



NUEVOS CRONISTAS DE INDIAS

*Historia y liberación en
la narrativa hispanoamericana
contemporánea*

CAROLINA PIZARRO CORTÉS

colección **idea**

Nuevos cronistas de Indias
Historia y liberación en la narrativa latinoamericana contemporánea

© Carolina Pizarro Cortés

Colección IDEA
Universidad de Santiago de Chile

Este libro fue presentado como tesis doctoral en la Universidad de Konstanz.
Dieses Buch wurde als Dissertation an der Universität Konstanz vorgestellt.

Impreso en Santiago de Chile
Primera edición: julio de 2015

ISBN: 978-956-303-280-2
Registro de propiedad intelectual N° 254.444

Impreso por Dimacofi

Diseño y diagramación
M. Alejandra Norambuena Montiglio

Diseño de portada
Gabriel Valdés Echenique

Nuevos cronistas de Indias

Historia y liberación en la narrativa
latinoamericana contemporánea

Carolina Pizarro Cortés



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
I. EL LUGAR DE LA ENUNCIACIÓN	13
1. La literatura y la historia	13
1.1. <i>Distinciones disciplinares y difuminación de las fronteras</i>	14
1.2. <i>La historia como relato</i>	24
1.3. <i>Las disciplinas como discurso</i>	30
2. La necesidad de una revisión de la historia en el contexto crítico latinoamericano	37
2.1. <i>Posmodernidad</i>	37
2.2. <i>Poscolonialidad</i>	51
2.3. <i>Pensamiento de la liberación</i>	58
3. La novelización de la historia: definiciones de campo dentro de las taxonomías literarias	73
3.1. <i>Novela histórica y nueva novela histórica</i>	73
3.2. <i>Antiguas y nuevas crónicas de Indias</i>	94
II. TIPOS DISCURSIVOS Y VOCES NARRATIVAS	103
1. Tipos discursivos de carácter oficial	107
1.1. <i>Las cartas</i>	109
1.2. <i>Las crónicas y relaciones</i>	114

2. Formatos de comunicación privada	117
2.1. <i>Las memorias</i>	118
2.2. <i>El diario íntimo</i>	129
2.3. <i>La confesión</i>	135
3. La imitación del discurso histórico	138
4. La combinación de tipos discursivos	143
III. INTERTEXTUALIDAD	165
1. La historia	168
1.1. <i>La novela frente a la historia</i>	168
1.1.1. <i>Las crónicas alternativas</i>	171
1.1.2. <i>Testimonios de personajes históricos</i>	182
1.1.3. <i>Un análisis histórico alternativo</i>	190
1.1.4. <i>La mirada calidoscópica</i>	196
1.2. <i>La cita al documento, la presencia del archivo</i>	220
2. La literatura	230
2.1. <i>La literatura como base para la contextualización histórica</i>	231
2.2. <i>La literatura como modo de explicación de la realidad</i>	242
2.2.1. <i>El ingenioso hidalgo</i>	244
2.2.2. <i>Estrellas, infiernos y paraísos dantescos</i>	252
2.2.3. <i>La literatura antigua</i>	256
2.2.4. <i>La sensibilidad lírica</i>	259
2.2.5. <i>La narrativa contemporánea</i>	262
3. La filosofía	264
IV. CARNAVAL	275
1. El carnaval como la inversión de los opuestos	279
1.1. <i>Descubridor (encubridor)-descubierto</i>	280
1.2. <i>Conquistador/conquistado</i>	286
1.2.1. <i>América conquistando a Colón</i>	287
1.2.2. <i>Otros personajes cuya americanización no tiene retorno</i>	292
1.2.3. <i>Los conquistadores que retornan</i>	299
1.3. <i>Civilización/barbarie</i>	303
1.4. <i>Bondad/maldad</i>	314
1.4.1. <i>Europeos versus indios</i>	315
1.4.2. <i>Conquistador fracasado versus poder imperial</i>	332
1.4.3. <i>Españoles versus expulsados</i>	340
1.5. <i>Señor/súbdito</i>	349

2. Significado de los momentos carnavalescos	357
2.1. <i>Escenas de desarrollo carnavalesco</i>	358
2.2. <i>Carnaval propiamente</i>	362
2.3. <i>Las escenas de travestismo</i>	367
2.4. <i>Las escenas de muelles</i>	371
V. TIEMPO Y ESPACIO	377
1. El tiempo	382
1.1. <i>El tiempo circular, la anulación del devenir y los Alephs temporales</i>	382
1.1.1. <i>Acerca de un eterno retorno de lo mismo</i>	382
1.1.2. <i>Los Alephs temporales asociados a la anulación del devenir</i>	390
1.2. <i>El tiempo mítico como tiempo americano</i>	392
1.3. <i>La re-vivencia del pasado y la lluvia como pasadizo de contacto</i>	398
1.4. <i>Tiempo fragmentario</i>	404
1.5. <i>Anacronías, anticipaciones, ucronías</i>	408
1.6. <i>La narración simultánea</i>	421
2. El espacio	423
2.1. <i>América primigenia</i>	424
2.2. <i>El mito</i>	429
2.3. <i>El Paraíso terrenal</i>	438
2.4. <i>La utopía política</i>	444
VI. CONCLUSIONES	451
BIBLIOGRAFÍA	463
1. Nuevas crónicas de Indias	463
2. Literatura secundaria	464



INTRODUCCIÓN

Antes de entrar en la materia que es objeto de este libro, esto es, la revisión de un amplio corpus de novelas que reescriben críticamente los procesos de descubrimiento y conquista del continente americano, es necesario hacer algunos alcances acerca de la situación de este trabajo en el campo de las investigaciones sobre la narrativa latinoamericana contemporánea de tema historiográfico. Las obras que analizaremos, y que agrupamos bajo el rótulo “nueva crónica de Indias”, son novelas actuales cuyo tema son hechos pretéritos concretos. Se trata de relatos polémicos que dialogan con otras versiones del pasado, particularmente la historia, por lo que se ubican en los márgenes de la oposición entre ficción y realidad, lo que justifica, al menos en principio, que se los incluya dentro del amplio espectro de la “nueva novela histórica”¹. Como se verá a lo largo de este análisis, sin embargo, las nuevas crónicas son textos literarios que se toman licencias interpretativas que van más allá. Hasta cierto punto, cabría adjudicarles intenciones epistemológicas que

¹ Como señala Ute Seydel, esta es una de las denominaciones que se ha acuñado para hacer referencia al conjunto de novelas latinoamericanas contemporáneas cuyo tema prioritario es el pasado histórico. La crítica señala que “[p]ara conceptualizar este fenómeno literario dentro del contexto latinoamericano, la teoría ha propuesto, a partir de mediados de los años 80, diversos conceptos y definiciones, de modo que en la actualidad disponemos de diferentes nociones entre las que cabe destacar ‘novela histórica posmoderna’ (cf. McHale), ‘metaficción historiográfica’ (cf. Hutcheon), ‘nueva novela histórica’ (cf. Aínsa y Menton), ‘novela histórica de fin de siglo’ o ‘novela histórica contemporánea’ (cf. Pons)” (80).

son propias de la disciplina histórica, en tanto responden masivamente a una necesidad de revisión del pasado que surge de modo simultáneo en toda América Latina a medida que se aproxima 1992, el año del V Centenario, efeméride compleja que generó muy diversas reacciones. La función eminentemente política de estas novelas —y con esto se quiere decir que busca repercusiones en la realidad— es constituir, a través de las licencias que les otorga el ser discursos “fantasiosos”, “ilusorios” e “irreales”, una imagen más certera y ajustada del pasado que aquella que proponen los textos históricos.

Definir el lugar de la enunciación, tarea que se despliega en el primer capítulo de este libro, consistirá, en primera instancia, en dar cuenta de los límites entre literatura e historia (entre el discurso de lo ficticio y el discurso de lo real) y, en un segundo momento, en establecer los puentes o cercanías que permiten que la primera se cuele entre los intersticios de la segunda para ser percibida por sus lectores como más efectiva y afectiva cuando reconstruye los hechos del pasado. Un tercer momento de definiciones tiene que ver con las taxonomías literarias que dan cuenta de géneros históricos, movimientos, corrientes y tendencias, tentación de la que este trabajo no escapa. Es por ello que se hace necesario situarlo respecto de otras investigaciones similares, que se abocan a la nueva novela histórica y que prefiguran la posible definición de una nueva crónica de Indias.

Una vez despejado el escenario teórico que sirve de base a este trabajo, se ahondará en cuatro líneas transversales que permiten definir a partir de rasgos literarios específicos la forma en que este tipo de narrativa dialoga con las versiones históricas que la anteceden como modos de explicación de la realidad pasada. Dichas líneas dan origen a cuatro capítulos en los que se comentarán aspectos estructurales y alcances temáticos de las novelas aquí analizadas, que son, en efecto, lo que permite denominarlas *nuevas* crónicas: (1) la recurrencia de determinados tipos discursivos y voces narrativas, (2) la apelación permanente al recurso de la intertextualidad, (3) la carnavalización como procedimiento de desmontaje de la historia y (4) la redefinición de los conceptos de tiempo y espacio. La caracterización anterior se desprende del análisis de 21 novelas latinoamericanas contemporáneas, escritas

en español y publicadas entre los años 1978 y 2003. Es un corpus representativo de una amplia gama de autores “criollos” y, a modo de puente, se permite incluir un autor peninsular². Todas ellas tienen en común el referirse, si no en su totalidad, al menos en una parte mayoritaria, a los fenómenos de “descubrimiento” y “conquista”, abarcando desde el polémico año de 1492 hasta los finales del siglo XVIII. Hay que constatar, sin embargo, que estas obras no agotan ni mucho menos el panorama de la nueva crónica de Indias, lo que implica que los ejes de análisis que se proponen en este estudio pueden aplicársele a otras publicaciones de aparición posterior³.

Después de un proceso de selección y compilación de obras que tienen como tema central los periodos históricos antes aludidos, las novelas escogidas fueron las siguientes: *Daimón, Los perros del paraíso* y *El largo atardecer del caminante* del argentino Abel Posse; *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* y *Memorias del Nuevo Mundo* del mexicano Homero Aridjis; *Diario maldito de Nuño de Guzmán, Las puertas del mundo, Invasores del Paraíso* y *Lluvia para la tumba de un loco* del mexicano Herminio Martínez; *El arpa y la sombra* del cubano Alejo Carpentier; *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad* del venezolano Miguel Otero Silva; *Vigilia del Almirante* del paraguayo Augusto Roa Bastos; *El último manuscrito de Hernando Colón* del español Vicente Muñoz Puelles; *Maluco (la novela de los descubridores)* del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León; *El mar de las lentejas* del cubano Antonio Benítez Rojo; *Ay Mama Inés (crónica testimonial)* del chileno Jorge Guzmán; *Crónica del descubrimiento* del uruguayo Alejandro Paternain; *Hijo de mí* del chileno Antonio Gil; *El entenado* del argentino Juan José Saer; *Esta maldita*

² Este trabajo adeuda a los autores brasileños y de otros países latinoamericanos que en principio no son hispanohablantes una aproximación a su propia nueva crónica, probablemente en disputa con las versiones portuguesas, inglesas o francesas responsables de su conquista.

³ Este es el caso, por ejemplo, de la notable trilogía del colombiano William Ospina: *Ursúa* (2005), *El país de la canela* (2008, Premio Romulo Gallegos) y *La serpiente sin ojos* (2012).

lujuria del argentino Antonio Elio Brailowsky y *La invasión a un mundo antiguo* de la chilena Rosa Miquel⁴.

Antes de comenzar, es necesario hacer un alcance metodológico: lo que se propone este libro es una interpretación que quiebra los márgenes individuales de cada obra para mostrar como dialogan, no solo a través de la principal coincidencia temática —la representación de los procesos de “descubrimiento” y “conquista” de América—, sino, como se explicitó más arriba, a través de sus estrategias discursivas. De allí que se haya optado por constituir cuatro grandes unidades que ponen en relación una importante cantidad de novelas del corpus simultáneamente, proponiendo diferentes hilvanados que permiten pasar de una obra a otra a través de coincidencias y disidencias. Si bien se corre el riesgo de disminuir así la utilidad práctica inmediata que podría tener un estudio de esta naturaleza, se marca una diferencia cualitativa importante respecto de la mayor parte de los textos críticos que se han ocupado de este tipo de narrativa, en tanto las investigaciones que tratan este tema suele centrarse en caracterizaciones genéricas muy amplias seguidas de estudios individuales de diferentes novelas. La apuesta que se hace aquí es rescatar la visión de conjunto y con ello ofrecer al público lector una reflexión acerca del sentido general que puede tener un esfuerzo recurrente y masivo de reescritura del pasado histórico remoto, de aquellos momentos llamados “fundacionales” en la historia americana vista desde occidente.

⁴ Extrañará la ausencia de la narrativa de Carlos Fuentes, pionera en la reescritura polémica del pasado americano. Esta omisión se justifica por dos razones: en primer término, las novelas *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato*, cuya afinidad temática con el corpus arriba propuesto es evidente, sobrepasan los márgenes temporales considerados, por cuanto se extienden y proyectan incluso hacia utopías futuristas. Por otra parte, las obras del autor mexicano que se centran en la conquista son tres relatos breves del volumen *El naranjo*, y una obra teatral, *Todos los gatos son pardos*, lo que da cuenta de la riqueza expresiva de Fuentes, pero hubiese llevado esta investigación por otros rumbos, obligando a la incursión en el problema de la diferencia genérica. Su ensayo *Valiente Mundo Nuevo*, sin embargo, es uno de los soportes teóricos de este trabajo.

I. EL LUGAR DE LA ENUNCIACIÓN

1. La literatura y la historia

El punto de partida del recorrido que aquí proponemos, esto es, los vínculos que pueden establecerse entre dos tipos de discurso, el literario y el histórico, que en el ordenamiento actual de los saberes suelen correr por pistas separadas, obedece a la necesidad de problematizar el lugar enunciativo de las nuevas crónicas de Indias y, por extensión, de un número importante de los textos narrativos de tema histórico que caracterizan la producción literaria del panorama hispanoamericano de fines del siglo XX y comienzos del XXI. Se busca así dotar de un fundamento conceptual a una discusión de larga data en la que el problema de base suele pasarse por alto: la pertinencia epistemológica de estas intromisiones literarias en la conformación de nuevas versiones sobre el pasado. Cabe consignar que la mayor parte de los trabajos sobre nueva novela histórica tienden a concentrar sus esfuerzos en definir la posición en el campo literario de la narrativa de tema historiográfico reciente; solo en algunos casos se atiende a los fundamentos teóricos del vínculo entre historia y literatura, pero estos suelen despacharse brevemente, acudiendo a determinadas propuestas críticas que se han

vuelto a estas alturas del debate referentes obligados¹. Una mirada a los orígenes de los vínculos histórico-literarios y a las respuestas que tanto la teoría de la historia como la teoría de la literatura han ayudado a conformar, nos permitirá reconocer un campo de confluencias que le restituye indirectamente al discurso de ficción su capacidad de representación de lo real-histórico. Para ello propondremos, en un primer momento, algunos de los principales criterios de separación entre la historia y la literatura con el fin de ponerlos en suspenso. Luego, en un intento por restituir los vínculos entre ambas formas de representación del pasado, buscaremos los puntos de contacto, observando críticamente su carácter textual y su filiación a diferentes ámbitos del saber.

1.1. Distinciones disciplinares y difuminación de las fronteras

El relato literario y el histórico se manifiestan ambos en un primer nivel de percepción como construcciones lingüísticas de carácter narrativo; sin embargo, aunque comparten este rasgo, se ha sostenido que entre historia y literatura hay diferencias, aspectos divergentes que han permitido que en la cultura occidental moderna se las distinguiese como dos disciplinas distintas. La voluntad de la historia por separarse de su hermana díscola, la literatura, tiene una larga trayectoria. Ambas comparten un origen común en el mito, pero la primera se distancia de este

¹ El ensayo de Santiago Juan-Navarro titulado *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista* (1989) se aparta de esta tendencia. Si bien su preocupación primera consiste en generar un marco conceptual que permita comprender la narrativa contemporánea de tema histórico dentro del marco de pensamiento de la postmodernidad, incluye también un apartado en el que se hace cargo de las perspectivas teóricas que problematizan la vinculación entre historia y literatura. En esta misma línea se encuentran las “Reflexiones al margen” con que Mónica Scarano da inicio al volumen *La re-invencción de la memoria* (1997), escrito en co-autoría con Mónica Marinone y Gabriela Tineo. Una excepción notable es el artículo de Jorge Osorio, “Narrativa, memoria e historiografía: notas para un marco interpretativo de la ficción histórica en América Latina” (2011), en el cual, a propósito de la situación epistemológica de la nueva novela histórica, el autor revisa críticamente algunos de los fundamentos de la separación y/o confluencia entre discurso histórico y discurso ficcional.

ya en la antigüedad, por considerar que es poco fiable como fuente de conocimiento. Si bien en ese entonces lo “falso” y lo “verdadero” no se oponían de modo drástico, en los antiguos historiadores es posible apreciar un distanciamiento de las narraciones míticas que se les aparecen como fantasiosas. Tucídides, autor de *La guerra del Peloponeso* y pionero de esta actitud, señala expresamente a propósito de las gestas que cantan la Guerra de Troya:

Conviene, pues, que no demos fe del todo á lo que dicen los poetas de la extensión de Troya, ni cumple que consideremos más la extensión de las ciudades, que sus fuerzas y poder. Por lo mismo debemos pensar que aquel ejército fue mayor que los pasados, pero menor que los de ahora, aunque demos crédito á la poesía de Homero; al cual le era conveniente, como poeta, engrandecer, y adornar las cosas más de lo que parecía (8-9).

El criterio de distinción más recurrido para separar la historia de la literatura, aun cuando su base sean sucesos reales, se desprende de la posición de Tucídides: la gran diferencia radica en el hecho de que la primera se ocuparía de reproducir verbalmente, desde una perspectiva objetiva, hechos verídicos, y la segunda, en cambio, estaría influenciada por la imaginación o fantasía del escritor (de allí tendencia a la exageración y por lo mismo su escasa credibilidad). Complementariamente, la historia retrataría hechos que tuvieron lugar en tiempos y espacios determinados, y la literatura, por el contrario, estaría libre de dicha imposición. Fernando Aínsa explica estos prejuicios atendiendo a que la historia —se supone— narra científica y seriamente hechos sucedidos, mientras que la ficción —se cree— entretiene, finge, y en este proceso crea una realidad alternativa, no “verdadera” (Invención 111).

