficción, a la

manera de una *matrioshka* narrativa. Pedro se refiere a un cuento sobre Caldas, escrito por él, que hace parte de un conjunto más amplio: “Hacia el final del cuento (...), Caldas piensa que lo único que lo justifica ha sido el asombro, y se arrepiente de todas sus actividades revolucionarias.” (p. 146). Se trata de una variante puesto que no son cuentos sino semblanzas, anteceden a la novela y existen como libro publicado fuera del comentario metaficcional; son, sin embargo, ficción o narrativa histórica. Analicemos sucintamente las formas adicionales de la violencia que expone Los derrotados:

3.2.7.1. **Asesinato extrajudicial.** La tentativa, en realidad, tuvo como protagonistas a Santiago y a Jota, miembros del EPL. Primero fueron secuestrados por los militares: “Santiago estaba tirado en el piso. Uno de los hombres apoyaba las botas en su cuello.” (p. 80); luego torturados: “Les ataron las manos uno detrás de otro. Tenían capuchas y estaban en calzoncillos. De tanto en tanto, abrían la puerta para arrojarles baldados de agua espesa y maloliente.” (*ib.*); hubo también porrazos, ahogamiento de cuerpo entero en una alberca (*ib.*) y finalmente los obligaron a cavar sus propias tumbas: “Duque les preguntó, con la misma voz impostada, si creían que ese hueco de mierda era suficiente para los dos. Jota se rió ofuscado. Si en una hora no acaban los tiramos al mar, par de perezosos, dijo el militar.” (pp. 81-2). Afortunadamente para ellos, una noticia del periódico *El Colombiano* les salvó la vida reseñando su captura con detalle (p. 83). Pasaron de posibles desaparecidos a presos políticos del EPL (p. 84).

3.2.7.2. **Desplazamiento forzado.** Es uno de los primeros efectos del conflicto armado, poco después de las masacres: “Los desplazados han llegado a Peque (...) Ahora, además, es un refugio de campesinos amedrantados que escapan de la violencia.” (p. 150). Los desplazados son como los leprosos, ni siquiera el presbítero del pueblo quiere tratar con ellos y no precisamente por la pobreza que cargan a sus espaldas sino por el estigma de ser colaboradores de la guerrilla o comunistas camuflados: “Pero los desplazados, que hubieran preferido el templo, se han ido acomodando de cualquier manera a lo largo y ancho del parque.” (*ib.*). El asunto es sencillo de expresar pero difícil de resolver, como la cuadratura del círculo: “La historia una vez más se repite. Los paramilitares amenazan a los campesinos porque ellos les dan de comer y de beber, alojan y hablan con los guerrilleros que circulan por la zona. Los campesinos nos dicen que si no atiende a los guerrilleros,

estos los amenaza por colaborar con los paramilitares.” (pp. 150-1). Es lamentable tener que reconocer aquí una característica esencial de la sociedad colombiana: el desamparo selectivo del Estado —no solo en el campo o en lugares ignaros— que da paso a la ley natural del más fuerte. El desplazamiento está ligado al despojo de la tierra y, por ende, no obedece exclusivamente a un conflicto armado sino que moviliza grandes intereses económicos: “Y todo marchó bien hasta que Ramírez comenzó a comprender los mecanismos del despojo de la tierra y de los asesinatos colectivos.” (p. 152).

3.2.7.3. Desaparición forzada. Los protagonistas de la historia son también habitantes de Peque: Alba y José, madre e hijo. Ella estudió sociología (p. 155) y trabajaba en consultoría social (p. 159). El acierto del autor aquí es retratar el modo paradójico, tal vez cruel, como una desventura —primero colectiva y luego individual— marca un destino o lo anuncia; como los hijos de padres asesinados por su trabajo como defensores de derechos humanos que luego toman el camino de la escritura o la política, por poner solo un ejemplo. Ella tuvo la ingrata fortuna de conocer por sí misma aquello con lo que lidiaba a diario en la distancia ajena del trabajo social:

Alba se afianzó en el trabajo. Sentía que era útil en un país de desamparados. José cursaba su último año de bachillerato cuando, un día, salió de casa (...) Esa tarde él llamó por teléfono. Dijo que estaba deprimido y que le dolía el cuerpo. Le respondí que se tomara una aspirina y me esperara (...) Eran las ocho de la noche de ese lunes, de ese mes de octubre, cuando llegó a su casa y la encontró vacía. Desde entonces, le dice Alba a Ramírez (...) estoy buscándolo. (p. 160)

Queda insinuada la entrega desmedida hacia los demás en un país atiborrado de menesterosos, en desmedro de la vida familiar de Alba que, debido a la ausencia de Miramar —el esposo redimido—, re reducía a su primogénito. El recuerdo de Alba y José persigue a Ramírez hasta la verbena celebrada en Ituango en honor a la paz (p. 312). Él está allí para fotografiar a la esposa e hijos del profesor Zapata —ese José María Valle transfigurado—, una víctima más de la violencia; su intención es publicar un libro con las fotografías de los sobrevivientes para demostrar su valor y dignidad (p. 311), a la manera de un testigo mudo que guarda la memoria de la barbarie para intentar seguir con ella. La verbena cierra la novela como si con ello se quisiera celebrar tímidamente la posibilidad de

la paz en un año —el 2010— en que apenas iniciaba el gobierno que cuatro años más tarde comenzaría el proceso de paz con la guerrilla de las FARC.