Tal distinción, que pone a la narración histórica en el campo de la verdad y a la literaria en el de la fantasía, da pie al menos para dos objeciones: por una parte, afirmar que la historia narra hechos reales mientras que la literatura ficcionaliza esos mismos hechos es una forma de enmascarar el carácter de discurso imaginario propio de la historia, ocultando, como veremos más adelante, “la medida en que la ‘invención’ también desempeña un papel en las operaciones del historiador”

(White, *Metahistoria* 18). Por otra parte, en lo relativo al contenido de las obras históricas y las obras literarias, se corre el riesgo de caer en un ingenuo reduccionismo, pues el parámetro de “ocurrido efectivamente” no sirve para diferenciar un texto histórico propiamente tal de una obra de ficción que se basa en hechos reales. Una porción contundente de la producción literaria occidental de tema histórico, que se gesta desde la segunda mitad del siglo XIX y que se produce hasta hoy, es prueba material de que la imaginación literaria se nutre a conciencia de sucesos que efectivamente ocurrieron en el pasado. Según sostiene Marco Aurelio Larios, “[l]a historia siempre ha ejercido una fuerte atracción para los narradores porque en ella ya está inscrito el drama humano; no hace falta la invención de situaciones y personajes, porque la historia misma los da” (130). Esta aseveración, que puede aplicarse a toda obra literaria que se refiere a sucesos históricos, incluye sin duda la narrativa latinoamericana contemporánea; sin embargo, hay que consignar que las novelas que hemos identificado como nuevas crónicas de Indias incluso la superan, pues estas no solo ocupan la historia como una cantera de motivos, sino que se apropian de diversos hitos y personajes emblemáticos para provocar nuevas interpretaciones. De allí que sea pertinente referirse a los novelistas que se ocupan de recontar los procesos de descubrimiento y conquista como nuevos *cronistas* de Indias, con todo el peso semántico que conlleva el término.

Otra posibilidad de diferenciación entre historia y literatura se desprende de los criterios de verdad y verosimilitud que respectivamente las rigen. Atendiendo a este argumento, el trabajo del novelista y del historiador difieren en tanto este último pretende producir una imagen verdadera, requisito que nunca se puede exigir al primero, aun cuando su obra se base en hechos efectivamente ocurridos. Esta forma de separar el oficio histórico del literario se ampara en una determinada concepción de la historia, que la eleva como una forma narrativa con exigencias muy específicas en cuanto a su función de representar lo real. Collingwood señala a propósito que “[e]l novelista sólo tiene una tarea: construir una imagen coherente, que tenga sentido”. En cambio, al historiador le compete una doble tarea: tiene que lograr esa representación coherente y además “...construir una imagen de las cosas, tales como

ellas fueron, y de los acontecimientos, tales como ocurrieron” (238). Desde este punto de vista, la historia como disciplina tendría una función cognoscitiva del pasado cuyo objetivo es la verdad de los hechos. Es en este sentido un saber que buscaría representar la realidad de la forma más fidedigna posible, intentando reconstruirla tal cual fue. Las obras de ficción, en cambio, solo se verían obligadas a una coherencia interna que las haga verosímiles, esto es, creíbles para el lector en cuanto mundos imaginarios bien constituidos.

Este criterio diferenciador, que se basa en la separación entre lo verdadero y lo verosímil, es relativo en tanto depende de la forma en que se comprendan los conceptos de verdad y verosimilitud. Jorge Lozano señala acertadamente que la misma dicotomía puede ponerse en duda, pues lo verosímil “... no sólo es como nos enseña Aristóteles, lo persuasivo, esto es, lo que hace que el destinatario *crea* (que es verdad), sino que puede producir, discursivamente, que no ontológicamente, un *efecto de realidad*, un efecto de sentido, llamado *verdad*” (129). Desde este punto de vista, la verdad como ilusión y como efecto es una característica común a lo histórico y lo ficticio (129). Lo verosímil es, entonces, la forma textual de lo verdadero, y tanto la historia como la literatura compartirían esta potencia de constituir una “verdad” a nivel discursivo.

Una tercera categoría de distinción entre historia y literatura considera como diferencia primaria entre ambas formas de discurso la intención, ya sea histórica o literaria, que los anima. Esta intención es definida por Fernando Aínsa como una “voluntad inicial” que permite establecer los rasgos que separan la historia de la ficción, cuyo campo de diferencias más notorio es “el de la *convenciones de veracidad* y de *ficcionalidad* a las que se atienen respectivamente historiadores y novelistas” (Invención 116). Un texto, al ser motivado por una intención histórica, se atendrá a la convención de veracidad, y el lector esperará de él que constituya un relato con pretensiones de representar lo real. La intención literaria que, por otra parte, motiva las obras de ficción, activa la convención de ficcionalidad, la que deja en libertad de acción al escritor para que incorpore elementos imaginarios o distorsione los datos objetivos en los que se basa. El lector, al enfrentarse a una novela

de tema histórico, no podría esperar entonces que esta se apegue a lo real, sino que debería hacerse cómplice del autor para mirar los hechos desde una perspectiva dominada por componentes ficcionales.

La reflexión de Aínsa sobre las intenciones histórica y literaria y las consecuentes convenciones de veracidad y ficcionalidad que se desprenden de ellas, presenta al menos dos problemas. Por una parte, funde principios que convendría separar, pues una cosa son las diferentes motivaciones que impelen al autor histórico y al autor literario —lo que justificaría al menos inicialmente distinguir dos tipos de intenciones—, y otra distinta son las convenciones que dichas intenciones generan. Por otra parte, propone vínculos unívocos entre intenciones y convenciones, como si las intenciones autoriales pudieran determinar el modo de lectura con el que un receptor se aproxima a un texto.

Si nos situamos en el campo de las intenciones y las entendemos, más allá de la simple voluntad, como una actitud que busca efectos determinados y que queda registrada de algún modo en el texto, es posible hacer uso de esta categoría para enfrentarse tanto a las obras históricas como a las literarias. Lo discutible es asumir que un relato, histórico o literario, está marcado por una sola intención. Por ejemplo, la intencionalidad que puede atribuirse a las obras de ficción que dialogan estrechamente con la realidad es en principio, de acuerdo a su carácter ficcional, literaria, pero dicha intención no es exclusiva o excluyente, y ni siquiera es posible asegurar en algunos casos que sea una prioridad. Hay obras en las que la intención literaria queda en suspenso, en cuanto el lector es interpelado por la autoría para observar la “realidad real” como un objeto problemático, polivalente, susceptible de ser interpretado desde variadas perspectivas. En términos generales, aunque una obra se desarrolle en el ámbito de la ficción, siempre realiza una vuelta sobre sí misma que la regresa a lo contingente político-social, que la saca de su burbuja de mundo ficticio para introyectarla en las discusiones sobre el aquí y el ahora. Este principio, que es válido para entender las vinculaciones elementales entre literatura y realidad, se intensifica aún más en las obras cuyo diálogo con lo real se fundamenta en la representación de lo histórico. Sin ir más lejos, en las nuevas crónicas de Indias es posible definir una determinada intención histórica por parte de

los autores de estas ficciones, varias veces manifestada en los prólogos o epílogos de las novelas, que definitivamente las saca de su contexto de ficcionalidad para trasladarlas voluntariamente hacia la historicidad.

En la idea de convención ficcional que propone Aínsa, por otra parte, es posible encontrar trazas de lo que podría ser un referente implícito. Esta remite a la noción de “convenciones horizontales” que tematiza Searle al hacer referencia al tipo de acto de habla específico que constituiría el texto ficcional². Según sostiene el filósofo del lenguaje, es fácil dejar de pensar en el estatus lógico de la ficción cuando se usan conceptos como “suspensión de la incredulidad” (321). La suspensión supone un contrato tácito entre autor y lector que permite que el segundo se identifique y acepte el mensaje que recibe, aun cuando los mundos posibles que este representa no se adecuen a su experiencia de realidad, y no sería necesaria frente a otro tipo de textos de carácter prioritariamente referencial, como el histórico. Searle señala que esta es la descripción de un problema, pero una no solución, por cuanto no se explica cómo ni cuándo se suspende la incredulidad.

Según Searle, no hay propiedades textuales, sintácticas o semánticas, que permitan distinguir un texto ficcional de uno no-ficcional. Lo que hace que una obra sea ficción es la actitud ilocutiva que el autor toma hacia ella, la cual depende de las complejas intenciones ilocutivas que este asume al momento de componerla³. El autor “pretende” estar aseverando; hace “como si” ejecutara un determinado acto de lenguaje.

² Es importante consignar que Searle distingue entre literatura y ficción, señalando explícitamente que un texto literario no tiene por qué ser ficcional y viceversa. Su análisis se aboca a los actos de habla ficcionales, y no a los literarios, por tres razones fundamentales: la primera es que no existe un conjunto de rasgos específicos que permita definir que un texto es literario, pues la literatura es una noción basada en el “parecido familiar”; por otra parte, “literatura” es el nombre de un conjunto de actitudes que se toman frente a un texto y no propiedades intrínsecas de este, y, finalmente, es posible establecer una continuidad entre lo literario y lo no-literario.

³ “... [T]he identifying criterion for whether or not a text is a work of fiction must of necessity lie in the illocutionary intentions of the author. There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction. What makes it a work of fiction is, so to speak, the illocutionary stance that the author takes toward it, and the stance is a matter of the complex illocutionary intentions that the author has when he writes or otherwise composes it” (325).

Lo que permite que exista la ficción —que sea entendida como tal y no como una expresión seria— es un conjunto de convenciones extralingüísticas, no semánticas, que quiebran la conexión entre las palabras y el mundo. Las convenciones del discurso ficcional son, según Searle, un conjunto de convenciones horizontales que suspenden las conexiones establecidas por las reglas verticales, los requerimientos normales establecidos por estas reglas. Estas convenciones horizontales no son reglas de significado, no son parte de la competencia semántica del hablante. Las ilocuciones pretendidas que constituyen una obra de ficción son posibles por la existencia de un conjunto de convenciones que suspenden la operación normal de las reglas que relacionan los actos ilocutivos y el mundo.

Aparece aquí un problema común a los planteamientos de Searle y de Aínsa: el término *convención* se manifiesta verbalmente como *convenir*, que significa acordar y, por lo mismo, pactar; pero al mismo tiempo remite, en el adjetivo *convencional*, a lo acostumbrado, lo usual o incluso lo tradicional. Desde esta perspectiva, es posible interpretar que los lectores reaccionarían por costumbre ante una obra si se la identifica —Aínsa no especifica de qué forma— como relato histórico o como novela. Posiblemente hay un tipo de lector que funciona de manera mecánica, pero la operación de lectura suele ser, en términos de actividad interpretativa, un proceso más complejo⁴.

Propongo en reemplazo la noción de *pacto* que, a diferencia de la convención, implica una actitud activa por parte del lector, quien acepta o rechaza los términos de representación que una obra propone. Discutiendo con la propuesta de Aínsa y también con la interpretación de Searle, es razonable sostener que todo texto convoca un pacto,

⁴ Este es, de hecho, uno de los principios de la Estética de la recepción, que considera la actividad interpretativa del(la) lector(a) como una parte fundamental de la constitución de sentido de un texto. Según señala Hans Robert Jauss, el público lector es una fuerza histórica y co-creadora que proporciona a la obra su carácter dinámico: “En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez una energía formadora de la historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida ...” (172-73).

que, en caso de cumplirse, necesariamente implica la suspensión de la incredulidad. Desde esta perspectiva no hay, como sostiene Aínsa, dos convenciones distintas frente a textos que responden a motivaciones autoriales diferentes, sino un pacto de lectura involucrado en todo proceso de interpretación discursiva. Este pacto no solo se aplica en el caso de las ilocuciones ficcionales, como describe Searle, sino también de las ilocuciones serias.

Por otra parte, es arriesgado afirmar que es la intención de la autoría la que determina la convención o el tipo de pacto que se establece entre lector y obra; ello equivale a trasladar el sentido de esta última a la orientación psicológico-volitiva de su emisor. El pacto entre autor y lector se establece a través del texto y por eso mismo es posible que la recepción lectora modifique e incluso supere la propia comprensión que el autor tiene de su obra, lo que es válido para todo tipo de textos, ficcionales o no. Además, no hay nada que impida a un autor y por lo mismo a un lector proponer/asumir un pacto distinto del que fijaría una convención. Como veremos más adelante, es posible comprender un texto literario, que se supone ficticio, como representación histórica, así como es posible comprender la historia como una forma de literatura. Estas posibilidades se relacionan con lo que se ha denominado “pacto de ambigüedad”, pensado para explicar el estatuto de lo real y lo ficcional en el género de la auto o docuficción. Dicha ambigüedad, como señala José Martínez Rubio, se expresa en distintos niveles del texto:

La ambigüedad no solo supone la hibridez de elementos de realidad y de ficción dentro de un texto; ni tampoco supone solamente una combinación de técnicas escriturales distintas, como la mezcla de un discurso periodístico, ensayístico o novelesco. La ambigüedad presenta una estrategia narrativa referencial y ficcional al mismo tiempo, no de forma intermitente y fragmentada, sino de forma simbiótica e integral (29).

En el caso de las nuevas crónicas de Indias, y por extensión de las nuevas novelas históricas, efectivamente encontramos estrategias narrativas combinadas. El acento no estará puesto, como suele suceder en la auto o docuficción, en el carácter referencial del discurso, lo que fija el

horizonte de expectativas del lector en los hechos narrados para desplazarlo luego hacia su ficcionalización. Las nuevas crónicas se sitúan en principio en un horizonte ficcional —se presentan a sí mismas como “ficciones impuras”, al decir de Augusto Roa Bastos (11)— y desde allí trasladan a sus lectores hacia la referencialidad histórica. En ambos casos, sin embargo, se produce el mismo tipo de pacto: “...tanto autor como lector aceptan que el terreno en el que se mueven es inestable, siempre bajo sospecha...”, y la ficción cumple el mismo papel: “...coadyuva a intensificar el significado o los sentidos que el autor quiere imprimir sobre los hechos relatados...” (Martínez 30).

Un último criterio de distinción entre la disciplina histórica y la literaria, y entre los textos que se le adjudican a cada una, indica que sus diferencias no solo se limitarían a la necesaria o innecesaria adecuación a una cierta realidad que les sirve de sustrato. Se ha sostenido que la convención de veracidad a la que adhiere la historia le impone ciertas características en cuanto narración que la distinguen de los textos literarios. Haciendo uso de las categorías de la poética aristotélica, Aínsa ha afirmado que “la forma narrativa de la historia es (...) la *diégesis* y nunca la *mimesis*”, de lo que se desprende que el discurso histórico pretende ser “*unisémico e inequívoco*” (Invención 117). El discurso ficcional, en cambio, por su naturaleza poética sería esencialmente plurisémico y equívoco, “aunque intente ser persuasivo y convincente al modo del histórico” (118).

Así como sucede con el par verdad/verosimilitud, en el caso de la diada diégesis/mimesis surgen problemas asociados a la forma en que se comprenden ambos conceptos. En este caso, lo diegético aparece implícitamente definido como la capacidad explicativa de un texto, mientras que lo mimético se comprende como la característica básica del lenguaje literario de “imitar” o mostrar el mundo⁵. Aun cuando sea posible leer

⁵ Esta es la lectura de los conceptos de la poética aristotélica que propone la narratología, y que se ha traducido como *telling* y *showing* (Prince 1964). Aun cuando ambas formas son en estricto rigor posibilidades literarias, la diégesis ha sido considerada, en su carácter explicativo, también como estrategia de discursos no-ficcionales, como el histórico.

ambas categorías de este modo, existen otras posibilidades interpretativas. Apelando a una evidencia formal, un argumento en contra de este criterio de separación propone hermanar ambos tipos de discurso en lo diegético: si bien la historia puede entenderse desde determinada perspectiva como diégesis y no como mimesis, por cuanto se constituye usualmente como un texto que explica más que imita, comparte con la literatura, específicamente con la novela, una serie de procedimientos discursivos. Siguiendo las reflexiones de Paul Veyne, quien atribuye un carácter diegético a ambas formas narrativas, Jorge Lozano resume:

En cuanto relato de acontecimientos, es inevitable la analogía con la novela. Los dos coinciden en que ambos, historia y novela, *no hacen revivir. Lo vivido*, tal como sale de las manos del historiador, no es lo que han vivido los actores; *es una narración* (...), lo que permite eliminar algunos falsos problemas: lo mismo que la novela, la historia selecciona, simplifica, organiza, hace que un siglo quepa en una página (130, las cursivas son mías).

Como hemos visto, los criterios de distinción entre historia y literatura son ciertamente discutibles atendiendo a parámetros exteriores a su carácter de relatos, pues los pares realidad/ficción, verdad/verosimilitud, intención histórica/intención literaria, no son oposiciones permanentes y definitorias. Del mismo modo, las fronteras se disipan al considerar criterios propios de la poética, como la oposición diégesis/mimesis, y, como veremos a continuación, se desdibujan con mayor eficacia aún si se considera la disciplina histórica desde su naturaleza discursiva. Si avanzamos un paso más allá y nos instalamos en la posibilidad de declarar que todo hecho de cultura es en sí mismo un discurso, la frontera entre lo que entendemos por literatura y por historia se hace aún más tenue. La noción de ámbitos de saber se relativiza cuando estos son revelados en su carácter general de textualidad, lo que hace posible, entonces, desmontar los procedimientos que constituyen su aparente sentido.

1.2. La historia como relato

Un tema recurrente en los estudios teóricos contemporáneos, tanto literarios como históricos, es la relación entre lo que se ha llamado *discurso* histórico y *discurso* ficcional. Este aspecto ha sido enfocado con resultados similares por ambas disciplinas: la historia, lo mismo que la literatura, se manifiesta necesariamente como un texto, como una estructura lingüística que tiene un autor específico, el cual fija la forma que dicho texto asume y, junto con ello, lo inscribe en una perspectiva de comprensión determinada frente a los hechos que narra. Como adelantábamos, el trabajo del historiador no difiere sustancialmente del que realiza el novelista, pues ambos dan forma a una materia prima que es la lengua, organizando un mundo narrado, dirigido a un receptor que lo interpreta.

Robin Collingwood, en un lúcido ensayo titulado “La imaginación histórica” (1946), reflexiona tempranamente acerca de la semejanza entre el acto de producción del discurso histórico y del discurso ficcional. Allí distingue la existencia de una “imaginación *a priori*”, presente en el trabajo creativo tanto del historiador como del escritor:

...cada uno de ellos se interesa por construir una imagen que es, en parte, narración de acontecimientos y, en parte, descripción de situaciones, exposición de motivos, análisis de personajes. (...) La novela y la historia tienen que ser igualmente coherentes, nada es admisible en ninguna de ellas si no es necesario, y el juez de esta necesidad es en ambos casos la imaginación. Tanto la novela como la historia son auto-explicativas, auto-justificantes, son el producto de una actividad autónoma o auto-autorizante; y en ambos casos esta actividad es la imaginación *a priori* (238).

Aunque la idea fundamental de Collingwood —la existencia de una imaginación que organiza y dota de verosimilitud al universo narrado— apunta más hacia una homologación de los procesos creativos que a una identificación de ambos tipos de discurso en tanto producciones lingüísticas, se refiere, sin embargo, al carácter discursivo de la historia al señalar que esta consiste en “construir una imagen” que

contiene los mismos elementos que una narración literaria: en primer lugar, la exposición de una secuencia de acontecimientos que sirve de base al discurso y, en un plano más subjetivo, por cuanto implican un punto de vista personal frente a los hechos por parte de quien narra, la descripción de situaciones, la exposición de motivos y el análisis de personajes. Este trabajo “creativo” que el historiador realiza con la materia histórica transforma su discurso en un texto autónomo, independiente de la realidad a la que se refiere, como sucede en una obra literaria, aunque, como señalábamos anteriormente, para Collingwood el discurso histórico está determinado por una obligación de verdad (representar los hechos del pasado “tal como sucedieron”).

Las reflexiones del historiador británico sobre los vínculos entre historia y literatura demoraron en decantar. Recién en 1967, en un breve ensayo titulado “El discurso de la historia”, Roland Barthes propuso los siguientes lineamientos para la suspensión de las diferencias entre discurso histórico y discurso ficcional. Sus críticas apuntan fundamentalmente a tres aspectos de lo que considera una distinción falaz. Según sostiene, la pretensión de objetividad del historiador es producto de una ilusión referencial, común a otras formas discursivas realistas, como la novela. Por otra parte, los hechos históricos, en estricto rigor, no tienen más que una existencia lingüística (la historia provoca una confusión entre referente y significante). Por último, lo que el discurso histórico produce es un “efecto de realidad”. Barthes expresa esta última idea en términos radicales: “... en la historia ‘objetiva’ lo ‘real’ es siempre sólo un significado no formulado que se refugia tras la apariencia omnipotente del referente (...). [E]l discurso histórico no sigue a lo real, sólo lo significa sin dejar de repetir ‘ha ocurrido’” (49).

En 1972 Hayden White publica *Metahistoria*, obra que provoca un giro sustancial en la comprensión del carácter discursivo de la historia, imponiendo la distinción entre disciplina histórica e historiografía. En la presentación de su teoría formal de la historia, White afirma de modo muy concreto: “... consideraré la obra histórica como lo que más manifiestamente es: es decir, una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*”

(14). La historia es, desde este punto de vista, ante todo un texto, un constructo lingüístico que tiene como función re-presentar los sucesos históricos para así explicarlos. Según White, el historiador, al dar forma a su discurso, necesariamente selecciona una determinada “trama”, una forma de relatar que, en cuanto estructura, impone ya un significado a aquello que se narra. Por esto es que “[s]i en el curso de la narración de su relato el historiador le da la estructura de trama de una tragedia, lo ha ‘explicado’ de una manera; si lo ha estructurado como comedia, lo ha ‘explicado’ de otra” (18). En los ensayos reunidos en *El contenido de la forma* el autor se exploya sobre este punto:

Dado que ningún determinado conjunto de secuencia de acontecimientos reales es intrínsecamente trágico, cómico o propio de la farsa, etc., sino que puede constituirse como tal sólo en virtud de imponer la estructura de un determinado tipo de relato a los acontecimientos, es la elección del tipo de relato y su imposición lo que dota de significado a éstos (61).

White pone de relieve la importancia significativa que tiene el carácter textual-material del discurso histórico en la construcción del sentido. En términos de la ya tradicional teoría de las funciones comunicativas de Jakobson puede decirse que la función poética, que es pertinente adjudicarle al discurso histórico en cuanto este es siempre discurso, no solo está presente en este tipo de textos, sino que además constituye una parte de su significado. La aparente supremacía de la función referencial en el discurso histórico queda así condicionada a la significación que proviene de su estructura en cuanto texto.

Paul Ricoeur argumenta también a favor de la narratividad de la historia. Aun cuando insiste en su independencia disciplinaria, valora positivamente sus similitudes con la literatura. Para el pensador francés, la historia comparte con la narración ficcional su carácter discursivo, lo cual tiene una implicancia filosófica determinante: ambas son constitutivas de una forma de estar los seres humanos en el mundo, en tanto es en el relato donde se plasma la experiencia de la temporalidad. En “Para una teoría del discurso narrativo” (1977) señala expresamente que, “... a pesar de las diferencias evidentes que existen entre el relato

histórico y el de ficción, ambos poseen una estructura narrativa común, que nos permite considerar el ámbito de la narración como un modelo discursivo homogéneo” (83). Ricoeur no se detiene a explicar cuáles son las “diferencias evidentes” entre ambos tipos de discurso, pero suponemos que alude implícitamente a algunos de los criterios que hemos expuesto de manera crítica un poco más arriba. La insistencia en mantener las fronteras, sin embargo, no anula su argumentación a favor de un sustrato discursivo común.

Después de analizar cuidadosamente la propuesta hempeliana que quiere reducir la historia a los procedimientos de las ciencias naturales, y los argumentos antinarrativistas de los historiadores franceses congregados en torno a la *École des Annales*, que buscan superar la consideración de la disciplina histórica como relato de “acontecimientos” poniendo el énfasis en su carácter de investigación, Ricoeur concluye a favor de la dimensión narrativa de la historia por cuanto esta es siempre *configuración* de los datos obtenidos de la realidad. Desde este punto de vista, la historia no se limita a la narración de hechos atendiendo a una cronología, sino que asume una perspectiva que permite descubrir sentidos globales como, por ejemplo, la causalidad. Por otra parte, atendiendo a los modelos de teoría literaria que proponen un análisis acrónico del relato de ficción, específicamente los de Propp y Greimas, concluye igualmente que conllevan una falencia, pues el relato tiene para Ricoeur una temporalidad irreductible que constituye su dimensión *secuencial*. Ambos aspectos, configuración y secuencialidad, definen entonces a toda narración, sea histórica o ficcional:

La conjunción de ambas argumentaciones parece poner de manifiesto que uno de los rasgos universales de cualquier relato, de ficción o no, consiste en juntar una dimensión secuencial y otra configurativa. Esta conjunción o enfrentamiento constituye, a mi modo de ver, la estructura básica del relato. Podemos considerar el relato como una totalidad temporal si ponemos el acento en el factor de la configuración, o como una sucesión ordenada si damos primacía al factor de la sucesión (127).

En *Tiempo y narración* (1983-1985) el pensamiento de Ricoeur sobre este tema alcanza su máximo desarrollo. El concepto nuclear de

su reflexión es la mimesis, que toma directamente de Aristóteles, y que considera una propiedad inherente a todo relato, incluso el histórico. El filósofo se distancia expresamente de la concepción de la historia como diégesis, que, como veíamos más arriba, resulta problemática, pues si bien algunos autores la proponen como rasgo diferenciador de los discursos histórico y literario —el primero sería diegético mientras que el segundo, mimético—, otros como Paul Veyne sostienen que es el punto de contacto ineludible que la historia tiene con las narraciones ficcionales. Ricoeur, por su parte, resuelve en sentido contrario al de Veyne, adjudicándole la función mimética tanto a la narración literaria como a la histórica.

La mimesis es entendida por Ricoeur como la imitación creadora de la experiencia temporal humana mediante el arte de componer intrigas. Un primer punto de partida de su propuesta es la identificación de la mimesis como *mise en intrigue*, esto es, el carácter activo de la operación mediante la cual se elabora una trama, la disposición en un relato de los hechos de la experiencia temporal viva. El segundo punto, atendiendo ahora a una perspectiva fenomenológica, es la caracterización de la *mise en intrigue* como “réplica inversa de la ‘disentio animi’ [agustiniana], porque lleva a cabo la configuración de los eventos dispersos en una trama que tiene comienzo, medio y fin, colocando de este modo la concordancia en la discordancia” (Punte 5).

La *mise en intrigue* tiene tres momentos: Mimesis I, II y III, que crean la mediación entre tiempo y relato. Mimesis I consiste en una actividad prefiguradora, esto es, la pre-comprensión del mundo de la acción, tanto de sus estructuras inteligibles como de sus fuentes simbólicas y de su carácter temporal. Mimesis II es la actividad configuradora, que implica unir los elementos heterogéneos y resolver el problema del tiempo bajo el modo poético, ya que se combinan dos dimensiones temporales: la cronológica (dimensión episódica o secuencial del relato) y la no cronológica (dimensión configuradora), gracias a la cual la intriga transforma los hechos en historia. Mimesis III es la actividad refiguradora (o transfiguradora), la intersección entre el mundo del texto y el ámbito del auditor/lector. Este último realiza la operación de refiguración del relato, el cual se impone por su verosimilitud.

En los planteamientos de Ricoeur, en lo relativo a la Mimesis II, hay una coincidencia voluntaria con White, pero también un paso más allá, pues el francés considera que "... [los] préstamos que la historia toma de la literatura no pueden limitarse al plano de la composición, y por lo tanto, al momento de la configuración. El préstamo concierne también a la función representativa de la imaginación histórica: aprendemos a ver *como* trágico, *como* cómico, etc., cierta concatenación de acontecimientos" (Tiempo 908). De allí que la modalidad poética o poetología que funciona como soporte del relato histórico sea no solo parte constitutiva de sus sentidos básicos, sino que funcione además como un repertorio de formas que un imaginario colectivo absorbe para comprender su pasado.

Las constataciones teóricas de Collingwood, Barthes, White y Ricoeur aquí expuestas constituyen algunas de las aristas del primer argumento que permite relativizar el carácter de la historia como representante de una verdad unívoca: al poner en evidencia su escorzo discursivo —constituyéndose parte de su sentido desde su materialidad—, y, junto con ello, su inevitable subjetividad como producto de la imaginación creativa de un autor determinado, no es posible considerar el texto histórico sino como una versión particular acerca de los hechos y procesos del pasado, como una forma de explicación que no es ni puede ser definitiva. La historia "habla" acerca de, "cuenta" lo pasado, intenta revivirlo a través del lenguaje, pero en ningún caso "es" ese pasado que recrea. Esta operación imposible, sin embargo, ha sido asumida como tarea y función de la disciplina histórica, no por los historiadores mismos, conscientes hace mucho de los límites y alcances de su praxis, sino por cierta ortodoxia de Estado, que difunde en cada país una historia de manual y fija así una "verdad" común que se impone tempranamente desde los programas y los textos escolares⁶.

⁶ Otra forma de llamar a estos relatos propiciados y difundidos por el Estado es "historia oficial", término especialmente polémico dentro del contexto de la historiografía política latinoamericana. Cuando rastrea los orígenes del concepto, José Carlos Chiaramonte señala que en la tradición europea este se utilizaba para designar "... a obras realizadas por encargo de gobiernos tal como las medievales *Chroniques de*

El examen de las similitudes entre ambos tipos de discurso que hemos realizado hasta aquí nos ayuda a definir el motivo de orden textual que permite entender la intromisión de la literatura en una disputa por el dominio de la verdad acerca del pasado que hasta estos últimos decenios había sido privativo de la historia. Ahora bien, demostrar que el relato histórico y el relato ficcional comparten una naturaleza narrativa no inaugura la posibilidad de que en la ficción se encuentre, efectivamente, una visión o imagen de la realidad que aspira a ser más adecuada que la que ofrece el discurso histórico. Habrá que llegar al nivel de las disciplinas para justificar con mayor precisión la legitimidad de un enfrentamiento por la reconstrucción del pasado.

1.3. Las disciplinas como discurso

A partir de la reflexión antes esbozada se puede dar todavía un paso más allá, que es el que queda planteado en la *Arqueología del saber* (1969) de Foucault y luego se desarrolla con el deconstructivismo. La naturaleza textual de los saberes culturales más diversos es el punto que los unifica y que permite “leerlos” atendiendo a ese carácter discursivo básico. Así entendida, la diferencia entre historia y literatura sería motivada por un ejercicio de poder, que considera que un tipo de discurso es verdadero mientras el otro es falso, que uno habla sobre la realidad y el otro es simple producto de la imaginación, que uno es serio y el otro es inocuo.

Al principio de su *Arqueología*, Foucault señala la necesidad de dejar en suspenso las diferenciaciones a priori entre las distintas disciplinas o campos del saber. Como primer paso de esta operación pone en duda los estancos clasificatorios tradicionales: “¿Se puede admitir, tal

Saint-Denis, ou Grandes Chroniques de France, histoire officielle des rois de France, escritas por encargo real. Pero además de obras como ésta destinada a ensalzar las figuras de los reyes franceses, también se utilizaría más tarde la expresión respecto de obras de gobiernos que, frente a hechos históricos en los que un imparcial relato de la actuación de sus países podría comprometerlos —algo que no era infrecuente en Europa—, buscaban imponer su interesada versión de esos acontecimientos”. Esta definición se adapta bien a lo que entendemos como “historia de manual”.

cual, la distinción de los grandes tipos de discurso, o la de las formas o géneros que oponen unas a otras la ciencia, la literatura, la filosofía, la religión, la historia, la ficción, etc., y que hace de ellas especies de grandes individualidades históricas?” (35). Incluso los “cortes” —o umbrales o límites o marcas de discontinuidad, como también los llama— entre una disciplina y otra “...son siempre ellos mismos categorías reflexivas, principios de clasificación, reglas normativas, tipos institucionalizados: son a su vez hechos de discurso que merecen ser analizados al lado de los otros” (36).

Las disciplinas, en caso de que pudieran definirse, deben caracterizarse según el pensador francés como *formaciones discursivas*, lo que implica el comienzo de la disolución de los límites. Foucault se (nos) pregunta: “¿Qué son, pues, *la medicina, la gramática, la economía política*? ¿No son nada, sino una reagrupación retrospectiva por la cual las ciencias contemporáneas se hacen una ilusión en cuanto a su propio pasado?” (51). Después del cuestionamiento de las disciplinas, se hace necesario también suspender la existencia de otras “unidades”, cuya realidad en cuanto elementos homogeneizantes es también producto de una convención: el libro y la obra; las leyes de construcción de un determinado discurso; la situación del sujeto emisor de ese discurso. Libre de estas imposiciones, Foucault busca criterios de unidad en otras posibilidades. Todas ellas fracasan en la descripción de una formación discursiva.

El paso siguiente es interrogar al discurso mismo por sus reglas de formación, lo que implica describir de forma pura los acontecimientos discursivos. Para ello Foucault propone una metodología basada en el análisis del enunciado, que no es una unidad estructural, “sino una función que cruza un dominio de estructuras y de unidades posibles y que las hace aparecer, con contenidos concretos, en el tiempo y en el espacio” (145). La conclusión que arroja su análisis es, precisamente, la disolución de las disciplinas entendidas en su modo tradicional, pues el dominio de los enunciados es un volumen complejo, en el que se diferencian regiones heterogéneas, y en el que se despliegan, según reglas específicas, prácticas que no pueden superponerse (218). Este campo de geografía accidentada y cambiante es lo que Foucault denomina archivo:

En lugar de ver alinearse, sobre el gran libro mítico de la historia, palabras que se traducen en caracteres visibles de pensamientos constituidos antes y en otra parte, se tiene, en el espesor de las prácticas discursivas, sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos estos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) lo que propongo llamar *archivo* (218-19).

En el archivo foucaultiano conviven literatura e historia, sin que sea posible o plausible determinar externamente a ellas como hecho de discurso si es que son literatura o son historia (o filosofía o religión o psicología o ciencia política). No hay campos de saber delimitados a priori, sino un archivo correspondiente a un tiempo dado, que para los sujetos de esa época es inaprehensible en cuanto tal, pues no es un conjunto de documentos o textos, sino las leyes de generación y transformación de estos, leyes *dentro* de las cuales nos movemos. Hay diferencias entre unos enunciados y otros, entre unos y otros ámbitos discursivos, pero no son estas del orden de las disciplinas, las teorías, los campos de saber delimitados por fines u objetivos precisos.

La producción de los discursos de un archivo obedece, según sostiene Foucault en *El orden del discurso* (1970), a procedimientos que manifiestan relaciones de poder. El pensador supone "... que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" (14). Desde allí se comprende, por ejemplo, el procedimiento de la prohibición, esto es, la imposibilidad de que cualquier individuo hable en cualquier circunstancia de cualquier cosa, pues no se tiene derecho a decir todo. Lo "dicho" ocuparía una posición dominante, pero es el propio discurso, el contra-decir, el medio con el cual se lucha por obtener el poder. Como señala White, un poco irónicamente, "[a]llí donde Foucault dirige su atención, no encuentra más que discurso; y allí donde surge el discurso, encuentra una lucha entre aquellos grupos que reclaman el 'derecho' al discurso y aquellos grupos a los que se les niega el derecho a poseer su propio discurso" (El contenido 131).

Un ejemplo concreto del análisis foucaultiano es su interpretación del poder discursivo de la Ilustración, lectura que White, al analizar el pensamiento del filósofo, explica en términos análogos a los que ocupara Barthes para referirse a la ilusión referencial propia de la historia: “Oculto tras su estatus como simple ‘representación’ de lo real, este discurso pudo ofrecer su propia forma como oscuro contenido de la realidad. Y como este discurso se privilegió así, la realidad asumió inevitablemente los aspectos del modo lingüístico en el que se representó a la conciencia” (139). Es posible decir que los lugares comunes de la historia, sobre todo de aquella referida a América, se parecen en su poderosa imposición a la estructura iluminista que determina una percepción de realidad, por cuanto acuden a ciertas categorías estructurantes específicas. Las mismas palabras “descubrimiento” y “conquista” son conceptos que fijan las posiciones de orden y subordinación de los sujetos de la historia y asimismo de sus receptores. No es extraño que para la celebración del V Centenario del “Descubrimiento de América”, y ante las fuertes críticas de los gobiernos y la intelectualidad latinoamericana, fuera necesario cambiar la denominación oficial de la efeméride por “Encuentro de ambos mundos”. En este punto hay una coincidencia con los planteamientos de Ricoeur, para quien la forma que asume el discurso histórico condiciona la manera en que socialmente se interpretan los acontecimientos. Por otra parte, dentro de este mismo marco foucaultiano, es posible colegir que las obras literarias que se refieren a los procesos de descubrimiento y conquista ocupan el lugar de la voz de un discurso silenciado que pide hacerse oír. Hay determinadas versiones de la historia americana que ostentan un grado importante de hegemonía, frente a las cuales reaccionan los contra-discursos que representan otras variantes interpretativas⁷.

Un segundo momento en la develación de la textualidad de todo ámbito de saber proviene del deconstructivismo en su vertiente derridiana, uno de cuyos aportes fundamentales es la constatación del olvido

⁷ Percibimos aquí una consonancia con las luchas entre discursos monológicos y dialógicos que distinguiera Bajtin, tema que profundizaremos al momento de analizar las nuevas crónicas de Indias.

interesado en que incurran las disciplinas de la discursividad que les es propia. La filosofía, según pone de manifiesto Jonathan Culler en su exposición del pensamiento de Derrida, ha persistido clásicamente en un “ninguneo” de su propio carácter textual: “Los filósofos escriben pero no piensan que la filosofía deba ser escrita. La filosofía que escriben trata a la escritura en calidad de medio de expresión lo que es en el mejor de los casos irrelevante para el pensamiento que expresa y en el peor una barrera a ese pensamiento” (83). Esta constatación sirve aquí a modo de ejemplo paradigmático, extensivo también a otros saberes, pues toda disciplina buscaría resolver un problema, encontrar *la* verdad, y así escribir las *últimas palabras* sobre un tópico. “La idea de una disciplina —apunta Culler— es la idea de una investigación en la cual la escritura se puede llevar a un término” (83). La paradoja estriba en que, a pesar de que el objetivo de dichas investigaciones es dar con el texto final, el único medio que tienen para alcanzarlo es la escritura, lo que supone un alto riesgo: “... la amenaza planteada por la escritura es que la operación de lo que debería ser simplemente un medio de expresión pueda afectar o infectar al significado que supuestamente representa” (84). Yendo un paso más allá, habría que decir que la infección es inevitable, pues las disciplinas *son* sus textos.