Realmente la timidez es pesimismo si se mira bien las últimas imágenes de la historia: se celebra el valor de los sobrevivientes, mujeres principalmente, y la vida del pueblo que continúa entre el ruido de la pólvora, la música y los cascos de los caballos (p. 313), pero hay algo que se escapó para siempre: Zapata asesinado y José desaparecido. Este último representa una de las perturbaciones del alma más hondas porque deja viva la esperanza de un reencuentro que posiblemente nunca llegará:

En el andén sentado hay un hombre. Sus ropas están ajadas y come un trozo de pan. Entre sus pies hay una botella de Colombiana. Ramírez se detiene en las manos sarmentosas y sucias. El pelo es una masa pesada y sin brillo (...) Desde las aceras opuestas sus ojos se encuentran por un momento. El vagabundo continúa el camino. Ramírez vacila en seguir el suyo. Algo en ese rostro le ha recordado a alguien (...) Apresura entonces los pasos. Estira la mano. Ya está tocándolo. Acaso puede ser él, piensa. (pp. 312-3)

No puede tener paz quien nunca encuentra lo perdido, vivo o muerto. De ahí que luego de la dictadura de Videla, *Los Fabulosos Cadillacs* retomaran la canción de Rubén Blades denominada *Los desaparecidos* para preguntar certeramente: “¿A dónde van los desaparecidos?” Alba es el símbolo contradictorio de la madre sin hijos, cuyos grupos pululan en América Latina prodigándose la compañía de la desdicha: Madres de la Plaza de Mayo, Madres de la Candelaria, Madres de Soacha...

3.2.7.4. Fosa común. La imagen no es clara porque pertenece a un estado onírico de Alba que hunde sus raíces en recuerdos monstruosos del embarazo: Un animal terrible que no había quedado satisfecho con José, a quien quiso arrebatarlo desde el nacimiento, sino que venía en las noches a despertarla para que no olvidara el designio: “Y lo que gritaban ahora era el nombre de los dos. Ella soñaba con muchedumbres descarnadas cuyo destino eran barrancos sin fondo. Con estrellas extintas, meteoros aullantes, pedazos de lunas que se desprendían de sus órbitas.” (p. 178). Este José no es el del Génesis, cuya penalidad acaso se considera en relación con su plenitud futura; para él no hay un nuevo amanecer puesto que ha sido devorado, como el país entero, por la violencia. José es un objeto estelar que vaga sin rumbo por el espacio oscuro.

3.2.7.5. **Exilio.** Es la suerte que le tocó a Jota por haber sido miembro de la guerrilla del EPL, ahora degenerada en estructuras milicianas desordenadas y ajenas a los intereses populares (p. 189). La inquietud por buscar un nuevo rumbo aparecieron poco después de haber iniciado el proceso de paz; bien sabía él que pronto se desataría una cacería implacable: “Luego se presentó la cadena de asesinatos de varios dirigentes de la organización (...) Le corroboraron que no habría jamás un proceso de inserción transparente que permitiera vivir en la legalidad a los guerrilleros.” (*ib.*). El dilema de Jota estaba bien definido: París o un asesinato extrajudicial: “O se iba de Colombia, o lo metían a la cárcel o, lo que parecía más posible, terminaría asesinado, con su cuerpo disuelto por ácido sulfúrico.” (p. 190). Francia como destino de exilio entrañaba una inocultable paradoja puesto que abría generosamente sus puertas, pero con “la prohibición de reunirse en asociaciones beligerantes en el país que había sido el centro de las revoluciones del mundo.” (p. 194). De ellas solo quedaba el jolgorio aturdidor de los viernes y las borracheras desmesuradas para agravar el extravío personal (p. 199). Era en estos momentos cuando quedaban al descubierto la fragilidad y el desamparo de los exiliados:

El rumor que atravesó el *foyer* en los días siguientes decía que a Mohamed, así se llamaba el argelino, lo había golpeado una banda de cabezas rapadas que merodeaban, como perros hambrientos, el recinto protector de Fustel de Coulanges (...) Sin embargo, había otra versión. Mohamed de tanto en tanto entraba en crisis de paranoia alcohólica y terminaba golpeándose a sí mismo. (p. 200)

Para los exiliados, ambas versiones son ciertas aunque no se trate de la misma persona.

3.2.8. Derrota. El último punto de encuentro entre las dos novelas es el desencanto postrero que atribula a sus personajes. Todas las revoluciones terminan más o menos en el punto de partida o, como lo recogió certeramente Berman: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. En *Los derrotados* se deja ver pronto a través del profesor Zapata y de su alumno, Pedro Cadavid, en relación con la esperanza del cambio. El primero recela de la extrema izquierda por la torpeza logística en sus acciones y la falta de una ideología humanística en sus principios (p. 115), es decir, sienta una postura antimilitarista. El segundo, por su parte, evita participar en los mítines de la Unión Patriótica, una organización con evidentes vínculos con la guerrilla de las FARC, dado que esta le parece cada vez más cercana a los

partidos políticos: “Fue esta sensación de instintiva repulsa hacia lo que no era más que palabrería y ansias de poder, la causa del resquebrajamiento del deseo.” (p. 118). Aunque le costó el amor de Laura, quien sí creyó en la posibilidad del cambio por esa vía, pero sentó también un precedente de rechazo al poder político.

La revolución de Hernández, Jota, El Grillo, el gordo González, que pretendía vencer a los ricos del país había sido un equívoco, bien lo sabía Cadavid cuando regresó de las montañas de Antioquia: “Cientos de hombre jugaron su corazón a Urabá y a su serranía mítica. Y la violencia los había despedazado.” (p. 252). El final de esta vorágine fue un contradictorio proceso de paz moderno llamado *Pacificación* (*ib.*) que es, desde hace varios siglos, otra manera de referirse a la guerra y más recientemente y en la literatura, a la infamia. Los garantes de esta paz son las armas y la ingenuidad de los más mozos: “Eran hombres, casi todos de rostros adolescentes, con ametralladoras, morteros, bazucas y granadas, acomodados detrás de trincheras hechas con bultos de cemento.” (*ib.*). De ahí que sus resultados deban medirse en el número de masacres que reflejan las gélidas estadísticas (p. 253).

Pero el ejército no era el único determinante de la violencia. El escritor-investigador se permite una breve distopía en la que el sueño de la revolución se hace pasajeramente tangible: “Eran ateos y expulsaron a los pastores evangélicos y pentecostales porque les parecía que ellos representaban la sucia esencia del imperialismo capitalista.” (*ib.*). De manera que respondieron a la intolerancia religiosa con una intolerancia más severa que no intentó comprender el fenómeno de la religión ni su utilidad en el entramado de la sociedad; y opusieron a un dogma, otro: “Instalaron tribunales de justicia moral y castigaron a quienes cometían incestos, a quienes quitaban novias y practicaban la poligamia y la zoofilia, a quienes trastocaban sus hijos por marranos y gallinas.” (*ib.*). Se extraviaron en el delirio de la libertad y en la ilusión del guerrillero como reformador social, o incluso sucedáneo del mesías¹¹, para justificar las amenazas y los asesinatos selectivos, es decir, su espíritu totalizador: “Conformaron una izquierda dogmática, sectaria, ortodoxa, con modelos intraducibles a la realidad, con siglas ininteligibles, con

¹¹ Considérense las normas morales del EPL que anotó Pedro en una servilleta y su parecido con los diez mandamientos de la Ley de Moisés (p. 265).

alianzas y rencores intestinos que ellos mismo habían creado y eran incapaces de comprender.” (p. 254).

Como si se tratara de una paradoja cruel, el fin de la distopía es una explosión de la vida sin destino y por extensión de la miseria: casi todas las mujeres estaban preñadas puesto que la preocupación más honda de *los hombres de Urabá* era *mantener en alto la potencia de sus chimbos*: “Viven borrachos en esa búsqueda de la arrechera perpetua y el condón lo consideran un agravio.” (p. 256). Quizá el ruido es un síntoma de la miseria física y/o espiritual porque la segunda preocupación más honda son esos inmensos trofeos de la estupidez —como los denomina Pedro— o bafles: “Pueden estar muriéndose de hambre, pero el bafle lo consiguen así tengan que prostituir a sus mujeres y a sus hijos.” (p. 257). Y las cuadrillas de niños sin padres: los más pequeños, barrigones y desnudos, *meaban con sus pitos larguiruchos [y] cagaban en los charcos*; mientras que los mayores, descalzos y descamisados, jugaban con la podredumbre de las aguas estancadas (pp. 257-8). La mujer, al fin de cuentas, conservaba su condición de objeto sin ocasión para tener ni mucho menos desarrollar un proyecto personal: “Ellas simplemente cumplen con su tarea natural de procrear y de satisfacer a sus hombres.” (p. 258). En especial si ellas se encuentran en las montañas de Antioquia.

El tamaño de la derrota le sobrevino a Pedro como una epifanía frente al mar:

Creían, como si se tratara de dogmas religiosos, que la violencia era la partera de la historia, que el verdadero poder nacía de un fusil. Habían jurado, bajo la espesura de esas selvas ardorosas, que lucharían por la liberación del pueblo hasta la muerte. ¿Ahora qué quedaba de todo ello? La desgracia colectiva y no la prometida felicidad social. Y una memoria que el tiempo, como un destructor inflexible, disolvía cada día. (p. 259)

La desproporción entre la naturaleza inextinguible y las pequeñas empresas humanas —la del EPL, por ejemplo— que fracasan o se desvanecen una vez alcanzadas en el río del tiempo, actualiza la esperanza postrera de Montoya en el *verde* o el *azul*, como *La Pampa* de Sábato, sin hombres ni obras. Es posible que no sea necesario eliminar al hombre para que el hombre pueda vivir en paz, basta con quitar los mecanismos de la guerra: “Es casi el paraíso si se llevaran a los militares para otro lado.” (p. 262). Aunque en el fondo, Pedro no estaba de acuerdo con esta solución antimilitarista porque le parecía insuficiente. Era

también necesario narrar lo sucedido como cura para el alma y remedio contra el olvido, crear, mejor dicho, un espacio mítico donde todos tengan que escuchar el relato de todo lo que pasó: los determinadores, las violencias, las víctimas: “Señalar a los culpables en las conciencias. Nombrarlos en las conversaciones mantenidas con los seres queridos (...) Apoyarse en la palabra, hablada y escrita. Hacer de ella el arma y el escudo capaz de enfrentar el olvido (...) Pero, ¿y los culpables?, volvió a preguntarse. ¿Quiénes realmente eran los culpables?” (p. 263). La verdadera pacificación se hace con la palabra y el compromiso con la verdad de lo sucedido, a la manera de la Comisión de la Verdad y la Justicia Especial para la Paz, surgidos ambas del proceso de paz con la guerrilla de las FARC.

Sin embargo, tanto en la novela de Montoya como en el presente nuestro hay motivos para conservar el escepticismo: no hemos podido dar con los nombres de los máximos responsables de la guerra; o son mandos medios y/o bajos o se sigue una lógica en la que todos somos culpables o todos somos inocentes (víctimas). Sin este relato no puede haber paz puesto que es como si le pidieran sosiego a la madre de un desaparecido. De ahí que el pesimismo de Pedro aflore: “El pueblo colombiano le parecía una triste y ruidosa criatura condenada a las exigencias de sus intestinos y sus órganos genitales.” (p. 264), a medida que la oscuridad triunfa progresivamente desde los confines del océano (*ib.*)

No fue Pedro sino Santiago quien tomó el camino de la insurgencia revolucionaria, empero, coincide con el sentido de derrota de su amigo: “Ahora que puedo recapacitar sobre lo sucedido, creo que amábamos por encima de todas las cosas la derrota (...) A veces, en el momento, parodiábamos a Mao y decíamos que nuestra divisa era ir de derrota en derrota hasta el triunfo final. Quisimos hacer la revolución, pero incendiábamos el país.” (p. 270). La confesión es hilarante y reveladora: la insurrección es un movimiento que no sabe bien a dónde va —pensemos en lo recientemente sucedido con lo que dio en llamarse *Primera Línea*— porque surge como un gesto reflejo a la dominación desmesurada; es como la explosión que sobreviene cuando la olla a presión supera el límite y que no es comparable a la explosión mediante dinamita que se planea y ejecuta con alevosía.