Si se aplica el axioma de la búsqueda de la verdad al campo de la historia, se reconoce en ella la pretensión de dar con una versión justa de los hechos de la realidad pasada; una explicación que, si bien no agota esos hechos, los contiene coherentemente a través de un sentido. Sin embargo, la disciplina histórica está en una situación análoga a la de cualquier otra disciplina, debido fundamentalmente a su carácter textual. Por lo mismo Culler sostiene que “[l]a historia, considerada como realidad última y fuente de verdad, se manifiesta en *productos narrativos* designados para someter al significado bajo una *ordenación narrativa*” (116, las cursivas son mías). Dicha narratividad inherente a la disciplina se inscribe, además, en un marco mayor. Según Derrida, la historia no es una autoridad privilegiada, sino parte de lo que él llama *le texte général*, esto es, el texto global, que “...no se limita a los escritos sobre la página” (citado en A. Martínez 26). El pensador explica su concepción en términos que recuerdan al archivo foucaultiano:

El texto general carece de márgenes, en el sentido establecido de la palabra; atraviesa de forma infraestructural todo lo que la metafísica llama la “realidad” (histórica, económica, política, sexual, etc., en el sentido establecido de dichas palabras) en la medida en que esta está constituida por relaciones de fuerzas diferenciales y en conflicto, de huellas, pues, sin ningún centro de presencia o de dominio (Tiempo de una tesis 46).

Una interpretación posible del giro derridiano es la que propone González Marín, quien señala que la comprensión del lenguaje que elabora el filósofo tiene consecuencias específicas: “... es claro que ya no puede seguir diferenciándose seriamente entre discursos o textos que, como la filosofía, tradicionalmente han intentado convencernos de que nos proporcionan la verdad objetiva, de una realidad objetiva, y otros textos, como la literatura que carecen de este valor. Unos y otros son simplemente escritura” (12). Al comentar la misma distinción entre literatura y filosofía Culler señala, sin embargo, que esta permanece en cuanto es fructífera⁸, pues se traduce en un potenciador de interpretaciones renovadas. Dentro de este marco, “...la lectura más auténticamente filosófica de una obra filosófica —una lectura que cuestiona sus conceptos y los fundamentos de su discurso— es la que considera la obra como literatura, como ficción, como constructo retórico cuyos elementos y orden vienen determinados por diversas exigencias textuales” (133). Este principio, que coincide plenamente con las conclusiones que hemos presentado en el análisis de la naturaleza textual de la historia, también se aplica en el sentido inverso, de lo que resulta que “... las lecturas más poderosas y adecuadas de las obras literarias pueden ser aquellas que las consideran actos filosóficos desentrañando las implicaciones de sus contactos con las oposiciones filosóficas que las dotan de base” (133). Ambos puntos de vista resultan útiles para entender la forma en que se dan en la literatura latinoamericana contemporánea las

⁸ Al igual como sucede en el procedimiento deconstructivo, que no deshace o anula las oposiciones binarias sobre las que opera.

relaciones entre historia y ficción. Por un lado, encontramos el refuerzo a la tesis que, en cuanto textos, literatura e historia son solo relativamente diferenciables, y, por el otro, la posibilidad —el permiso, la venia— de leer la literatura como historia y la historia como literatura.

Un segundo aspecto del deconstructivismo que también puede ser adoptado y adaptado por la línea de reflexión que venimos siguiendo, es la posibilidad de comprender la literatura contemporánea de tema histórico como un ejercicio deconstructivo de las versiones oficiales de la historia. En las novelas se detectan expresamente las oposiciones binarias sobre las que se basa el discurso histórico occidental sobre América Latina y se opera sobre ellas una suerte de inversión. Al dar vueltas las categorías del otro, se descubren valores alternativos de esos conceptos, y en algunos casos estos son devueltos, luego de una transformación, a su lugar de sentido como una *archiunidad* que los engloba. Esta coincidencia metodológica, sin embargo, es parcial ⁹.

Para el deconstructivismo, la verdad puede surgir de posiciones de marginalidad y excentricidad, y la literatura, en cuanto es ficción, ocupa un lugar marginal en relación con la historia, tradicionalmente asociada a lo verdadero. La narrativa de tema histórico que ha surgido en Latinoamérica en los últimos treinta años reconoce en sí misma esa posición de margen y enuncia desde allí, dejando huellas patentes de su carácter contestatario al insistir de distintas formas en su ficcionalidad. La pregunta que cabe hacerse, en consecuencia, es si hay una relación efectiva, que vaya más allá de una confluencia conceptual, entre este tipo de literatura y el deconstructivismo. Hasta aquí, hemos esbozado un camino puramente teórico que recoge algunos hitos importantes de un desarrollo reflexivo que se extiende a lo largo de todo el siglo XX, con el fin de fundamentar el valor epistemológico del texto literario,

⁹ Consciente de los riesgos de esta analogía, que se comentarán más adelante, en el análisis de las novelas he preferido utilizar una adaptación de la teoría del carnaval propuesta por Bajtín, a la luz de su propio concepto de “literatura carnavalizada”, y de un artículo de Umberto Eco que instaura la posibilidad de un posible carnaval “en frío”.

en particular como portador de interpretación histórica. Lo que queda por demostrar es en qué puntos y de qué formas este intersecta con la historia de la literatura latinoamericana.

2. La necesidad de una revisión de la historia en el contexto crítico latinoamericano

Desde la posibilidad de mirar con actitud crítica la disciplina histórica y sus postulados, entendiendo la imposición de una verdad oficial como un acto de poder, es posible comprender el surgimiento del tipo de literatura que aquí nos ocupa, esto es, una ficción que le disputa a la historia su capacidad de interpretar el pasado, postulándose ella misma como una versión alternativa. La aplicación del pensamiento filosófico y de la reflexión acerca del discurso histórico contemporáneos a los estudios de la literatura latinoamericana actual, ha sido vinculada a dos grandes posturas críticas que pueden servir de modelo explicativo para las características que asumen las novelas actuales de tema histórico gestadas en el continente: la posmodernidad y la poscolonialidad. Aquí proponemos una tercera alternativa, que viene de los ámbitos de la filosofía, la teología y las ciencias sociales latinoamericanas, y que llamaremos genéricamente pensamiento de la liberación.

2.1. Posmodernidad

Sin duda, se puede hacer una lectura hasta cierto punto fructífera de la cultura latinoamericana contemporánea aplicando las definiciones de posmodernidad. Autores como Julio Ortega (“Postmodernism in Latin America”, 1988) y Néstor García Canclini (*Culturas híbridas*, 1990) inauguran la interpretación de la producción literaria y cultural del siglo XX en esta clave. Las aproximaciones de ambos críticos

difieren en puntos cruciales¹⁰; no obstante, sus perspectivas coinciden en adaptar las conceptualizaciones del pensamiento estadounidense o europeo al contexto cultural latinoamericano, reconociendo sus rasgos diferenciadores, pero otorgándole finalmente el estatus de posmoderno. El camino trazado por García Canclini, que evoluciona a lo largo del tiempo incluyendo matices en su concepción de posmodernidad latinoamericana, tuvo importantes repercusiones y ha generado una tradición crítica que reconoce la originalidad de los procesos sociales y culturales del continente dentro del marco global posmoderno; sin embargo, la aplicación de dicho rótulo —pensado en principio en y para un sustrato social e histórico distinto— generó y sigue generando ciertas reservas. En el caso de estas reflexiones, las reservas tiene que ver básicamente con algunos problemas de orden conceptual que, como veremos más adelante, son de difícil resolución.

Los principios del pensamiento posmoderno también se han aplicado, de manera específica, al análisis de la narrativa contemporánea de tema histórico. Linda Hutcheon en *A poetics of postmodernism* (1988) acuña tempranamente la expresión “metaficción historiográfica” y define este tipo de narrativa en los siguientes términos:

By this I mean those well known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages (...) In most of the critical work on postmodernism, its narrative —be it in literatura, history, or theory— that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, the theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past (5).

¹⁰ Santiago Juan-Navarro señala que Ortega ve el postmodernismo latinoamericano como un asunto fundamentalmente estético, cuyo origen estaría en las vanguardias artísticas de principios del siglo (Metaficción 18). García Canclini, por su parte, desarrolla una aproximación de corte sociohistórico, mostrando América Latina como una compleja articulación de tradiciones y modernidades, en donde coexisten múltiples lógicas de desarrollo. En este contexto, la posmodernidad se revela como una forma de problematizar los vínculos que la modernidad estableció con las tradiciones anteriores, ya sea para excluirlas o superarlas (20-21).

Hutcheon no distingue corpus diferenciados, sino que propone una visión integradora basándose en ejemplos tomados de distintos contextos, entre los que se incluye la literatura latinoamericana. Santiago Juan-Navarro comparte esta perspectiva unificadora, pero reconoce implícitamente al menos dos tradiciones y propone un marco interpretativo que insiste en los vínculos entre ambas. En *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista* (1998), se hace eco de los postulados de Hutcheon y los complementa con otros aportes, con el fin de revisar las bases teóricas de la posmodernidad que subyacen a la creación literaria contemporánea de tema histórico, tanto anglo como latinoamericana. Como él mismo señala, “[e]l interés de este trabajo radica (...) no tanto en el desarrollo de un nuevo concepto del postmodernismo literario o en el debate per se en torno a este tema, como en el establecimiento del marco teórico que nos permita entender la aparición de las nuevas formas de la narrativa histórica en un marco interamericano” (2). Para cumplir su cometido, revisa sintéticamente los aportes de Linda Hutcheon, así como los de Ihab Hassan, Brian McHale y Fredric Jameson, y luego los complementa con las perspectivas de los críticos que aplican la noción de posmodernidad a América Latina, entre los que se encuentran los ya mencionados Ortega y García Canclini, así como George Yúdice, John Beverley, José Oviedo y Neil Larsen. También se hace cargo de las teorías históricas que deconstruyen la relación entre historia y literatura —principalmente Jenkins, Foucault y White—, situando esta tendencia de los estudios históricos dentro del mismo marco de la posmodernidad. Como reza el título de su ensayo, Juan-Navarro considera que el concepto de metaficción funciona como eje que permite aunar la producción literaria de tema histórico producida en las Américas¹¹.

¹¹ Posteriormente, en el artículo titulado “‘El furioso Daimón de Lope de Aguirre...’: hacia un postmodernismo de resistencia en la narrativa histórica de Abel Posse” (2005), Juan-Navarro amplía los referentes que le permiten postular una posmodernidad transversal y aplica su tesis en el análisis de un ejemplo concreto. La perspectiva del crítico se inclina con el tiempo aún más hacia la integración, en tanto considera la posmodernidad como un fenómeno internacional del que Latinoamérica participa. Desde su punto de vista, es posible leer la nueva novela histórica latinoamericana

Otras posiciones críticas, como la de Joan Oleza (1996), reaccionan en contra de la aplicación del marco posmoderno. En particular, su disconformidad apunta a la consideración de la novela histórica actual como una forma estética que no es capaz de representar el pasado, sino solo las ideas y estereotipos del pasado, lo que se ha llamado “historicismo”. En un diálogo crítico con la aseveración de Jameson¹², y atendiendo a ejemplos concretos de la literatura española —que relaciona expresamente con las obras allende el Atlántico—, Oleza pregunta: “¿No es esto una apuesta por una novela que se ha reapropiado, desde el corazón del presente, de la pasión por la historia? ¿O es puro *historicismo* ... ?” (3), para responder hacia el final de un acucioso recorrido teórico por las relaciones entre la historia y la ficción:

A mí me parece que sólo desde un pensamiento que devuelva su fluidez al tráfico entre experiencia y literatura, entre ficción y realidad, y por tanto entre Historia y Ficción, la frontera entre esos territorios deja de ser insalvable, cede a la aventura de atravesarla en un sentido y en otro, se convierte en una invitación al juego mucho más que en un signo de prohibición o de una imposibilidad (15).

Oleza reacciona frente a una de las vertientes de interpretación de la historia que se ha gestado en el pensamiento posmoderno, que tiende a ver en la recuperación del pasado un gesto puramente formal. Linda Hutcheon, por su parte, defiende otra lectura, que interpreta la relación de la posmodernidad con lo histórico —específicamente con su textualidad— en términos de una reflexión necesaria:

The view that postmodernism relegates history to “the dustbin of an obsolete episteme, arguing gleefully that history does not exist except as text” (Huyssen 1981, 35) is simply wrong. History is not

como una manifestación más de dicho marco conceptual y, en la medida que aplica estos principios a *Daimón*, es posible colegir que también los hace extensivos al subgrupo de la nueva crónica de Indias (sin ir más lejos, la novela de Posse es un ejemplo paradigmático de este corpus).

¹² El artículo hace referencia a su obra *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (1984).

made obsolete: it is, however, being rethought —as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*” (15-16).

El marco de referencia que postula Hutcheon —y que es compartido, como señala Ute Seydel, por otros críticos como McHale y Rincón¹³— recupera el punto central de la discusión teórica que hemos esbozado anteriormente acerca del carácter textual de las disciplinas, en particular de la historia, y lo subsume dentro del pensamiento posmoderno. Las novelas contemporáneas de tema histórico tendrían como eje este principio, que se manifiesta en la preeminencia de un carácter metaficcional contestatario. Este rasgo particular es el que ha motivado con más fuerza la interpretación de la narrativa latinoamericana reciente de tema histórico, generada en el otrora llamado tercer mundo, como una manifestación de la posmodernidad occidental. La discusión, sin embargo, está lejos de haberse zanjado. Como señala María Cristina Pons en *Memorias del olvido* (1996), aún quedan pendientes varias aristas:

... el interrogante que surge, y que me parece mucho más interesante que determinar si la novela histórica latinoamericana de fines del siglo XX es posmoderna o no, es de qué manera ésta responde, desde los márgenes de Latinoamérica, a un discurso (el de la posmodernidad) que se origina desde el centro. Más aún, el interrogante que se plantea es de qué manera la novela histórica latinoamericana contemporánea es una respuesta no sólo a los cambios sociohistóricos regionales sino también globales, al dilema trágico de la Modernidad. Si la nueva novela histórica, efectivamente, responde a esta crisis de la Modernidad, habría que preguntarse, entonces, desde dónde lo hace, desde la línea del pensamiento “posmoderno” progresivo o regresivo, o desde la línea del pensamiento crítico de la Modernidad (25).

¹³ Seydel hace referencia a *Postmodernist fiction* (1987) y *La no simultaneidad de los simultáneos. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina* (1995), respectivamente.

Desde una perspectiva que atiende al contexto de producción de la literatura latinoamericana, Karl Kohut (1997) también advierte de los riesgos de hacer una lectura posmoderna de las obras de ficción escritas a partir de los años ochenta. Haciéndose eco de los autores que ven Latinoamérica como un continente de modernidad altamente problemática, señala los riesgos de sostener que se encuentra en sintonía con la posmodernidad¹⁴. El contexto latinoamericano plantea desafíos particulares, lo que hace difícil o al menos tensa la lectura de su producción cultural y artística dentro de dicho marco. A propósito de la nueva novela histórica puntualiza expresamente:

Dado el carácter multifacético y hasta contradictorio del concepto de la posmodernidad, carece de sentido contentarse con declarar a una novela histórica ‘posmoderna’, si no se basa en una interpretación cuidadosa. Sólo entonces la comprensión de la novela histórica ganará en profundidad y, recíprocamente, constituirá un aporte importante para la comprensión de la posmodernidad (Introducción 20).

Magdalena Perkowska (2008) avanza notablemente en la definición de un horizonte interpretativo de la narrativa reciente de tema histórico, sirviéndose de los principios del posmodernismo, al amparo del concepto de hibridación planteado por García Canclini. De allí su propuesta conceptual de las “historias híbridas”. Perkowska acierta al exponer con precisión todas las diferencias que el contexto posmoderno latinoamericano ofrece respecto del europeo o estadounidense, señalando incluso que los objetivos de las mismas operaciones son completamente los opuestos. Ella distingue básicamente tres aspectos que marcan el contraste; el primero de estos apunta al sentido positivo

¹⁴ Kohut aborda en pocas páginas el panorama crítico de los ochenta y noventa, haciendo referencia a las principales polémicas. En su acucioso recuento, rescata varios de los trabajos que aparecen en el conocido número especial de la revista *boundary 2, The Postmodernism Debate in Latin America*, que editan John Beverley y José Oviedo en 1993 y que aparece en 1995 publicado como libro, con la colaboración de Michael Aronna.

de la crítica a la modernidad. Siguiendo a Juan Poblete¹⁵, precisa que mientras las teorías norteamericanas y europeas se centran en el fin de la modernidad y conciben la posmodernidad como una sustitución desencantada e inclusive nihilista del proyecto moderno, “... los acercamientos latinoamericanos conceptualizan la posmodernidad como una crítica, con posibilidades constructivas y renovadoras, de la modernidad” (85).

Perkowska complementa esta constatación con las aportaciones de García Canclini y Nelly Richard, para quienes la posmodernidad no es una etapa histórica posterior a la modernidad, sino una revisión profunda de sus principios. Según la interpretación de la autora,

[a] sustraer la posmodernidad a la lógica temporal, a la cronología, García Canclini y Richard modifican el significado del prefijo “pos”, que deja de remitir a una linealidad temporal para adoptar el valor semiótico del prefijo “re”: la posmodernidad como una re-lectura, re-formulación, re-visión y, finalmente, re-escritura crítica de la racionalidad universal y centrada de la modernidad (86).

Este punto de vista ciertamente libera al concepto de la determinación temporal y permite incluso comprender la posmodernidad como una alternativa más del gran marco histórico moderno, dentro del cual está la respuesta de América Latina. La pregunta que cabe hacerse a continuación es si es posible liberar lo posmoderno de su vinculación espacial, de su localización geográfica y, por ende, de su realización en contexto. El complejo mundo cultural latinoamericano, como reconoce el propio García Canclini al diagnosticar una “multitemporalidad heterogénea” (72), no responde de modo uniforme a un solo referente de modernidad: es pre-moderno, moderno y pos-moderno simultáneamente, o, como señalan otros críticos, se caracteriza por su modernidad “despareja” o “desigual”¹⁶. De allí que el propio contexto sea el que

¹⁵ Perkowska hace referencia al artículo “Homogeneización y heterogeneización en el debate sobre la modernidad y pos/modernidad”.