También como en aquella época, se sugiere que el *statu quo* nuestro es difícil de vencer o alterar. Al final, Santiago se da cuenta de que la vida es más sencilla y corta como

un día: “La felicidad del pueblo, comprobalo aquí, está en mantener la barriga llena y comprar cosas para alegrarse un poco.” (*ib.*). El pragmatismo del capital, semejante a una de las observaciones del rey Salomón: “Yo he conocido que no hay para ellos [los hombres] cosa mejor que alegrarse, y hacer bien en su vida;/ y también que es don de Dios que todo hombre coma y beba, y goce el bien de toda su labor.” (Eclesiastés 3, 12-3)

El desencanto postrero de Servando se anuncia desde su primer carcelazo en *Las Caldas*, y toma como referente el fracaso de la *Revolución Francesa*. Estando en la cárcel de Cádiz, Servando conoce a un fraile visitante que viene a ayudarlo en su lucha contra las ratas y la muerte: “Era un fraile viejo y enteco, todo pellejo, que hablaba como un guamo roto.” (p. 56). El fraile prisionero —el visitante parecía poder moverse libremente por la cárcel— está desesperado y por eso el ambiente en el que sucede el encuentro con el fraile visitante es semejante al sueño o a las visiones nocturnas. Refiriéndose al motivo de su condena, el visitante le reprocha al prisionero su falta de picardía o malicia, le presagia males mayores (p. 57) y le revela el error que cometió en relación con la Virgen de Guadalupe: “Además, una aparición no pierde su validez porque se haya desmentido. Lo importante para esa pobre gente es poder creer en algo que esté por encima de ellos y de sus miserias insoportables. Y lo importante para los gobernantes es tenerlos dominados por esas creencias. ¡De modo que todo anda bien!” (p. 58). Así se cumple el fin utilitario de la religión en yunta con el poder político.

Es una ingenuidad pretender eliminar el sentido simbólico y práctico de la fe asumiendo su superficialidad o atribuyendo ignorancia a quienes la practican, puesto que, en el fondo, la mayoría ha visto sus mecanismos y ha decidido seguir participando de su efecto en la vida colectiva. Es semejante a la pasión gregaria que se siente por el fútbol o la individual por el ser amado. Es un acto de fe en el que se persevera a pesar de la duda y el vacío.

Arenas utiliza el equívoco del término —fraile— para con-fundir la voz de quien habla, a la manera de un recurso de reflejo narrativo o, incluso, un desdoblamiento de Servando para decir(se) lo que él ya sabe: El cambio es una entelequia, una manera de referirse a un momento de la historia:

—Lo he visto todo —volvió a repetir el fraile visitador y se dirigió a la puerta. —Por eso no pretendo arreglar nada, puesto que las consecuencias de esos arreglos también las conozco. Vengo de lugares donde se han aplicado los cambios más violentos y radicales. Y vengo huyendo (...) Cuando se logra lo que siempre se ha deseado —dijo el fraile visitante—, no queda otra alternativa que morir. Oh, viene usted desengañado de las *masacres* de Francia (...) (pp. 58-9)

La posibilidad del cambio conservando los mismos hombres sujetos a las mismas pasiones, es una mentira en voz alta similar a las que se dicen mutuamente los enamorados. O una frase de campaña con el mismo efecto seductor.

La desolación se deja ver en Servando en relación con el asunto americano. Ha tenido que disfrazarse de un médico francés muerto llamado Maniau (p. 101). Pamplona, la ciudad amurallada y rodeada de aguas putrefactas e inmóviles, lo hace contemplar la carga de la vida y la posibilidad de deshacerse de ella, sin llegar a concretarlo: “¿Por qué hay que sobrellevar esta inalterable condena cuyo resultado más terrible sería absolución?” (p. 103). De ahí que pase a su otro ser, el ser americano oculto en una identidad y tierras extrañas: “¿Hasta cuándo el hecho de ser americano constituirá una condena que no se lava sino con años de exilio y pulimentos de culturas extrañas y muchas veces inútiles? ¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisiacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua?” (*ib.*). La tensión entre el falseamiento obligado del fraile —la máscara y el exilio— y su búsqueda constante de la verdad americana pone en evidencia el dominio de una visión de mundo extranjera (occidental) —Lo Mismo— y la necesidad de referirse a América desde visiones de mundo propias (no occidentales o heterológicas) —Lo Otro—, más allá del asombro *perpetuo de ojos desconocidos*.

La primera desilusión de Servando luego de haberse enterado de la independencia de Méjico de la dominación española, le sobreviene en el país *donde por cada respiro hay que pagar un impuesto* (es decir EUA), y está relacionada con lo que parece ser un cambio en la forma pero no en el fondo: El libertador Iturbide quiere coronarse emperador de la nueva nación. El fraile, encarcelado nuevamente a su regreso a Méjico, no lo puede creer: “Allí, y con todo el tiempo por delante, volví a leer la ansiada Constitución, y comencé a enmendarla, pues todo en ella no era más que elogios para el mañoso Iturbide (...) Pues esto sólo demuestra que la guerra no ha terminado, que la lucha por la independencia está

vigente... ” (p. 179). El talante liberal del fraile reclama un gobierno republicano ajeno a la figura del prócer, y lo hace distintivamente desde el poder político bajo el fuero de diputado de Nuevo León.

Desde allí, Servando intenta retomar el camino de la Ilustración en medio de un gobierno ridículamente pomposo y solemne: “—No pretendo obtener ningún éxito si no es a través de la razón (...) ¿Cree usted que después de cuarenta años¹² de lucha por la independencia me voy a conformar con esta sucia traición?” (p. 181). Ante el engaño y la *estafeta* de la revolución fallida, el fraile adopta una postura iconoclasta que pretende poner en su sitio a cada potentado falso y reivindicar la verdadera revolución. Se niega a tratar de *Su Majestad* al recién autoproclamado Iturbide (p. 180), y defiende la importancia de las bebidas vulgares —y por extensión del vulgo— como el aguardiente, el aguamiel y la chicha, a las que el ahora emperador se refiere con asco (pp. 180-1). La desacralización del prócer se ejecuta *allí mismo* a través del personaje histórico —el fraile— y por la vía del insulto directo: “¿O es que piensa usted descender del mismo triunvirato romano? (...) Bien podría ahora aceptar su imperio y pasearme entre esos *huehuenches* y mentecatos como uno más (...) me recuerda usted a una de las prostitutas de Pistoya, de ésas que sólo se ven en los carnavales lujuriosos que se celebran en Italia.” (p. 182).