¹⁶ Beverley y Oviedo acuden al concepto de modernidad despareja para fundamentar la atribución de un carácter posmoderno a las producciones culturales latinoamericanas:

urja la redefinición de la posmodernidad atendiendo a sus particularidades. Esta operación, sin embargo, produce una anomalía conceptual, en tanto se utiliza el mismo término para dar cuenta de un fenómeno que tiene un carácter absolutamente opuesto.

Sin ánimo de profundizar en una posición chauvinista, sino que atendiendo a algunas constantes en la categorización de los fenómenos culturales en América Latina, cabría interpretar la aplicación del rótulo posmoderno como una manifestación contemporánea del “imperialismo de las categorías”, al decir de José Gaos (citado en Fernández y Arpini 62). Sin duda, como ha sucedido a lo largo y ancho de la historia del pensamiento latinoamericano, los autores y autoras de esta parte del mundo han sido influenciados y se han apropiado activamente de marcos conceptuales, primero europeos y luego estadounidenses, que les han permitido pensar su propio contexto socio-histórico en relación con Occidente¹⁷. Esta constatación de influencias, sin embargo, no puede traspasarse de modo automático a los usos y modos del contexto. En términos simples: el ideario posmoderno circula y se articula creativamente en el pensamiento latinoamericano, pero no por ello puede decirse que la realidad de América Latina es una realidad posmoderna. Si bien la intelectualidad ha desempeñado desde los albores del XIX en adelante una función proyectiva, proponiendo modelos de funcionamiento

“The engagement with postmodernism in Latin America does not take place around the theme of the end of modernity that is so prominent in its Anglo-European manifestations; it concerns, rather, the complexity of Latin America’s own ‘uneven modernity’ and the new develops of its hybrid (pre- and post-) modern cultures” (4). Julio Ramos, en cambio, utiliza la expresión “modernidad desigual” para caracterizar los procesos artísticos latinoamericanos en contraste con los del primer mundo: “En Europa, la modernización literaria, el proceso de *autonomización* del arte y la profesionalización de los escritores bien podían ser procesos sociales primarios, distintivos de aquellas sociedades en el umbral del capitalismo avanzado. En América Latina (...) la modernización, en todos sus aspectos, fue —y continúa siendo— un fenómeno muy desigual. En estas sociedades la literatura ‘moderna’ (para no hablar del Estado mismo) no contó con las bases institucionales que pudieron haber garantizado su autonomía” (28).

¹⁷ En términos de Bernardo Subercaseaux, “[e]l concepto de apropiación apunta a un proceso activo a través del cual se convierten en propios o apropiados elementos, ideas o estilos ajenos. Desde este punto de vista la apropiación implica una adaptación o transformación sobre la base de un código distinto y propio” (216).

sociales que se han encarnado luego en políticas específicas (piénsese, por ejemplo, en casos dramáticos como el “blanqueamiento de la raza” propugnado por intelectuales y políticos), esos modelos no han podido responder, en la mayoría de los casos, a una realidad cultural múltiple y esquiva, que no se agota ni mucho menos en el marco interpretativo que se le impone. El diagnóstico martiano, expresado con maestría sintética en “Nuestra América”, sigue aún vigente. Por lo mismo, pensar que el mundo latinoamericano se ha posmodernizado por influencia de sus intelectuales, comporta ciertos riesgos. Tiendo a pensar que en este caso específico estamos, nuevamente, frente a la tensión histórica entre realidad original y pensamiento foráneo que ha sido tema de debate filosófico privilegiado en el pensamiento latinoamericano del siglo XX.

La segunda diferencia que constata Perkowska entre la posmodernidad del primer mundo y la de América Latina tiene relación directa con las condicionantes contextuales en las que se produciría el fenómeno. Mientras que en el primer mundo la crítica se realiza en las ya asumidas democracias de mercado, “... en América Latina el debate posmoderno sigue a la caída de los regímenes dictatoriales (Cono Sur) y al fin de las guerras civiles (América Central), lo cual significa que se inscribe en el marco de la restitución de la democracia en el continente” (87). Esta particularidad de orden histórico —que a mi juicio devuelve el concepto posmodernidad al flujo del tiempo— es para Perkowska una de las causas del ánimo positivo del posmodernismo latinoamericano, que conserva los impulsos utópicos de la modernidad, redefiniéndolos en tensión con la incertidumbre acerca del futuro del continente¹⁸.

¹⁸ Sostiene Perkowska: En este marco, los principales rasgos de la posmodernidad —el descreimiento en las categorías universales (sujeto-progreso-razón) y en los metarrelatos legitimadores de la modernidad; el socavamiento del concepto de la verdad y del origen con la consiguiente multiplicación de signos y voces, junto con el énfasis en la polivalencia, la relatividad y la provisionalidad; la discontinuidad e itinerancia de significados; el descentramiento y la fragmentación de los espacios de enunciación— no corresponden a una postura de impotencia o pasividad complaciente, sino que forman parte del cuestionamiento de las tendencias uniformadoras de la razón instrumental moderna, por medio del cual se busca reivindicar la alteridad y la diferencia, es decir, formular una manera distinta de pensar la realidad latinoamericana (87-88).

La diferencia radical de los contextos en que se producen, sumada a la diferencia de objetivos que antes comentábamos, permite colegir que hay una coincidencia de orden metodológico entre ambas posmodernidades, lo que se traduce en formas estéticas similares, pero no necesariamente un programa o al menos un sentido filosófico común. En tanto la autora reconoce acertadamente que las características de la posmodernidad obedecen a una relación con la realidad político-social que es completamente distinta, es posible sostener, yendo un paso más allá de su argumentación, que se trata de procesos similares paralelos en el tiempo, pero que responden a entornos diversos y, por lo tanto, tienen significados muy diferentes.

Aun cuando en este punto nos alejamos de la discusión particular sobre la narrativa de tema histórico, es pertinente hacer referencia al marco mayor de estas reflexiones. Los conceptos de modernidad y posmodernidad son parte de un conjunto taxonómico que delimita los procesos de la historia humana con el fin de comprenderlos. Cada denominación responde a una forma de ordenar, cortar y separar el flujo temporal que tiene un origen específico¹⁹; por lo mismo, cabe preguntarse respecto de las condiciones en las que se produce una determinada denominación epocal y, en el caso específico de América Latina, si es que ella se ajusta a sus propios procesos²⁰. En el caso que expone

¹⁹ Remito en este punto al trabajo de Gonzalo Fernández, “Grandes periodizaciones de la Historia Universal”.

²⁰ De lo contrario, es posible caer en confusiones conceptuales como la que produce el romanticismo latinoamericano, movimiento literario y político que toma de forma relativamente sincrónica ciertos principios de la estética europea, la cual surge en respuesta a los fracasos de la Revolución Francesa, y los combina creativamente con el ideario de la Ilustración, con el fin de promover, con un desfase temporal importante, una revolución independentista que abraza el lema “libertad, igualdad, fraternidad” que ya ha caído en cuestión entre los románticos europeos. Tal diferencia de principios y propósitos justifica una revisión de las nominaciones de la historia literaria latinoamericana del siglo XIX. En este sentido, adhiero a la interpretación de Gabriel Salazar: “La identidad histórica de América Latina ha estado permanentemente atravesada y a menudo sustituida por el universo cultural (expansivo) de Occidente. ... [L]a periodización de su historia global (descubrimiento, conquista, colonia, república independiente) revela la adscripción categorial a la gran trama protagónica (la universalización de Occidente) y el empleo de claves teóricas ajenas, pertenecientes de suyo a la gesta hispánica o a la historicidad de los invasores” (519).

Perkowska, se puede detectar una anomalía nominal cuando se le asigna el mismo nombre de posmodernidad al proceso latinoamericano.

Un tercer rasgo distintivo del pensamiento posmoderno en América Latina, puntualiza Perkowska, es la lectura que se hace de su propia modernidad con insistencia en su carácter heterogéneo y discontinuo. En este sentido, se trataría de una propuesta aún más radical que la europeo-estadounidense, en tanto supera la concepción uniformadora y totalizante de lo moderno. La autora resuelve la contradicción antes anotada —el hecho de que la posmodernidad latinoamericana obedece a causas y tiene objetivos opuestos— proponiendo una crítica a las conceptualizaciones primermundistas. En particular, se refiere al modelo norteamericano definido por Jameson, el que, según detalla, “... destaca la homogenización (‘even modernization’) del espacio social y cultural como uno de los rasgos fundamentales de la episteme posmoderna” (96). Las dos concepciones de la relación con la historia que se le adjudican a la posmodernidad —el historicismo que refutaba Oleza y la aguda conciencia crítica de la textualidad de los saberes que defendía Hutcheon— se ven superadas por una tercera opción:

Si el modelo latinoamericano se basa en el principio opuesto —la modernización desigual y la heterogeneidad—, ¿cómo afecta esto a la percepción de la historia? La reescritura latinoamericana del concepto de posmodernidad invita a repensar la crisis de la historia proclamada desde las teorizaciones posmodernas americano-europeas. ¿Se trata de la crisis de *la* historia o de la crisis de *una* historia? (...) Si América Latina es una parte “desigual” del *nosotros* y del *mundo*, ¿debe identificarse con sus propuestas?” (96-97).

Coincido con Perkowska en su apreciación de la necesidad de redefinir los procesos históricos a la luz de la forma en que se producen no solo en los centros hegemónicos, sino en los demás sectores del sistema-mundo. Las diferencias, sin embargo, ameritan a mi juicio un examen más profundo de los orígenes de estas. Es necesario incluir en la discusión una perspectiva diacrónica que dé cuenta del pensamiento latinoamericano al menos de las décadas inmediatamente anteriores; de lo contrario, se corre el riesgo de desatender antecedentes importantes.

Una propuesta provisoria es deshacer el amarre conceptual y en vez de hablar de posmodernismo o posmodernidad reconocer influencias posmodernas en los procesos culturales latinoamericanos contemporáneos.

Por otra parte, en el caso específico de la narrativa actual de tema histórico, es importante explorar en los vínculos que sus autores y autoras tienen con el pensamiento posmoderno, puesto que una cosa es la coincidencia en medio de un “espíritu de época” y otra muy distinta es la utilización consciente, dentro de la obra literaria, de principios determinados. Podemos hacer hincapié en las influencias que escapan de la voluntad de la autoría, pero ellas debieran estar en contacto con el sustrato cultural en el que la obra se origina y, más importante todavía, en que el pensamiento de ese autor o autora se enraíza. Perkowska, consecuentemente, concentra su análisis en un corpus producido a partir de mediados de los ochenta, es decir, que coincide temporalmente con lo que ella ha definido como posmodernidad latinoamericana:

Como historias híbridas, las novelas históricas de las últimas dos décadas iluminan una nueva flexión latinoamericana de la relación entre la historia y el discurso de la posmodernidad, que conforma una vertiente del discurso poscolonial. La “razón poscolonial” que informa el universo ficcional de las historias híbridas pugna por descolonizar el imaginario histórico. Al igual que las obras de años anteriores, éstas se oponen a los relatos totalizadores pero cambia el énfasis de su resistencia. En vez de subvertir el discurso oficial de un poder histórico, resisten la muerte de la historia estrellándose en busca de diversidades, discontinuidades y contradicciones históricas que permitan “imaginar otros tiempos” (106).

La autora propone dos momentos sucesivos en el desarrollo de la narrativa de tema histórico reciente, con énfasis distintos²¹: por una parte, la subversión del discurso oficial y, por otra, la pervivencia de la historia que exhibe sus múltiples posibilidades. En las novelas publicadas antes del auge del posmodernismo, sin embargo, ya es posible encontrar

²¹ Quede por el momento en suspenso su afirmación acerca de la “razón poscolonial”, a la que volveremos en el siguiente apartado.

diversidades, discontinuidades y contradicciones históricas. Además, las obras posteriores también dan cuenta de procedimientos de subversión del discurso histórico oficial al modo más clásico²². Atendiendo a esto, cabe preguntarse si existen efectivamente dos momentos —si se puede trazar una línea o sostener la existencia de un umbral— o si se trata más bien de un problema de estilos asociados a grados y/o estrategias de resistencia que se han generado *antes* de las influencias posmodernas.

Valga en este punto un breve excursus acerca de las interpretaciones que se han hecho del neobarroco latinoamericano, corriente estética que también ha sido explicada atendiendo a orígenes diversos. Por una parte, ha sido vista como una manifestación de la posmodernidad²³, y, por otra, como la expresión contemporánea de la resistencia colonial latinoamericana ejercida a través de su particular apropiación del barroco europeo. Como sucede con la narrativa actual de tema histórico, existe la tendencia a subsumirlo, considerándolo una forma, si no universal, al menos propia del primer mundo, lo que implica desligarlo de sus raíces históricas. Frente a esta borradura de la diferencia reacciona Irlemar Chiampi (2000). Nos permitimos aquí una cita suya extensa, pero que refleja muy bien la tensión antes descrita:

No es casual, pues, que sea justamente el barroco —preiluminista, premoderno, preburgués, prehegeliano— la estética apropiada desde esta periferia, que sólo recogió las sobras de la modernización, para revertir el canon historicista de lo moderno. El rescate del barroco es una estética y una política literaria que, mostrándose como una auténtica mutación paradigmática en las formas poéticas, conlleva, entre otras consecuencias, el abandono de la presencia sorda del siglo XVIII en nuestra mentalidad. Este contenido ideológico —motivación cultural específica e insoslayable— torna precario todo intento de reducir el neobarroco a un manierismo retro y reaccionario —un reflejo de la lógica del capitalismo tardío, conforme sugiere Jameson al mencionar el modismo de los “neo” en el arte posmoderno—. Tampoco cabe diluirlo en la “atmósfera general”, en el “aire del tiempo”, como un

²² Más adelante, al comentar el particular uso de la carnavalización que hacen las nuevas crónicas, analizaremos en detalle estas diferencias.

²³ Véase, por ejemplo, la propuesta de Omar Calabrese en *La era neobarroca*.

“principio abstracto de los fenómenos”, y menos aún tomarlo como la salvación de una modernidad crepuscular, tras la “muerte de las vanguardias” (...). Lo barroco no es un descubrimiento reciente en nuestra literatura (...). Es, para decirlo como Lezama, una “forma de las entrañas” que la tradición moderna de América Latina recuperó estética e ideológicamente (38).

Monika Kaup (2007) retoma la perspectiva de Chiampi para insistir en que el neobarroco forma parte de una modernidad periférica que tiene sus propias características y que, por lo mismo, no puede ser considerado una manifestación posmoderna sin más²⁴. A esta constatación hay que agregar que la distancia del prototipo metropolitano se ha producido no en el siglo XX, sino ya en el XVII. El neobarroco es la actualización del barroco americano, la recuperación de su fuerza contestataria. De allí que sea posible, también, leer la narrativa latinoamericana reciente de tema histórico en esta clave. La misma Chiampi hace referencia a la función crítica que el neobarroco desempeña frente a la historia, la cual, desde su punto de vista no se agota “... en la visión pesimista que registra la entropía de la modernidad historicista”, razón por la que “[l]a reapropiación estética del barroco ha sido también el resorte para recrear la historia a la luz de los nuevos desafíos del presente” (38).

Jorge Osorio, en su estudio sobre la ficción histórica en América Latina (2005), destaca especialmente la posibilidad de leer esta forma narrativa como una manifestación neobarroca, arraigada en la historia latinoamericana y por ende no-posmoderna. Siguiendo el análisis que Gonzalo Celorio despliega en su *Ensayo de Contra Conquista*, sostiene que en la intertextualidad propia de estas novelas “habita entrañablemente el espíritu paródico del barroco”, que no se limita a la burla del

²⁴ “...modernity should be conceived as having multiple, alternative forms through the complex interplay of colonial and indigenous elements. The Latin American neobaroque constitutes such a site-specific, hybrid modernity from the global periphery, where imported European and native, modern and premodern, forms are joined to generate an eccentric New World modernity that deviates from the metropolitan prototype” (226).

discurso que recrea, sino que “... implica una actitud crítica que pondera, selecciona, asume y preserva los valores culturales”. Por ello, sostiene, “... esta narrativa histórica sería un componente de una poética del reconocimiento y de conservación de *un patrimonio cultural propio*. Tal sería su tatuaje, su intratexto” (299, las cursivas son mías).

2.2. Poscolonialidad

Una segunda posibilidad que puede plantearse como marco de análisis para la literatura latinoamericana actual, especialmente la de tema histórico, es la propuesta del pensamiento poscolonial. Esta gran vertiente crítica tiene como hito fundante la publicación de *Orientalismo* (1978) de Edward Said y congrega a autores y autoras de distintas tradiciones periféricas como la india, la sudafricana, la árabe y la latinoamericana. El poscolonialismo ha sido definido como una alternativa generada en el tercer mundo, en disputa con el centro hegemónico y su definición de posmodernidad (Kaup 227). En palabras de Walter D. Mignolo, se trata de dos formas diferentes de criticar la modernidad: “... una, la postcolonial, desde las historias y herencias coloniales; la otra, la postmoderna, desde los límites de la narrativa hegemónica de la historia occidental” (Herencias 2). Una de las manifestaciones más influyentes del pensamiento poscolonial son los estudios subalternos, que surgen en 1981 en torno a la publicación del mismo nombre liderada por el historiador indio Ranajit Guha. Haciéndose eco del pensamiento gramsciano, este grupo asume la tarea de hacer visibles a las clases subalternas, ocultas por el discurso histórico eurocéntrico. Para ello ejerce la lectura crítica de documentos, con propósitos emancipadores, sirviéndose de herramientas posmodernas como el deconstructivismo (Mallon 95).

Por razones de atingencia, y aunque la tentación de explayarse en este punto es grande, comentaremos brevemente la posición de los *Latin American Subaltern Studies* —inspirados originalmente en los *Subaltern Studies* indios—, pues debieran ser la referencia más próxima. En su manifiesto inaugural (1993), sin embargo, este grupo define su posición crítica con respecto a los discursos formadores de conciencia

de nación en Latinoamérica, propios de la intelectualidad ilustrada del siglo XIX, y no a los discursos del poder imperial español, distanciándose así de una perspectiva estrictamente poscolonial²⁵. Según consta en el *Diccionario de filosofía latinoamericana*, ellos conciben la literatura como “una práctica indispensable para la formación de las elites que llevaron a cabo el proyecto neocolonialista de ‘construcción de la nación’ en el siglo XIX”, lo que quiere decir, en principio, que su foco de análisis es el discurso literario criollo que justifica un proyecto nacionalista blanco e ilustrado. Así se señala expresamente en su programa:

Pretendiendo altruismo y auto-abnegación, las élites criollas, con su antagonismo frente al colonizador, invocaron la bondad del pueblo y de las clases subalternas en lugar de buscar los medios para su promoción social. La historia de las burguesías nacionales se convierte así en la (auto)biografía espiritual de las elites, hecho que contribuye decisivamente a la formación política y cultural de los subalternos (...). El no reconocimiento de la contribución del subalterno a la creación de su propia historia revela la pobreza de la historiografía y señala las razones por las cuales fracasaron los programas nacionalistas de promoción popular.