Como puede suponerse, la libertad y la expresión de Servando fueron inmediatamente cercenadas (p. 183), pero todavía no había sido instaurada la democracia en Méjico, luego no fue un acto contra ella sino una potestad del imperio. Aun cuando la República se impuso de la mano de Santa Anna, el recién liberado diputado no se encontró a gusto con lo que halló puesto que padecía una de las veleidades de los tiempos caóticos, y quizá de los políticos: ya no quiso un gobierno de tipo federal como el implantado sino uno republicano central o al menos federalista templado, por considerarlo más apropiado para el momento histórico (p. 185). Sensatez o veleidad, el cambio del diputado revela la dificultad de mantener una posición en la política —como astutamente lo señaló un ex presidente colombiano cuando dijo: “Solo los imbéciles no cambian de opinión cuando cambian las circunstancias”—, y anticipa una elección cada vez más frecuente en el mundo político

¹² El número rememora los cuarenta años que estuvo el pueblo de Israel en el desierto como prueba previa al ingreso a la Tierra Prometida, o los cuarenta días que estuvo Jesús de Nazaret en un yermo de Jerusalén siendo tentado por el diablo.

internacional: “*Medio tutissimus ibis*. Este es mi voto y mi testamento político.” (p. 186). El medio es el camino más seguro, como lo señaló el poeta Ovidio.

El desengaño postrero se deja ver desde el regreso del fraile al Palacio. Ahora el prócer es él: la calle que lo conduce a su destino lleva su nombre (p. 186). Y allí lo esperan todos los personajes con los que ha lidiado durante cuarenta años: frailes, ministros, antiguas condesas, lo más respetable del clero y hasta el Señor Presidente (p. 187). Exhausto del día y de la vanidad de su empresa, Servando apresura una conclusión: “‘No hay escapatoria’, dijo, muy despacio y tan bajo que solamente él lo oyó. ‘No hay escapatoria’, volvió a repetir, y avanzó sonriendo.” (*ib.*). En adelante, la ensoñación se encarga de mostrar al fraile que todo está y seguirá en su lugar por más revoluciones que sobrevengan (pp. 188-96), en especial la efemérides del 12 de diciembre de 1825. Aquí se confirma la derrota del héroe: el regreso al punto de partida siendo otro y el mismo o, como hemos dicho antes, el castigo de Sísifo¹³.

¹³ Más allá de los detalles filosóficos que ofrece Camus, nos interesa recordar el mito: Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu’au sommet d’une montagne d’où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu’il n’est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir. El sabio que busca la verdad es castigado con un trabajo que nunca termina y, a diferencia de Sísifo, puede ser arrebatado súbitamente por la muerte.

CONCLUSIONES

Hemos tratado de determinar su rumbo estilístico y temático a través de dos obras literarias ligeramente dispares, pero vinculadas cronológicamente por el año de publicación (dos años es el ritmo). Con esto queremos señalar una consolidación del estilo narrativo, la predilección por ciertas estrategias como la incursión metaficcional, la voluntad ensayística, la ensoñación y la búsqueda de la verdad. También ha sido nuestro interés mostrar la continuidad de una tendencia latinoamericana aparentemente ajena a Gabriel García Márquez, el referente por excelencia, y vinculada, en su lugar, a Reynaldo Arenas. La influencia de García Márquez se ejerce por oposición, en una ausencia que Montoya suele hacer muy evidente apelando a la burla y a la rectificación de las imágenes literarias acuñadas por el Nobel.

En *Los derrotados* se estabiliza el método de escritura de Montoya que, por supuesto, soporta y da forma a su estilo. La idea del texto viene fragmentada y rústica a las manos del autor, quien se ocupa de consignarlo todo en bocetos que luego dan origen a una geografía textual. Luego vienen las lecturas sobre el asunto histórico que hilvana el texto y nuevos fragmentos motivados por esas lecturas. Pero lo más importante es el paso final: el filtro poético que Montoya usa para aligerar el texto de erudición innecesaria (Restrepo Jiménez, p. 103). Por este proceso de des-erudición, las novelas históricas de Montoya se propone ligeras, imprecisas, es decir, poco históricas a voluntad. No pretenden ser farragosas sino poéticas. Y este es el método de escritura de Montoya.

Las categorías observadas por Menton y McGrady ofrecen un acercamiento útil y bastante holgado a la novela histórica colombiana, tanto que es posible aplicarlas a un texto tan dispar como *Adiós a los próceres*. Es difícil, sin embargo, formarse un juicio sobre el paradigma y su cambio a través de ellas puesto que provienen de un compendio que, a pesar de ser voluminoso, no logra captar la esencia del fenómeno, tarea ardua por lo demás. En particular el modelo de McGrady, por mucha razón que lleven sus observaciones sumarias sobre la novela histórica colombiana, es rígido porque no considera una ampliación o cambio de paradigma como sí lo hace Menton. Consideramos que, en el fondo, siempre queda la dificultad semántica en virtud de las categorías en conflicto: Historia y ficción, verdad y verosimilitud, hechos o acontecimientos e invenciones del

pasado. De ahí que el mejor camino sea asumir el texto como un artefacto narrativo que tiene sus propias leyes de verosimilitud y que pertenece a la narrativa histórica.

De Menton en particular, señalemos los hallazgos en las obras literarias: La presentación de ideas filosóficas en tanto categoría da origen a la figura del sabio buscador de la verdad de la menipea. La noción del carácter cíclico de la historia es aplicada por Montoya en la estructura narrativa de *Los derrotados*, ubicando en dos coordenadas distintas un mismo suceso de desventura. La imprevisibilidad de los acontecimientos históricos se introduce en la narrativa de Montoya a través de la ensoñación. El uso del anacronismo es frecuente y deliberado. El autor ficcionaliza personajes históricos en todas las semblanzas de *Adiós* y por ende en *Los derrotados*, y suele deslizar información personal a través de personajes ficticios (de preferencia su alter ego), lo que cumple igualmente la condición de intertextualidad señalada por Menton. Pedro Cadavid cumple a cabalidad la condición de hablar del proceso de creación de la novela o metaficción, en tanto que en *Adiós* no existe un equivalente porque no hay una historia que hilvane las semblanzas. La intertextualidad extrema está presente en la reescritura de la carta a Pascual Enriles y en la posibilidad que Montoya se permite imaginar a través de las frases finales de Policarpa Salavarrieta, por mencionar dos ejemplos.

El dialogismo se pone en marcha a través de la construcción de los personajes ficticios y opuestos de *Los derrotados*: el escritor, el revolucionario y el fotógrafo, bien que los tres pertenecen a la voz narrativa del escritor/investigador. También se puede apreciar en lo que él imagina que debió haber hecho o pensado Caldas poco antes de ser fusilado y algunos de los personajes de *Adiós* por quienes siente compasión. En particular, esta última es una colección de humor basada en la escatología, la exageración y la disminución (o desacralización) de los personajes, es decir, un canto a la literatura carnavalizada. Montoya incluye la parodia, como en aquel encuentro memorable entre Bolívar y Morillo en un orinal improvisado en un descampado. Es menos frecuente la heteroglosia debido a que la voz del narrador mantiene un registro único y una misma línea de pensamiento.

De las semblanzas contenidas en *Adiós a los próceres*, queda la sensación de una libertad refrescante en torno a un asunto habitualmente serio e idealizado. La desacralización de Montoya sobre los héroes de la patria beneficia su acercamiento a los

lectores de la historiografía por error o por humor, es decir, por considerarlo inverosímil de acuerdo a la historia oficial que se ha promovido desde la Escuela y los Medios de Comunicación. Queda por evaluar la influencia de un tercer maestro anunciado desde el prólogo y que seguro tiene elementos para aportar: Voltaire. Aunque se ofrecen algunas semblanzas de personajes femeninos, lo que se puede sacar en limpio de un texto de más largo aliento como las novelas posteriores es que Montoya no crea un proyecto personal para sus heroínas.

La narrativa histórica representa el pasado con fines ideológicos y, por ende, pertenece al lenguaje en tanto problema y tiene de él la falta de neutralidad porque debe responder al uso y a la intención del hablante. Es lo que Moreno Blanco denomina la invención del pasado. En efecto, Montoya se sitúa en la reinterpretación de los próceres de la independencia, es decir, elige un cronotopo conflictivo. Acierta Moreno Blanco en señalar a *Cien años de soledad* como punto de inflexión porque, sin duda, es uno de los escritores con el que más dialoga en su texto, por oposición y ánimo rectificador. La mujer en Montoya, pese a su esfuerzo, sigue siendo un subalterno de lujo —recordemos el caso de Manuela Sáenz—.

La murmuración narrativa puede corresponderse con el *rumor de la vida* preconizado por Moreno Blanco, en virtud de su efecto de cercanía, es decir, de hacernos sentir ahí. Se cumple además el sentido más amplio de la reescritura de la historia en lugar de encasillarla en un proyecto denunciatorio exclusivo, como señala el mismo autor. Caldas es un tímido ejemplo de una espiritualidad individual que intenta enfrentarse a la herencia hispánica, pero que perece en la duda —no se suicida—.

El cambio de novela histórica a narrativa histórica atiende a la aclaración hecha por White sobre la forma discursiva que se elige para contar un acontecimiento del pasado: cualquiera sea, implica determinadas condiciones ontológicas, epistemológicas e ideológicas. La invención del pasado es una noción intercambiable en este caso. Hay una voluntad de imaginación y un estilo poético (o creativo) que no se puede pasar por alto y que convierte a la historia en relato. Esta naturaleza la conocen muy bien los sectores dominantes y se esfuerzan por hacerla coincidir con sus intereses de forma espontánea y lógica, como Moreno Blanco lo señala al atribuirle un fin teleológico.

El sentido histórico del texto depende del contexto cultural en el que se halle inmerso. De ahí que cobre relevancia lo señalado por Bruner: la revalorización de la subjetividad como perspectiva de análisis válida (incluido el criterio de plausibilidad) y la consideración de la psicología popular como criterio para explicar la conducta humana.

La narrativa histórica en tanto texto literario tiene la superioridad de volver a narrar la historia a través de su potencial de *deconstrucción y revisión*, tal como lo anunció Erll y que Montoya ejecuta con solvencia.

Las semblanzas de Montoya van en contravía de la función representativa de los retratos. Es más, es el punto de partida de algunas de ellas en actitud contemplativa y como detonante de la historia, pero siempre con la intención de destruir el pedestal en el que están subidas las imágenes. También se opone a la función conmemorativa precisamente porque existe una tensión con la historiografía en la medida que esta pretende reafirmar privilegios en el presente.

Montoya usa la ironía con poca piedad, a diferencia de Schwob, y prefiere la burla directa para humanizar a sus personajes. Solo de Caldas tiene un poco de consideración, tratándolo como a un hombre ingenuo. De Schwob aprendió Montoya a escribir sobre fantasmas; así como el uso de los rasgos únicos para perfilar una vida, aunque con flexibilidad; no tanto la condensación (salvo por las figuras literarias); y moderadamente el esfuerzo por construir un fondo en el que su personaje encaje y se destaque.