Para este grupo, la falta de reconocimiento histórico de los subalternos se circunscribe al periodo republicano. El punto crítico, entonces, no se encuentra en los más de tres siglos de dominio europeo en América, sino en el periodo inmediatamente posterior. La primera limitación para aplicar su programa al análisis de la nueva narrativa de tema histórico es de orden epistemológico: la perspectiva que asumen impide ver la continuidad de la colonia en la república —al decir de Martí— y oculta la persistencia de la diferencia colonial, aspecto importante en la

²⁵ En efecto, cuando ya se ha disuelto el grupo, John Beverley marca explícitamente la distancia respecto de los estudios poscoloniales latinoamericanos, por considerar que restringen la noción de subalternidad. Según señala, “... la problemática de lo subalterno no se limita exclusivamente a lo poscolonial (ni tampoco puede ser articulado siempre por la idea de colonialismo interno). Aparece también claramente dentro de las sociedades (...) que son formadoras de la colonialidad del poder” (La persistencia 51).

propuesta de estas novelas que además, como veremos más adelante, es una de las claves de las nuevas crónicas de Indias. La segunda limitación tiene que ver con la forma en que se representan, en el marco mayor de la nueva narrativa de tema historiográfico, los grupos subalternos en las obras que se ocupan del siglo XIX: si bien es posible reconocer un importante corpus novelístico cuyo interés es la reescritura crítica de los procesos emancipatorios, no todos los sectores sociales son incluidos. La visibilización de la diferencia étnica, por ejemplo, es una deuda aún no saldada.

Considerando el rumbo que se propuso seguir el grupo de estudios subalternos latinoamericanistas y su poca adecuación a la narrativa reciente de tema histórico, es quizás más pertinente hacer la relación con los *Subaltern Studies* de origen indio, cuyas preocupaciones principales son el desmontaje de las versiones hegemónicas de la historia imperial británica y el problema de la autorrepresentación del subalterno. Si es que es posible aplicar a la literatura de tema histórico latinoamericana el calificativo “poscolonial”, es en referencia a esa forma crítica de vincularse con el discurso histórico para proceder a desmontarlo. En el caso específico de la nueva crónica de Indias, resulta totalmente coincidente su punto de partida con la constatación expuesta por Dipesh Chakrabarty (2001) acerca del eurocentrismo en la historiografía colonial: “... en la medida en que se considera el discurso académico de la historia —es decir, ‘historia’ como un discurso producido en el escenario institucional de la universidad— ‘Europa’ queda como el sujeto soberano de todas las historias, incluyendo aquellas que llamamos ‘India’, ‘China’, ‘Kenia’, y demás” (134). Esta sentencia puede aplicarse también a la versión más difundida de los comienzos de la historia de América Latina que es sin lugar a dudas eurocéntrica, en tanto ha sido generada por Europa y reproducida acríticamente en las aulas latinoamericanas²⁶. De la omnipresencia europea, por otra parte, se deriva una situación del intelectual de la periferia que es, por decir

²⁶ Por ejemplo, en las escuelas chilenas aún se utilizan los términos “descubrimiento” y “conquista” de América para hacer referencia a la dominación imperial en el continente (Cfr. <http://www.curriculumenlineamineduc.cl/605/w3-propertyvalue-55586.html>)

lo menos, penosa: el reconocimiento permanente a la labor de los intelectuales del primer mundo —pues se considera obligación conocer su trabajo— y el absoluto desconocimiento por parte de estos acerca de lo que sucede en el tercero, fenómeno que Chacrabarty denomina “desigualdad de ignorancia”²⁷.

Las coincidencias entre el escenario poscolonial de India y América Latina, así como la condición periférica de sus intelectuales, han motivado la adopción de los postulados y metodologías de los *Subaltern Studies* dentro del contexto académico latinoamericano. Más allá del grupo de estudios subalternos de la academia estadounidense, se perfiló una línea de estudios poscoloniales latinoamericanos, sobre todo en los ámbitos histórico, literario y cultural. Se ha argumentado con justas razones, sin embargo, que no es posible comparar directamente la situación de India con la de América Latina²⁸. Incluso los intelectuales que asumen los postulados teóricos de los estudios subalternos, como Florencia Mallon (1995), detectan tempranamente que la aplicación de sus principios al análisis de la situación latinoamericana es una operación analógica que exige reconocer las diferencias y, sobre todo, la reflexión local inmediatamente anterior. Parte importante de su crítica se centra en el trabajo de Patricia Seed, miembro del grupo *Latin American Subaltern Studies*, quien desatiende el aporte de los historiadores latinoamericanistas que la anteceden. Para Mallon, el más grave problema relativo al préstamo conceptual y metodológico que trae consigo la aplicación de los principios teóricos del pensamiento subalterno indio a otras partes del mundo es que, al entrar en diálogo, una o ambas partes pueden verse tergiversadas.

²⁷ Nótese la actualidad de estas palabras de José Victorino Lastarria, publicadas en el siglo XIX: “La América conoce a la Europa, la estudia sin cesar, la sigue paso a paso y la imita como su modelo; pero la Europa no conoce a la América, y antes bien la desdeña y aparta de ella su vista, como de un hijo perdido del cual ya no hay esperanzas” (citado en Zea 493).

²⁸ Para un buen catastro de las objeciones, remito al artículo de Carlos Beorlegui “Críticas a la Filosofía de la liberación desde la posmodernidad y la postcolonialidad”, cuyas referencias se explicitan en la bibliografía.

Si esto ocurre, los matices, las tensiones internas y las contradicciones —en síntesis, la sustancia misma de la que se compone la discusión académica útil— son echadas a un lado, en un intento de definir la manera correcta por excelencia. Habiéndose logrado esto, ya no resulta necesario comprender lo que ha venido antes, puesto que se ha vuelto completamente irrelevante (100).

En la importación acrítica, según otros autores, no solo se producen problemas metodológicos. De allí la posición radical de Estela Fernández (2003), quien siguiendo las críticas de Hugo Achúgar, Eduardo Gruner y Walter Mignolo, hace referencia a lo que denomina la “dudosa poscolonialidad de América Latina”, por cuanto las condiciones culturales e históricas del continente tienen rasgos muy específicos que no se pueden desatender. Por lo mismo, el intento de explicar las particularidades de la nueva narrativa histórica latinoamericana a partir de las categorías acuñadas para la poscolonialidad india implicaría utilizar un marco teórico pensado para otra realidad. No obstante, hay algunos trabajos críticos que han tomado esta opción. Es el caso del libro de María Beatriz Aracil, *Abel Posse: de la crónica al mito de América* (2004), y de la obra que compila Helene Carol Weldt-Basson, *Redefining Latin American Historical Fiction. The Impact of Feminism and Postcolonialism* (2013).

María Beatriz Aracil dedica su libro a las novelas del argentino Abel Posse que describen los procesos de “descubrimiento” y “conquista”²⁹. Para aproximarse a ellas establece un recorrido teórico que se distancia de la consideración de estas obras como posmodernas y propone, en cambio, asumir como marco de referencia el pensamiento poscolonial. Según señala, “[e]l concepto de postcolonialismo explica (...) de manera mucho más acertada que el de postmodernidad los presupuestos de los que parte su autor y, por ello, será retomado a lo largo del presente trabajo como planteamiento metodológico en el análisis de sus novelas ...” (73). Las referencias al poscolonialismo, sin embargo,

²⁹ Se trata de *Daimón*, *Los perros del Paraíso* y *El largo atardecer del caminante*, que forman parte del corpus de las nuevas crónicas de Indias.

no son especialmente abundantes; aparecen recién en el análisis de la representación del mundo indígena en la obra de Posse. En este punto, la autora establece un puente muy acertado entre la propuesta del novelista y el pensamiento del filósofo Rodolfo Kusch, pero identifica a este último con la corriente poscolonial latinoamericana, que, en estricto rigor, es posterior en el tiempo. Aracil toma como base la interpretación de Mignolo³⁰, que destaca rasgos de coincidencia entre el pensamiento poscolonial y el liberacionista; sin embargo, en vez de considerar la obra de Kusch como un antecedente, directamente arraigado en la filosofía de la liberación³¹, lo asume como un representante de la poscolonialidad.

Por su parte, en la introducción al volumen que compila, Helene Carol Weldt-Basson también elabora un breve mapa teórico que abarca tanto la novela histórica en general como la nueva narrativa de tema histórico latinoamericana. Señala que existe un vacío crítico, en tanto no se han incluido los aportes del feminismo y del poscolonialismo al estudio de estas últimas, perspectivas que serían fundamentales para entender la evolución que ha experimentado el género. Desde su punto de vista, “[b]oth of this approaches have enormously impacted the development of the Latin American historical novel” (12). Weldt-Basson hace referencia a un corpus que se genera de modo sincrónico a la expansión de estas corrientes de pensamiento en América Latina, las que toman fuerza en la década de los ochenta, y establece un contrapunto comparativo entre este y las novelas históricas anteriores. La autora no entra en detalles teóricos, sino que opta por el análisis de ejemplos concretos, poniendo el énfasis en la presencia de rasgos feministas y poscoloniales.

El libro está compuesto por trabajos de distintos críticos que hacen referencia a novelas históricas de reciente publicación. Termina con un artículo de Weldt-Basson titulado “*El sueño del Celta: Postcolonial Vargas Llosa*”. Según su análisis, “... Vargas Llosa’s most recent work

³⁰ Aracil toma como referencia el artículo titulado “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías poscoloniales” (1995).

³¹ Remito en este punto al libro de Horacio Cerutti Guldberg, *Filosofía de la liberación latinoamericana*, en el que se relata la formación del grupo. Rodolfo Kusch es, de hecho, uno de los representantes más destacados de una de las vertientes del pensamiento liberacionista.

illustrates the theory put forth in this book, that the most current work in Latin American historical fiction has ultimately been influenced and shaped by the ideas and concerns developed by postcolonial theoretical discourse” (232). Si bien la lectura que propone es consistente y logra iluminar en muchos puntos la novela del Nobel peruano, Weldt-Basson relaciona de modo directo sus particularidades formales con el trabajo teórico de Homi Bhabha —específicamente con su obra *The location of culture* (1994)—, lo que genera al menos dos problemas. El primero de ellos tiene que ver con la forma en que se utilizan estas herramientas de lectura: Bhabha, en efecto, propone una matriz interpretativa que podría ser común a todo el pensamiento periférico³²; sin embargo, en sus análisis hay una consideración del autor o autora como sujeto poscolonial y, por lo mismo, ve su obra como una reflexión que se traduce en rasgos estéticos determinados. Weldt-Basson, en cambio, aplica las descripciones de Bhabha sobre lo colonial y lo poscolonial principalmente al análisis de personajes, estableciendo escasos puentes con el lugar desde donde escribe Vargas Llosa³³. Al parecer, lo que ella observa es la condición colonial/poscolonial del protagonista de la novela —el irlandés Roger Casement— y del mundo representado —en directa relación con el colonialismo inglés—, cuestión que tiene que ver más con la necesidad de verosimilitud de la novela que con el pensamiento del propio autor. Para probar la tesis de Weldt-Basson sobre la influencia del poscolonialismo en la narrativa histórica reciente, habría que cotejar

³² En efecto, en la introducción a este volumen Bhabha fundamenta la necesidad de hacer lecturas transversales: “Cada vez más, las culturas ‘nacionales’ son producidas desde la perspectiva de minorías privadas de sus derechos políticos. El efecto más significativo de este proceso no es la proliferación de ‘historias alternativas de los excluidos’, produciendo, como afirmaría alguien, una anarquía pluralista. Lo que muestran mis ejemplos es el cambio de base para hacer las conexiones internacionales. El valor del cooperativismo crítico, o el juicio estético, ya no está respaldado en la soberanía de la cultura nacional” (22). Más adelante agrega: “... la crítica poscolonial da testimonio de los países y las comunidades (del norte y del sur, urbanas y rurales) constituidas ... “de otro modo que con la modernidad” (23).

³³ No discutiremos aquí sobre el carácter de sujeto poscolonial de Vargas Llosa, porque eso amerita un estudio de otro orden, bastante más complejo. Habría que empezar por el análisis de la jerarquía socioeconómica y étnica producida por la colonia española y portuguesa en América, cuyas repercusiones siguen vigentes hoy en día.

si hay otras obras que, sin concentrarse en un caso tan claro, se hagan eco de los planteamientos de Bhabha y otros intelectuales indios. Por otra parte, la autora se concentra de modo exclusivo en las coincidencias entre el pensamiento indio y el contexto latinoamericano, sin considerar que en el propio continente hay un sedimento intelectual que también es crítico respecto de la colonialidad.

Siguiendo la misma ruta de coincidencias y descartes que nos ha traído hasta este punto, conviene buscar en las propuestas propias un marco de pensamiento posible que establezca un diálogo con la literatura que aquí nos ocupa.

2.3. Pensamiento de la liberación

El poscolonialismo como teoría adquiere un sello netamente latinoamericano en el programa de investigación modernidad/colonialidad. Arturo Escobar (2003) define este programa como “... un encuadre construido desde la periferia latinoamericana del sistema mundo moderno colonial...”, que busca “... explicar las dinámicas del eurocentrismo en la producción de la modernidad y los intentos de trascenderla” (67). El grupo modernidad/colonialidad —asociado en principio a los estudios poscoloniales, pero que marca también su superación— es influido por distintas vertientes de pensamiento. Como señala el propio Escobar, siguiendo un orden cronológico, su reflexión se nutre de de la teología y la filosofía de la liberación, de la teoría de la dependencia, de los debates sobre modernidad y posmodernidad, de las discusiones sobre hibridez en antropología, comunicación y estudios culturales y de los aportes del grupo latinoamericano de estudios subalternos (53). Por razones puramente históricas, en su sentido más simple, si bien hay una coincidencia entre la evolución de la narrativa de tema histórico y la perspectiva teórica del grupo modernidad/colonialidad, las primeras obras literarias que rescriben críticamente la historia de América Latina son anteriores en el tiempo, por lo que su sustrato conceptual no puede ser un debate que cristaliza en los albores del siglo XXI. Para encontrar el referente con el cual dialogan las nuevas ficciones historiográficas es

necesario aislar uno de los pilares de la reflexión de modernidad/colonialidad, precisamente el más antiguo y más arraigado: el pensamiento de la liberación.

Tempranamente, Walter Dignolo estudia la relación entre la filosofía liberacionista latinoamericana y el poscolonialismo. En “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales” (1995), analiza la presencia de posibles rasgos de poscolonialidad en la obra de Leopoldo Zea, Enrique Dussel y Rodolfo Kusch. Inscribe, sin embargo, una diferencia de base respecto del pensamiento generado en otras regiones: la preocupación por el lugar de América en la historia occidental sería propia de “... una particular herencia colonial: la hispano-portuguesa” (27); en cambio, la herencia colonial inglesa y francesa habrían generado un tipo distinto de relación con Occidente. Aun cuando acentúa este rasgo característico, ve una relación de influencia de la reflexión poscolonial anglo y francófona en América Latina. A su juicio, los pensadores latinoamericanos fueron modificando su posición frente al colonialismo “...en la medida que fueron escuchando más voces descolonizadoras de África y Asia” (27). Dignolo no especifica cuáles serían estas relaciones ni cómo se habrían dado, por lo que vemos en su posición inicial hacia el pensamiento liberacionista más bien la necesidad de subsumirlo en la corriente del pensamiento poscolonial que rescatar su originalidad.

En la introducción a *Capitalismo y geopolítica del conocimiento* (2001) la posición de Dignolo toma un giro hacia el reconocimiento de una tradición plenamente localizada. Según sostiene, el pensamiento de los años sesenta, entre los que destacan la obra de Franz Fanon y la teoría de la dependencia, contribuyó a generar otras corrientes de pensamiento crítico en América Latina. Dos de ellas son la teología de la liberación y la filosofía de la liberación. Esta última, especialmente, “...se formuló sobre la mera base de una consciente geopolítica del conocimiento” (13). Desde esta nueva perspectiva, Dignolo pone un énfasis mayor en la sincronía que en la posible influencia entre la teoría latinoamericana y las propuestas generadas en otros contextos. Asimismo, comprende las reacciones poscoloniales de distintas partes del globo como el surgimiento de un *locus* epistémico diferente al occidental.

Según señala, “[l]a diferencia entre enunciados de contenido semejante, pero proferidos en distintos lugares geopolíticos de enunciación y referidos a terrenos histórica y geopolíticamente constituidos (...) es, en verdad, la diferencia colonial epistémica” (19).

Mignolo ubica en un lugar central el aporte filosófico de Enrique Dussel³⁴, quien propone un método analéctico para superar tanto la ontología hegeliana como el dialogismo de Levinas. La suya es una forma original de introducción del Otro en la filosofía del Ser, que descubre su “exterioridad” respecto del europeo. El método analéctico muestra que la exterioridad del Otro se ha introducido a través de la colonialidad, la cual es “... la cara oculta de la modernidad” (30). La propuesta de Dussel, *junto con* otras corrientes de pensamiento generadas en África y Asia, producen lo que Mignolo denomina “...un despertamiento geopolítico de la epistemología” (34).

El mismo Dussel, en “La ‘Filosofía de la Liberación’ ante el debate de la Posmodernidad y los estudios latinoamericanos” (2003), establece una genealogía similar a la propuesta por Mignolo, pero es aún más enfático en señalar los posibles errores de interpretación. Según sostiene, simultáneamente “... en toda la periferia (África, Asia y América Latina), comenzaron a surgir movimientos críticos que partían de su propia realidad regional, y que utilizaban en algunos casos a un marxismo renovado como referencia teórica” (54). Esta coincidencia temporal, sin embargo, no es indicadora necesariamente de mutuas influencias:

... [L]a Filosofía de la Liberación en América Latina, que se inicia igualmente en torno de 1970 (casi al mismo tiempo entonces que los primeros trabajos de R. Guha en India), (...) se encuentra enmarcada por un mismo tipo de descubrimientos que pueden ser malinterpretados si no se reconstruye convenientemente la situación originaria desde donde nace, y por ello se distorsiona su perspectiva. La Filosofía de la Liberación nunca fue simplemente “Pensamiento latinoamericano”,

³⁴ Hace referencia al texto titulado “El método analéctico y la filosofía latinoamericana”, leído como ponencia en 1972 y publicado en 1973.

ni historiografía de tal pensamiento. Fue filosofía crítica y localizada autocríticamente en la periferia, en los grupos subalternos (54).

Como veremos más adelante, son varios los críticos que señalan que en la misma década de los setenta surge la nueva narrativa de tema historiográfico en América Latina. Encontramos aquí, al decir de Borges, las simetrías y los leves anacronismos necesarios para tender los puentes entre el pensamiento liberacionista y las novelas históricas recientes, en particular la nueva crónica de Indias. Según el concepto de *locus enuntiationis* adoptado por Mignolo, para entender el sustrato conceptual de estas ficciones el referente más adecuado es el pensamiento latinoamericano de la liberación. Esta forma propia de filosofar se arraiga a su vez en una larga tradición emancipatoria, la que, según sostiene Dussel, comienza en el célebre sermón de Montecinos (Filosofía de la liberación 374), “hecho de discurso” que cambia la vida de Bartolomé de las Casas y que, por lo mismo, está en la base del surgimiento de una línea de reflexión crítica sobre la conquista.