Sin duda, el gran maestro de las semblanzas es Schwob por su método cuidadoso y por haber inaugurado las dos líneas de las vidas imaginarias: la ilustre y la vulgar. Montoya va de lo asible a lo inasible, de la profusión de datos y fechas a la escasez de registros y a la vaguedad. No obstante, ambas tendencias le pertenecen a Schwob. Borges, el otro maestro, le brinda al estilo de Montoya la grata salvedad contra la infamia: la sospecha de la invención más libre por la mezcla deliberada de las fuentes y la certeza de la vacuidad que encierran las palabras. Es posible que también haya heredado la facilidad para contar el tránsito inaudito de víctima a victimario, en especial en las guerras de religión.

La brevedad de las semblanzas y en el fondo también de *Los derrotados* porque la novela cuenta otras historias paralelamente y con generosidad, es herencia de Schwob. Y la

sordidez y la fantasía que en Montoya adquiere la forma de la ensoñación. También el fatalismo de Schwob según el cual ningún mundo es el de los finales felices, otorga un valioso antecedente al escepticismo y a la sensación de derrota anticipada de Montoya. Finalmente, el modelo del cuento y las posibilidades poéticas de la historia provienen de Schwob.

De Borges hereda la infamia como línea narrativa, entendiendo por esta y como lo señala Alasraki, la intención de entretener suspendiendo los criterios del bien y del mal, esto es, atizando el humor mediante la ironía y la caricatura de la vileza humana. *Adiós* es un texto bisagra en la escritura de Montoya. Creemos que hay un proceso de maduración literaria similar al de Borges. Como él, prefiere la anáfora y los adjetivos, el comentario metaficcional, el oxímoron que permite referirse a la heroicidad de la infamia y la verosimilitud. Aprecia la tergiversación aunque de la historia oficial y considera que lo esencial es la vacuidad.

Borges entorpece el juicio del lector combinando fuentes constatables y ficticias con el objetivo de instalar una verdad poética, como lo señala Pollman, y esta es la herencia que recibe Montoya sin llegar a la complejidad de su maestro. *Adiós* se puede leer como un conjunto de ejercicios estilísticos sin ningún trasunto, al igual que *Historia universal de la infamia*, pero Montoya se encarga de dejar plantados suficientes elementos constatables para tensionar la cuerda de la representación.

El elemento común en *Adiós* es la desacralización y el comentario metaficcional anclado en la actualidad más reciente. Montoya también consigna nociones personales (ideológicas) de entidades colectivas y abstractas como la patria. Hay una ruptura del tiempo narrativo frecuente por los detalles concretos o inútiles. El autor siente desdén hacia los símbolos religiosos o patrios (políticos), y un hondo rechazo a los militares a los que evita nombrar y de lo que se burla cada que vez que se le presenta la oportunidad. En menor medida se presentan las enumeraciones y las secuencias sintéticas borgesianas, como en la semblanza de José María Carbonell. Es ejemplar la *pelea* con García Márquez en torno a Bolívar.

Montoya anuncia la écfrasis en Policarpa. En ella reivindica la autonomía de la mujer respecto a su cuerpo: su sensualismo, sensibilidad y placer. La desliga de los

quehaceres domésticos y es el único personaje femenino que parece tener un proyecto personal, aunque ligado a la violencia de la época. El recurso se despliega ampliamente en *Los derrotados* a través del *Catálogo de Muertos*.

Aunque es evidente que las novelas de Montoya no se presentan como sustitutos de la historiografía sino quizá como acercamientos personales —ensayísticos— a ciertos períodos o personajes del pasado, lo dicho por él tiene la facultad de descentrar la historia oficial y ponerla a prueba apelando a un recurso novedoso según nuestra opinión: la murmuración. *Adiós* en especial, pero también *Los derrotados* ponen en escena la murmuración narrativa a propósito de personajes históricos que se recuerdan con el respeto de la venia, como por ejemplo a Alejandro von Humboldt o Álvaro Mutis, de quien el narrador se encarga de ajustar cuentas en defensa de Caldas. Lo que queremos señalar es que el solo hecho de decirlo altera las relaciones de poder y la comprensión del mundo, a la manera de una calumnia que no se rectifica porque es verosímil y por la obvia razón de la imposibilidad de que el muerto se defienda.

El mundo alucinante como modelo estilístico y temático es una aproximación acertada a la narrativa de Montoya, no solo por las similitudes sino por la riqueza literaria de Arenas. Valdría la pena ampliar la comparación entre estos dos autores. Por lo demás, es evidente la superioridad de Arenas en la construcción de la novela sobre Servando de Mier en comparación con el texto de Montoya. A este último se le notan demasiado las costuras y la ensoñación es tímida y se guarda habitualmente para el final o para la muerte del personaje. De otro lado, la intromisión de Montoya a través del narrador de vez en cuando resulta brusca e injustificada, es decir, parece una solución estilística sencilla de aplicar. Prueba de esto son los capítulos dedicados a los *Apuntes* sobre la vida de Caldas. Es como una colección de notas que se agrupan bajo el gran paraguas que ofrece el molde de la novela. Pero la historia no logra entrelazarse por el corte entre capítulos y por esa gran presencia del escritor al que sido encomendada la biografía. Son apartados que cortan y apagan el ritmo narrativo, y que no ofrecen una visión fragmentaria. En realidad, parece que se queda a mitad de camino entre ambos.

Arenas y Montoya humanizan al héroe y comparten una visión de la fragilidad de las empresas humanas. Por su parte, el juego de Arenas con el tiempo es más elaborado

porque se permite una ensoñación más sostenida. El personaje de Montoya flaquea en sus convicciones políticas y esto le cuesta la vida, entretanto que Servando se muestra seguro de su proyecto político revolucionario, logra el cambio y conserva la vida a pesar de los carcelazos. El asunto americano descuello en ambas obras. La heterología es esencial en ambos textos, pero en *El mundo alucinante* mueve decididamente la narración (el motivo del sermón provoca todo el periplo del héroe).