La vinculación entre la nueva narrativa de tema historiográfico y el pensamiento de la liberación ha sido escasamente puesta en evidencia. Hasta ahora, solo ha sido referida de forma tangencial en dos trabajos críticos, los cuales aluden a las vinculaciones entre filosofía y/o teología de la liberación y posmodernismo. El primero de ellos es una nota al pie que María Cristina Pons incluye en el capítulo introductorio de *Memorias del olvido* (1996), cuando problematiza la relación entre la nueva novela histórica latinoamericana y la posmodernidad. En dicha nota Pons comenta las consideraciones de Neil Larsen acerca de lo que él denomina un “posmodernismo de izquierda” latinoamericano, el que se vería ejemplificado “... en la estética de sobrevivencia en el testimonio de Rigoberta Menchú, en el trabajo de Dussel y en la Teoría de la Liberación en general, en el trabajo de Ernesto Laclau sobre política e ideología, y en la celebración de la alteridad de América Latina en el ensayo de Fernández Retamar, *Calibán ...*” (26). Más allá de que se repita en el análisis de Larsen la confusión entre pensamiento posmoderno y pensamiento latinoamericano de la liberación, esta nota establece un vínculo incipiente entre este último y la producción literaria

contemporánea a él. La autora no toma una posición específica sobre este punto, sino que señala que, si lo que se busca es hacer una lectura situada de las novelas históricas recientes —aspecto central de su propuesta crítica—, se debe tener en cuenta este debate sobre posmodernidad latinoamericana. En sus análisis, empero, no retoma explícitamente el vínculo entre las novelas históricas y el sustrato liberacionista.

La segunda referencia está en la introducción de Karl Kohut a *La invención del pasado* (1997). También es muy general y aún más oblicua que la alusión de Pons, pero detecta con certeza el riesgo de poner en el mismo gran saco de la posmodernidad una serie de corrientes críticas. Según Kohut, la emergencia de los estudios culturales en el horizonte académico generó una serie de anomalías. Una de ellas es la confusión teórica, pues con la adopción de dicha perspectiva analítica, según el crítico, “... se abre un campo mal definido donde se ubicarían, bajo el cielo posmoderno, las corrientes culturales más importantes de los últimos decenios: los estudios poscoloniales, la crítica feminista e incluso la teología de la liberación” (15). En nota al pie, Kohut cita directamente el trabajo de Beverley y Oviedo —específicamente, su introducción al número especial de *boundary 2, The Postmodernism Debate in Latin America*— quienes identifican la teología de la liberación como una manifestación del pensamiento posmoderno en América Latina.

La lectura de Kohut, como apuntábamos más arriba, es más bien escéptica respecto de la aplicación del marco posmoderno en general a la nueva narrativa de tema histórico. En su breve introducción, el autor no se detiene a considerar la posibilidad de que la teoría liberacionista pueda ser un referente conceptual más idóneo para este tipo de literatura. Tanto su intervención en el debate como la de Pons dejan un cabo suelto que a mi juicio es indispensable atar. En las páginas siguientes, por lo tanto, nos detendremos de forma específica en los aportes que ha hecho la filosofía de la liberación al desmontaje crítico de la historia latinoamericana, con el fin de tender el puente entre ésta y la nueva narrativa de tema histórico, en especial, la nueva crónica de Indias.

El pensamiento filosófico liberacionista tiene una de sus primeras manifestaciones en Perú a fines de la década de los sesenta, y unos pocos años más tarde, en 1971, se transforma en la base de un importante grupo

de intelectuales argentinos que comienzan a reunirse periódicamente en Córdoba³⁵. Como relata Julio de Zan (2003), haciendo referencia a la biografía de su grupo, “[e]l peruano Augusto Salazar Bondi había esbozado en 1968 el diagnóstico y el programa que poco tiempo después intentará desarrollar y realizar nuestra Filosofía de la Liberación” (32). Prolongando la línea de pensamiento propuesta por Salazar Bondi en *¿Existe una filosofía de nuestra América?*, los argentinos llegaron a constatar que, a pesar de los valiosos esfuerzos anteriores, todavía no era posible hablar de una filosofía latinoamericana propiamente tal.

Llegamos a pensar entonces —relata de Zan— que la dificultad del descubrimiento de este ser [la filosofía latinoamericana,] radica en que se trata de un ser que tiene todavía que acontecer. Su ocultamiento no es cuestión del pensar, o de la falta de autenticidad de la conciencia, sino una cuestión más bien ontológica, que tiene que ver con las estructuras de la dominación y la dependencia que le han impedido llegar a ser él mismo, consolidar, desarrollar y expresar su propia identidad (33).

La filosofía liberacionista nace, por lo tanto, de un malestar o incomodidad que se deja sentir en varias partes de América Latina simultáneamente. El aporte del grupo de Córdoba estriba en detectar que la dominación y la subordinación no son asuntos exclusivamente económicos, como ya había establecido la teoría de la dependencia, sino que se traducen en control y minusvalía del pensamiento. La salida de dicho estado no se encuentra en recurrir a la ontología clásica, sino en producir una nueva forma: “... se trataba de una ontología de esta situación de dominación y dependencia, de un pensar que parte del oprimido, del marginado, del pobre, del que todavía no es, cuyo sí mismo se tiene ante todo que realizar para poderse reconocer y ser reconocido” (33).

³⁵ Dussel (2005) postula que el pensamiento liberacionista se ha desarrollado en América Latina desde tiempos de la conquista. Para la filosofía de la liberación propiamente tal distingue cuatro momentos: el origen (1969-1979), exilio, persecuciones y confrontaciones (1976-1983), nuevos retos desde América Latina (1983-1989) y debates con pretensiones de universalidad (desde 1989).

El grupo publica en 1973 un significativo volumen conjunto titulado *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*³⁶. En la contraportada del libro se imprime su primer manifiesto, que de modo sucinto expresa las ideas centrales de su concepción del pensar liberacionista. Este no es exclusivo para el contexto latinoamericano, sino que es aplicable también a otras realidades de sometimiento:

Una filosofía que tome en serio los condicionamientos epistemológicos del pensar mismo, los condicionamientos políticos de un pensar latinoamericano desde la opresión y la dependencia no puede ser sino una *filosofía de la liberación*. En América Latina, y muy pronto en África y Asia, la única filosofía posible es la que se larga a la tarea destructiva de la filosofía que los ocultaba como oprimidos y, luego, al trabajo constructivo, desde una praxis de liberación del esclarecimiento de las categorías reales que permitirán al *pueblo* de los pobres y marginados acceder a la humanidad de un sistema futuro de mayor justicia internacional, nacional, interpersonal.

Interesa recalcar en este párrafo, además de la temprana noción de cambio epistémico necesaria para otros continentes afectados por el eurocentrismo, el doble proceso de desmontaje de las categorías opresoras y esclarecimiento de las “categorías reales” necesarias para que los marginados accedan a un sistema futuro más justo. Para efectos de comprensión de toda la nueva narrativa de tema histórico y especialmente de la nueva crónica de Indias, como veremos más adelante al comentar el pensamiento de Arturo Andrés Roig, el rearme categorial propuesto por los primeros liberacionistas es indispensable.

De forma paralela al grupo de Córdoba, también a principios de los setenta, se reúne en Salta otro contingente de pensadores argentinos

³⁶ En este libro se incluyen trabajos de Osvaldo Ardiles, Hugo Assman, Mario Casalla, Horacio Cerutti, Carlos Cullen, Julio de Zan, Enrique Dussel, Aníbal Fornari, Daniel Guillot, Antonio Kinen, Rodolfo Kusch, Diego Pró, Agustín de la Riega, Arturo Roig, Juan C. Scannone. Hay que constatar que en el grupo participaba también Dina Picotti, quien no pudo formar parte de la publicación por razones extra-académicas.

que adhiere a la filosofía de la liberación³⁷. Según refiere Adriana Arpini (2010), este conglomerado objeta algunos de los puntos del programa de Córdoba, hecho que da cuenta de la variedad de posiciones al interior del movimiento y también de las tensiones entre estas. Siguiendo la división propuesta por Cerutti para la filosofía de la liberación entre un sector populista y otro crítico del populismo, Arpini afirma que el sector crítico “... asumía una actitud de cuestionamiento del fenómeno sociopolítico del populismo y de sus alcances en vistas del pluralismo democrático” (131). Sus diferencias de opinión se tradujeron en limitaciones en cuanto a las posibilidades de publicación y difusión. Sin ir más lejos, el Manifiesto del grupo salteño, que tendría que haber aparecido en el primer número de la *Revista de Filosofía Latinoamericana* —órgano difusor del pensamiento de los liberacionistas argentinos—, fue, como informa Cerutti, vetado. En este manifiesto, el grupo de Salta se propone un plan de acción filosófico centrado en cinco puntos nodales. El segundo de estos, “Situación histórica”, se ajusta muy bien a los propósitos de la nueva narrativa de tema histórico latinoamericana. En el documento se lo define en los siguientes términos:

... el universo de lo histórico y lo humano comienza con *el umbral del sentido y la significación*. Cada hecho histórico contiene, en su facticidad y en su concreción material, un *plus* de significación, que constituye a la acción del hombre precisamente en *acción histórica*. La reflexión filosófica, tal como la entendemos, no quiere expresar la época, el entorno o las “condiciones sociales” que muy frecuentemente suelen llamarse “situaciones históricas”, sino que en lo que hace y expresa cada época, clase o grupo social, quiere descubrir su *intencionalidad* y su sentido. Estos, a un tiempo disimulados y expresados, son propiamente la *situación*, aquello que la filosofía revela, como en negativo, al plantearse determinadas cuestiones y darse determinadas respuestas (citado en Cerutti 298).

³⁷ Señala Carlos Beorlegui que “[l]os representantes más significativos de esta corriente fueron José Severino Croatto, Manuel Ignacio Santos y Horacio Cerutti. (...) Gustavo Ortíz se unió al grupo a partir de 1972” (Historia 758).

El “plus de significación” del hecho histórico que pone en evidencia el grupo salteño es la llave maestra que permite una revisión de los relatos sobre el pasado americano. La nueva narrativa de tema histórico explora precisamente en la intencionalidad y el sentido, tanto de los sujetos y sus acciones, como de los discursos que los contienen. La literatura latinoamericana de fines de los setenta comparte uno de los propósitos de la primera filosofía liberacionista, esto es, poner en evidencia los significados asociados a lo que se supone neutral: el hecho histórico.

En 1975 comienza a producirse la diáspora de ambos grupos argentinos producto de la persecución política, primero del peronismo y luego de la dictadura militar. Paralelamente, se genera un efecto positivo no deseado por los gobiernos represores, que redundará en el nacimiento de redes internacionales y en la profundización de los contactos entre pensadores latinoamericanos cuya reflexión es descolonizadora. El manifiesto que marca la expansión continental del movimiento filosófico liberacionista es conocido como la *Declaración de Morelia* (1975), redactada y firmada en el contexto del Primer Coloquio Nacional de Filosofía organizado por la Asociación Filosófica de México. En ella, un grupo de importantes intelectuales latinoamericanos³⁸ suscribe su adhesión a un proyecto que, desde la filosofía, debía liberar a los pueblos del tercer mundo de su dependencia económica y cultural respecto del mundo desarrollado. Según su análisis, Asia, África y América constituyen continentes subyugados al poder imperialista europeo, que se habría trasladado desde los imperios coloniales que históricamente se impusieron entre los siglos XVI y XIX, y que siguen vigentes hoy en otras formas de dominación. El reconocimiento de las coincidencias en el diagnóstico histórico para el tercer mundo es todavía más expreso que en el manifiesto de Córdoba: “La realidad de la dependencia —ahora neocolonial— después de las independencias nacionales de las colonias europeas, es un momento constitutivo que nos une a todos

³⁸ Los argentinos Enrique Dussel y Arturo Andrés Roig, el peruano Francisco Miró Quesada y los mexicanos Abelardo Villegas y Leopoldo Zea.

en la periferia, más allá de las diferencias propias de nuestras culturas continentales”.

Dos de las bases teóricas del documento de Morelia, y de varios miembros de esta generación de pensadores, son el marxismo y la dialéctica hegeliana. Es interesante constatar, sin embargo, que en su discurso —aún no influenciado por el pensamiento posmoderno— alcanzan a vislumbrarse atisbos de una propuesta que implica superar las dualidades centro-periferia, opresor-oprimido, para alcanzar nuevas formas de estructuración social más justas: “El punto de partida que da fuerza y contenido a este impulso es el de la conciencia oprimida en un mundo periférico que puede por eso mismo, como alteridad arrojada fuera de la historia universal, proponer categorías integradoras realmente ecuménicas”. Como veremos en el análisis de las nuevas crónicas de Indias, se repite hasta cierto punto la caracterización dicotómica de la realidad histórica, manteniéndose las díadas clásicas del discurso eurocéntrico para proponer su inversión. La operación desestabilizadora, sin embargo, alcanza en algunos casos la superación de los opuestos, permitiendo el surgimiento de un nuevo punto de vista o bien de una unidad integradora.

Dentro del marco del pensamiento latinoamericano, según se expresa en la *Declaración*, es la teoría de la dependencia la que abre el camino de una nueva reflexión filosófica. “No es extraño que el descubrimiento de la realidad de los países dominados por los imperia- lismos, haya permitido descubrir los supuestos del discurso filosófico dominador, inicialmente europeo”. “Discurso filosófico dominador”, concepto al cual los suscriptores de Morelia se oponen, es homologable a lo que podríamos llamar “discurso histórico dominador”, que trata de inculcar la superioridad europea, la inferioridad americana, y, en consecuencia, la primacía de Europa por sobre América. Una de las tareas de la filosofía de la liberación, de hecho, tiene que ver con el escrutinio de la historia: “También es misión de esta filosofía liberadora hacer un análisis de las formas del cambio histórico y una crítica de las ideologías que enmascaran las verdaderas fases de ese cambio”.

Santos-Herceg (2010) comenta la posición del grupo de Morelia relacionando su necesidad de organizar una nueva historia de las ideas

con el problema de la historiografía en general. Según su interpretación, el interés de los pensadores liberacionistas por la forma en que se ha desarrollado la reflexión filosófica latinoamericana deriva en una preocupación por observar críticamente otras aristas de la historia:

Frente a una filosofía de la historia que se encarna en una historiografía que sustenta la configuración de un mundo donde un grupo domina sobre otro, se plantea la necesidad de un pensamiento que dé origen a un relato de lo sucedido que contribuya a formar un mundo sin dominados. Ante la historia como herramienta de opresión, una historia que tienda a emancipar a los oprimidos. Contra una filosofía de la historia imperial, una filosofía de la historia emergente (Conflicto 188).

Es precisamente desde esta perspectiva que los filósofos de la liberación insisten en la necesidad de reinterpretar de forma crítica el discurso histórico. Luis Villoro, por ejemplo, en un ensayo titulado “El sentido de la historia” (1980), hace un análisis sustancioso de algunos aspectos de la disciplina que resulta muy afín a la línea de reflexión desarrollada por teóricos como Collingwood, White y Ricoeur. El primer punto sobre el que llama la atención es la subjetividad de la historia, indefectiblemente marcada por los intereses del investigador. “Si nos fijamos en la relación presente-pasado —señala Villoro— veremos cómo son intereses particulares del historiador, que se originan en su coyuntura histórica concreta, lo que suelen moverlo a buscar ciertos antecedentes, de preferencia a otros” (39). A la perspectiva subjetiva de quien investiga con una distancia temporal importante —que, consciente o inconscientemente busca de acuerdo a lo que necesita encontrar— se suma, además, la propia subjetividad de los testimonios de época, que funcionan como registros históricos tempranos y también como fuentes de las historias posteriores. Villoro pone como ejemplo un caso emblemático, que sienta las bases de las reescrituras contemporáneas de los llamados descubrimiento y conquista de América. Transcribimos a continuación una cita extensa, pero muy ilustrativa:

La historia de México nace a partir de la conquista. Los primeros escritos responden a un hecho contemporáneo: el encuentro de dos

civilizaciones; intentan manejarlo racionalmente para poder orientar la vida ante una situación tan desusada. De allí los diferentes tipos de historia con que nos encontramos. Los cronistas escriben con ciertos objetivos precisos: justificar la conquista o a determinados hombre de esa empresa, fundar las pretensiones de dominio de la cristiandad o de la Corona, dar fuerza a las peticiones de mercedes de los conquistadores o aun de nobles indígenas. Otras obras tienen fines distintos: las historias de los misioneros están dirigidas principalmente a explicar y legitimar la evangelización, esto es, la colonización cultural (40-41).

El acento que marca Villoro está en la indesmentible función pragmática de los registros históricos indianos y busca poner en evidencia la subordinación de las distintas versiones sobre los hechos de la conquista a intereses ostensiblemente alejados de la objetividad. Es la relación de estas versiones con su presente de enunciación la que influye directamente en su modo de representar lo real. Como dice Villoro, “[l]a historia intenta dar razón de nuestro presente concreto...” y ante este presente “...no podemos menos que tener ciertas actitudes y albergar ciertos propósitos...” (41). Bajo la superficie del discurso histórico, por ende, subyace una doble intencionalidad: por una parte, está el interés en la realidad, para adecuar a ella nuestra acción, y, por otra, el interés en justificar nuestra situación y nuestros proyectos. El primero de estos intereses tendría un carácter general, en tanto es “propio de la especie”; el segundo, sin embargo, es particular a nuestro grupo, clase o comunidad. Es en esta segunda faceta que el interés se vuelve más complejo. “Por ello —señala el mexicano— es tan difícil separar en la historia lo que tiene de ciencia de lo que tiene de ideología” (41).

Para Villoro, el procedimiento esencial de la disciplina histórica no es precisamente el científico: “Su fin —anota— no es enunciar principios generales, leyes, regularidades sobre la vida humana, ni acuñar en tesis doctrinarias una ‘idea del hombre’. La historia *muestra* todo eso al tratar de revivir, en su complejidad y riqueza, pedazos de vida humana. En este procedimiento está más cerca de las obras literarias que de las ciencias explicativas” (48). Vemos aquí una interesante coincidencia con los planteamientos de Ricoeur, pues la conclusión a la que llega Villoro hermana en un punto preciso historia y literatura: el poder mimético

del discurso es común a ambas. Dicha coincidencia, sin embargo, no justifica a su juicio una completa homologación (en este sentido, las apreciaciones de Villoro son completamente “modernas”). De allí que a renglón seguido establezca las diferencias clásicas que “sin duda” hay entre historia y literatura: ficción v/s realidad, personajes individuales v/s amplios grupos humanos, ausencia de explicación v/s dar razón de lo que se muestra. Lo interesante de estas constataciones, a su juicio necesarias, es que no invalidan en último término la existencia del puente entre ambas representaciones que antes ha destacado: “Pero, por amplias que sean sus diferencias, literatura e historia coinciden en un punto: ambas son intentos por comprender la condición del hombre, al través de sus posibilidades concretas de vida” (48).