El gran tema de Montoya es la violencia y sus formas: asesinato extrajudicial, desplazamiento forzado, exilio, fosa común, desaparición forzada y, finalmente, la inevitable derrota. Es el impulso que lo conduce a la reflexión y, para desgracia nuestra, a un desasosiego que no es privativo de él. Él sitúa a menudo el origen de esta violencia en la actividad del poder político, militar y religioso. De ahí surgen sus personajes tiernos y sus simpatías por los descreídos o ateos, por los generales ingenuos como Baraya y por las formas comunitarias que pueblan sus utopías, puesto que, a diferencia de Servando —héroe político—, los personajes de Montoya no se inmiscuyen en este terreno sino que se refugian en una suerte de torre de marfil que les procura el arte o en una solidaridad teórica.

Los derrotados, para la fecha de publicación e incluso para nuestros días, anticipaba los retos y futuros problemas que tendría el proceso de paz con la guerrilla de las FARC, no por dotes de clarividencia ni por aprehender el espíritu de la época sino por el simple ejercicio de lectura de nuestra historia. Esta sensación de estar caminando en círculos, cometiendo los mismos errores de los que ya no están, nos deja la desazón y el desconcierto del sabio pero sin la búsqueda. La paz no puede instaurarse sobre el olvido, ha insistido Montoya. Hay que nombrar a los promotores de la guerra —los condotieros— y hay que encontrar a las víctimas porque no es accidental que la novela termine con el desasosiego de los desaparecidos.

Montoya cumple con su consigna personal: buscar en el pasado para tratar de entender el presente. Su postura es cercana a los diálogos socráticos, al menos en el planteamiento inicial. Es decir, se presenta como una visión dialógica del mundo pero atravesada de autorreferencialidad occidental; de ahí que el tono de sus personajes sea tan parecido al tono de su propia voz (conocido por las entrevistas). Con todo, su propuesta se enmarca en la literatura carnavalizada, incluso en sus orígenes *socráticos*. Y esta es una

aproximación a la obra de Montoya que nosotros apenas abordamos superficialmente, y que puede llegar a tener un gran desarrollo a través de la figura del sabio buscador de la verdad, en especial, el hombre cuya búsqueda es la Ilustración.

La línea de investigación abierta por la NNH, cuyo marco más amplio puede denominarse como la narrativa histórica o la invención del pasado, debe, junto los hallazgos estilísticos y temáticos aquí descritos, a saber, la combinación de artes, la écfrasis literaria, la voluntad ensayística y la certeza de la derrota, continuarse para confirmar su consistencia en la obra literaria restante de Pablo Montoya. Sin ir muy lejos, la siguiente novela publicada y apenas mencionada aquí, *Tríptico de la infamia*, ofrece una excelente oportunidad para evaluar el uso del recurso de la écfrasis literaria y la continuidad del asunto americano como temática del autor. Es posible, además, plantear un análisis más específico sobre el fenómeno de la violencia —eje esencial de Montoya— a través de autores como Sofsky y Arendt. Finalmente, consideramos que la visible voluntad ensayística amerita una aproximación desde la teoría del ensayo y, en especial, desde Michel de Montaigne.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, J.** (s. f.). Génesis de un estilo: Historia universal de la infamia.
- BAJTÍN, M. M.** (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. ET AL** (1972). *Lo verosímil*. Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- BERRÍO-MONCADA, M. y VIVAS-HURTADO, S.** (2017). *Pablo Montoya en sus propias palabras*. Estudios de Literatura Colombiana 41, pp. 183-194. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a12.
- BORGES, J. L.** (2011). *Historia universal de la infamia*. Colombia: Debolsillo.
- BRUNER, J. S.** (2000). *Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva*. España: Alianza Editorial.
- CARDONA SÁNCHEZ, R. R.** (2017). La experiencia estética de la infamia: una mirada al Tríptico de Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 153-169. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a04
- ERLL, A.** (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Colombia: Universidad de los Andes.
- KIRK, G. S.** (1981). *Los filósofos presocráticos*. España: Editorial Gredos.
- MARINONE, M.** (2016). Pablo Montoya y la celebración de lo excéntrico. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 45, pp. 21-30. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/ALHI.55112>
- MCGRADY, D. L.** (1962). *La novela histórica en Colombia, 1844-1959*. Bogotá: Ed. Kelly.
- MENTON, S.** (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- MONTOYA, P.** (2009). *Novela histórica en Colombia, 1988-2008: Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- MONTOYA, P.** (2010). *Adiós a los próceres*. Bogotá: Grijalbo.
- MONTOYA, P.** (2010). *Borges y Yourcenar*. Colombia: Revista Número Ediciones, Septiembre-Noviembre.
- MORENO BLANCO, J.** (2015). *Novela histórica colombiana e historiografía teleológica a finales del siglo XX*. Cali: Editorial Universidad del Valle.

MORENO BLANCO, J. (2016). Representación ficcional del Otro en el espacio/tiempo del pasado nacional. *Novela Histórica Tradicional versus Nueva Novela Histórica. Eidos* 24, pp. 124-135.

MORENO BLANCO, J. (2017). Una mirada sesgada a la novela histórica de Colombia. *Mitologías hoy* 16, pp. 297-306. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.491>

POLLMANN, L. (s. f.). El espantoso redentor. La poética inmanente de “Historia universal de la infamia”.

RESTREPO DAVID, J. F. (2017). Pablo Montoya y Marcel Schwob: reescrituras. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 63-75. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a04

RESTREPO JIMÉNEZ, A. C. (2015). *El nuevo mundo de Pablo Montoya*.

SALDARRIAGA GUTIÉRREZ, S. (2017). La búsqueda posnacional: nación y cosmopolitismo en *Adiós a los próceres*. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 49-62. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a03

SCHNEIDER, R. (1999). *El arte del retrato: las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Alemania: Taschen.

SCHWOB, M. (1998). *Vidas imaginarias*. Argentina: Emecé Editores.

VASARI, G. (2002). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. España: Cátedra.

WHITE, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. España: Paidós.