Un segundo trabajo indispensable para comprender la posición de los filósofos liberacionistas frente a la historia americana, y el vínculo que establecen entre esta y la literatura, es el de Arturo Andrés Roig. En “La filosofía latinoamericana, la filosofía de la historia y los relatos”, el pensador argentino establece un puente explícito entre el proyecto de la filosofía de la liberación y la nueva forma de imaginación histórica que se gesta a la par en el continente. Su propuesta considera el carácter textual que homologa la novela con la filosofía de la historia, ámbito que ocupa especialmente a una de las vertientes de la filosofía latinoamericana actual:

Ahora bien, si la Filosofía de la historia y la novela participan tan manifiestamente de la categoría de relato, ¿cómo ampliar aquella transdiscursividad hacia la narrativa de ficción? En particular estamos pensando en este caso en la actual Filosofía de la historia y nuestra actual novela histórica, la que tanta importancia ha adquirido entre nosotros desde hace ya unas décadas y cuya relación con el entorno social y político es innegable. La presencia de la problemática de identidad, alienación, dependencia, quiebra de un proceso histórico, no es extraña a ciertas motivaciones que pueden leerse en la ficción literaria en relación con las categorías de emergencia y resistencia, no son ajenas en nada a los temas centrales de nuestra Filosofía de la historia (159).

Para Roig, no solo se trata de una coincidencia temática entre novela y filosofía de la historia, sino de la presencia de lógicas discursivas compartidas. Para ponerlo de manifiesto, acude al pensamiento de Leopoldo Zea en su *Discurso sobre la marginación y la barbarie* y a *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, un clásico de la nueva narrativa de tema histórico latinoamericana. Zea presenta la disyuntiva civilización/barbarie como un invento europeo para manipular a otros pueblos, señalando en la obra de Martí el inicio del rechazo hacia el esquema dicotómico y su régimen categorial, que habría encontrado su máxima expresión en el *Facundo* de Sarmiento. La obra de Martí “[e]jerce lo que podríamos llamar una *borradura* de la dicotomía” (163), que también puede entenderse como un desmontaje, como una disolución o desarticulación —por volver a algunos términos explicativos que ya han aparecido varias veces— de la oposición civilización/barbarie. Este proceso culmina, según Roig, en una obra de ficción, pues es Carpentier en *El siglo de las luces* “... quien quiebra, en el campo de la narración novelada, este régimen categorial antitético, abriendo con su obra una nueva época en la historia de nuestras letras” (165).

Las reflexiones de Villoro y Roig permiten observar la existencia de los vínculos, desarrollados al interior del propio pensamiento latinoamericano, entre la historia colonial/colonizada del continente y la literatura que la cuestiona. Desde la filosofía de la liberación, entonces, se puede plantear la posibilidad de una literatura de la liberación, encarnada en esta nueva narrativa de tema histórico. Si la novela latinoamericana del último tercio del siglo XX da cuenta de una “borradura liberacionista” es porque efectivamente se la considera una forma discursiva que, desde la ficcionalidad, puede ingresar en el ámbito de lo real para contribuir a interpretarlo. De allí que pueda portar, como señala el propio Roig, *filosofemas*, los que también podríamos llamar, en un gesto de apropiación interesada de su categoría, *historiofemas*, por cuanto constituyen unidades de interpretación histórica que permiten reorganizar nuestra evaluación de los hechos del pasado. Si algo es historia o filosofía o literatura, poco importa a los pensamientos, lo que se observa con nitidez en la respuesta de los artistas e intelectuales latinoamericanos ante una efeméride crucial: el V centenario del llamado

“descubrimiento”, “encuentro”, “encontronazo” o incluso “tropezón”, que vincula por primera vez a Europa y América³⁹.

Esta importante tendencia de la literatura latinoamericana actual, que hasta ahora hemos llamado indistintamente nueva narrativa de tema histórico, historiográfico o nueva novela histórica, y que coincide en sus objetivos con el programa del pensamiento liberacionista latinoamericano, le disputa el estatus de interpretación verídica a la historia desde los terrenos de la ficción. Es una revisión crítica de un tipo de discurso sobre el pasado que se ejerce a partir de otro discurso afín, el del lenguaje literario, y por lo mismo es un movimiento liberador, dialógico, que abre las posibilidades de cuestionamiento al estar en sintonía con las propuestas de otras formas de pensamiento: filosófico, teológico y sociológico, entre otros. La disolución de los límites entre los campos de saber, asunto sobre el que ha teorizado con énfasis el pensamiento europeo contemporáneo —como veíamos en apartados anteriores—, se encarna en América Latina en las mutuas influencias entre distintas disciplinas, lo que permite las aportaciones directas de la literatura a la interpretación del pasado histórico.

³⁹ El conjunto de ensayos reunido en *Nuestra América frente al V centenario* es, a propósito, un excelente ejemplo.

3. La novelización de la historia: definiciones de campo dentro de las taxonomías literarias

3.1. Novela histórica y nueva novela histórica

La relación conflictiva que la literatura latinoamericana entabla con el discurso de la historia no se habría hecho patente, según la crítica, en las obras clásicas de la narrativa de tema histórico, es decir, aquellas publicadas antes de la década de los setenta. El concepto tradicional que se maneja de novela histórica, en donde se incluyen aquellas obras que tienen como base temática hechos reales del pasado, no implica necesariamente una posición disidente por parte de su autor(a) respecto de los relatos históricos que los registran. Como veremos más adelante, varios estudios coinciden en señalar que esta operación polémica es elemento fundamental de lo que se ha dado en llamar “nueva novela histórica”, la cual se opone a su antecesora, en una primera aproximación, por su carácter subversivo.

Si bien la literatura occidental ha acudido desde sus orígenes al marco histórico como cantera, se ha sostenido que este proceso se intensifica en el siglo XIX, específicamente en el periodo del romanticismo europeo. Según señala Marco Aurelio Larios (1997), “[a]quí aparece, por primera vez, delimitada esta relación de historia y literatura con el nombre de *Novela histórica*” (132). Este tipo de narrativa, aunque hace uso de trasfondos históricos realistas, utiliza preferentemente personajes ficticios. Su intención no es entrar en disputa con las versiones históricas oficiales, sino simplemente servirse de un material ya trabajado por la historiografía: “La novela histórica del siglo XIX (...) construyó su narración manejando los dos niveles —uno de ambientación que era rigurosamente el histórico, y otro dramático que era el novelesco— sin más intención que corroborar con sus personajes los ideales románticos que circulaban en la época” (132). Lo “histórico”, por un lado, y lo “novelesco”, por el otro, aparecen separados en dos planos que no entran en contradicción. Es el telón de fondo del que se sirve la obra

literaria lo que coincide con el referente que ocupa al discurso histórico, lo cual no obliga de ningún modo a su autor a emitir un juicio sobre los hechos del pasado que representa, esto es, no habría conflicto con la interpretación de la historia o con las relaciones que ese pasado establece con el presente. Según Larios, en el marco de la narrativa romántica de tema histórico, los acontecimientos no son objeto de reflexión para el novelista, pues él “no asume condición alguna de historiador” (133).

En la novela histórica del realismo, por su parte, encontramos una valoración diferente de esta relación entre ficción e historia, motivada por una “visión de la existencia como un proceso fuertemente arraigado en la temporalidad, fuertemente determinado por la corriente de lo histórico” (Borello 106). Las obras de este género buscan hacer consciente al lector de su carácter de ser histórico, anclado a una corriente temporal que lo determina, y ello se manifiesta formalmente en el uso exclusivo de trasfondos y situaciones realistas, en el detallismo descriptivo y el apego incondicional a la ordenación del tiempo y el espacio exteriores. El escritor asume un cierto carácter científico, pero no con el fin de interpretar el pasado histórico: este permanecería intocado como material de prueba para la demostración de una cierta “verdad” (psicológica, biológica o social) acerca del hombre.

En el contexto latinoamericano, la novela histórica hace su aparición muy tempranamente. Noé Jitrik (1995) propone que el primer ejemplo de esta tendencia es *Xicotencal*, publicado anónimamente en 1826. La causa de la rápida adopción de esta forma narrativa europea estaría en la sintonía entre el momento histórico que vive el continente —marcado por los procesos de emancipación política— y los principios ideológicos y estéticos del romanticismo. Según sostiene el crítico, hay dos pulsiones básicas en la corriente romántica que se adecuan rápidamente a las necesidades socio-históricas del periodo de formación de las repúblicas independientes: el deseo de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara y la necesidad de una definición identitaria. En este contexto, el romanticismo funciona como

... un acompañante, un fantasma, una veladora que está por encima de los procesos latinoamericanos posteriores a la Independencia y, por

lo tanto, podría decirse que la idea de un imaginario social, recorrido por esas dos pulsiones características, da origen o permite que surja la novela histórica en el continente. A ello podría añadirse una situación homológica: así como el romanticismo se vuelca al pasado para paliar su angustia por el presente, la novela histórica intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma del presente (18-19).

María Isabel Larrea se extiende sobre este último punto, al indicar que en dicho periodo la novela histórica cumplió con la función de exteriorizar “... una visión moral y política, acorde con el propósito de construir una imagen nacional del pasado, una idea de patria fundada en los episodios que protagonizan los nuevos representantes del ideario político”. La representación del pasado, durante el siglo XIX, se construye en atención a los presupuestos liberales, positivistas y realistas que comienzan a imponerse entre la clase política dominante, atendiendo a una idea de nación específica.

Esta tendencia, según algunos críticos, se morigera a lo largo del siglo XX. María Cristina Pons señala a propósito que en ciertos periodos, como el modernista, la novela histórica tiende a desaparecer. Hay, sin embargo, algunas corrientes que se mantienen nítidas, como la novela histórica revisionista cultivada en Argentina a principios del siglo XX y la novela de la revolución mexicana (La novela 143), así como autores excepcionales, entre ellos Alejo Carpentier, quien cultivó el género “... casi a contrapelo de su tiempo” (144). Más allá de estos casos notables, sin embargo, existe un amplio consenso en que no es sino hasta la década de los setenta que la novela histórica latinoamericana da claros signos de un cambio de paradigma.

La llamada nueva novela histórica o nueva narrativa de tema historiográfico es la tendencia literaria que da un nuevo impulso al género. Se trata de un amplio corpus de obras que, tomando como base el pasado americano, no se contentan ya con utilizarlo como telón de fondo para una reflexión de segundo orden sobre los sentidos de los hechos relatados. Estas novelas hacen gala de “... una pretendida ‘cientificidad’ alcanzada por un laborioso acopio de documentos y referencias históricos” (Larios 133), con el fin expreso de hacer una reescritura del pasado

orientada específicamente a modificar su interpretación. En opinión de Fernando Moreno (1992), los autores de esta nueva forma de novelar el pasado, en clara oposición con sus antecesores decimonónicos, “(...) entablan un diálogo irreverente con la Historia, buscando en el pasado revisitado los cimientos de un presente y de un futuro liberados de las distorsiones de la historia impuesta” (148). El discurso ficcional, en este caso, se apropia de los materiales que sirven de base al discurso histórico para reinterpretarlos, para corregir las falencias de la historiografía e incluso para negar lo que esta ha presentado como fidedigno o verdadero.

El contrapunto entre una novela histórica latinoamericana decimonónica de corte tradicional y una nueva forma de novelar el pasado, representada por las obras que surgen en torno a los años setenta, es tentador. Si bien la contundencia de los ejemplos permite trazar al menos dos paradigmas, no es tan evidente, sin embargo, que se trate de formas fijas —ancladas ellas mismas en una temporalidad histórica— de narrativizar el pasado. Oponer novela histórica tradicional a nueva novela histórica es un ejercicio que merece una mirada más acuciosa. La teoría europea sobre los distintos tipos de novela histórica es en este punto de utilidad.

La crítica alemana reconoce también dos tipos diferenciables de novelas históricas, cuyos rasgos pueden enfrentarse en paralelo. Según la caracterización de Geppert (1976) (citado en Aust 43-46) es posible distinguir entre *üblicher historischer Roman* o novela histórica convencional y *anderer historischer Roman* o novela histórica “otra”. Nos permitimos traducir esta caracterización enfrentada:

Novela histórica convencional

- Ilusión de objetividad
- Disciplina de lo unívoco

Novela histórica “otra”

- Rica dicotomía entre signos y objetos
- Posibilidad de re-narrar emancipadora

- Cierre ideológico
- Cierre aparente de las funciones de proyección lingüística y co-representación
- Continuidad de los acontecimientos representados
- Centros espaciales, desarrollos temporales estables, distribución clara de los roles
- Narración omnisciente
- Acuerdo unívoco y colectivo de lectura
- Seria
- Apertura de expectativas de sentido
- Apertura problemática de dichas funciones
- Destacada interdependencia de lo fantástico y lo histórico, de lo privado y lo público
- Distorsión del mundo representado en sus distintas formas
- Relativización del narrador, es decir, del sujeto que experimenta y concluye
- Lector que juzga por sí mismo, que completa y que reflexiona
- Lúdica

El criterio para esta oposición tipológica tendría su base en el concepto *Hiatus von Fiktion und Historie*, esto es, el hiato que separa ficción de historia. Sobre el supuesto de que ambas son categorialmente distintas, Geppert afirma que cuando se incorporan hechos históricos en la ficción esta funciona incorrectamente (*falsch*), y se revela a sí misma en su esencia ficticia a través de la inversión que significa presentarse como relato histórico. De allí se derivan las dos posibilidades: o bien la ficción hace un esfuerzo por parecerse al relato histórico, adecuándose a la forma “común” de la novela histórica, o bien acentúa las diferencias destacando su falsedad, presentándose bajo la forma “otra”. Lo interesante de esta postura, que puede sin duda ser cuestionada —por su maniqueísmo reductivo y por la imposición de barreras artificiales entre ficción e historia—, es el hecho de que se basa en un amplio corpus de novelas históricas europeas que no podríamos clasificar de nuevas, muy anteriores al movimiento revisionista de la historia que se observa en la

literatura latinoamericana, y que las características que distingue para la “novela histórica otra” coinciden en muchos puntos con los aspectos que, como veremos a continuación, se han destacado para describir el fenómeno de la nueva novela histórica.

Una segunda mirada, también reseñada por Aust (46-48), es la que propone el trabajo de Harro Müller (1988). El crítico se basa en la tipología de Geppert para hacer una caracterización de la novela histórica del siglo XX, conservando el concepto de hiato entre historia y ficción, pero se distancia de ella por cuanto sostiene que ambas posibilidades, un tipo tradicional y un tipo moderno, pueden darse en una misma obra. Reproducimos nuevamente el paralelo:

Tipo tradicional

- Fuerzas personales, individuales
- Centramiento del sujeto
- Estilización biomórfica
- Psicologización de la historia
- Privatización de la historia
- La historia universal como un continuo
- Una historia
- Lengua representada miméticamente
- Claramente estructurada
- Descifrable causalmente
- Predominantemente narrativa
- Descripción diacrónica
- Totalidad de sentido

Tipo moderno

- Procesos sistémicos
- Descentramiento del sujeto
- Pluralidad de historias, principalmente re-narrables
- Relación convencional

- | | |
|---|--|
| · Interpretación simbólica de la historia | · Procedimiento interpretativo alegórico |
| · Identidad | · Diferencia |
| · Homogeneidad | · Heterogeneidad |
| · Continuidad | · Discontinuidad |
| · Concepto de linealidad | |
| · Presuposiciones de identidad | · Presuposición de diferencia |
| | · Procedimiento reflexivo |
| | · Procedimiento metahistórico |
| | · Experimentos constructivos |

Otra vez la columna de la derecha coincide notablemente con la caracterización que ahora abordaremos para el contexto latinoamericano. Como en la tipología de Geppert y también como se explica a propósito del fenómeno en América Latina, hay ficciones de tema histórico que dan cuenta de una opción dialógica y otras de tendencia más bien monológica; una inclinación a la dispersión polifónica en la representación del pasado o bien a la interpretación unívoca de este. Más allá del tratamiento de un tema —esto es, el apego o desapego respecto de un marco histórico socialmente consensuado—, es posible pesquisar un quiebre en la estructura de ciertas novelas de tema historiográfico que se distancian así discursivamente de lo que se considera un relato histórico “normal”, modelo al cual otras ficciones sí adhieren. Lo interesante de las caracterizaciones de Geppert y Müller es que permiten establecer un punto de contacto entre las novelas de tema histórico europeas y las obras latinoamericanas, poniendo en jaque la oposición taxativa entre narrativas modernas y posmodernas —que ha funcionado como eje de la discusión en el primer mundo— y también la oposición entre narrativas tradicionales y poscoloniales —punto al que ha llegado la caracterización crítica del corpus producido en América Latina—. El quiebre funciona en dos niveles: por una parte, las caracterizaciones

alemanas ponen en evidencia que las particularidades estilísticas de las obras contemporáneas no son totalmente novedosas (la diferencia entre lo antiguo y lo nuevo); por otra parte, permiten observar notables puntos de encuentro entre las estrategias formales de los corpus europeo y latinoamericano (la diferencia entre lo producido en el primer mundo y el tercero). Estas constataciones permiten sostener que hay formas de aproximación a la historia que trascienden la impronta de un movimiento literario acotado en el tiempo, así como las determinaciones geográfico-culturales: tanto en la narrativa europea como en la latinoamericana se han desarrollado formas clásicas y formas alternativas de ficcionalización del pasado. Por otra parte, observamos que en la novela de tema histórico sucede lo que pasa en toda obra literaria y, en general, en todo relato, incluso el historiográfico: se trata a través del lenguaje de constituir una imagen verosímil. La verosimilitud, en el caso de las novelas “tradicionales”, es el apego a cierta uniformidad y, en el caso de las “otras”, la búsqueda de sentido en lo multiforme.

La nueva novela histórica latinoamericana ciertamente comparte las características dialógicas de la novela europea “otra”, especialmente su apertura formal, pero también tiene rasgos originales que permiten distinguirla como un fenómeno latinoamericano contemporáneo. En primer lugar, su carácter revisionista se focaliza insistentemente en los momentos históricos marcados por una ostensible dependencia de América hacia Europa: los procesos de descubrimiento, conquista, colonia e independencia. Según Fernando Moreno, esto sucede porque “aquellas épocas y sucesos (...) adquieren un carácter fundacional, determinante para la constitución de la imagen latinoamericana, para el moldeamiento de su conciencia y su devenir” (148). Cabe señalar que, aunque una gran mayoría de estos textos se basa en estos períodos fundacionales de la historia de América, hay también una tendencia a reescribir sucesos más recientes, como lo hacen las así llamadas novelas de la dictadura. Carlos Pacheco, por ejemplo, amplía considerablemente el marco temático. Para él, los procesos históricos más representados son “[e] o los llamados ‘descubrimientos’ y los diversos procesos de temprana apropiación europea del continente (...), el quiebre finisecular de la Ilustración y la gesta independentista (...), los regímenes dictatoriales

de diverso signo, en ese microsistema narrativo llamado ‘narrativa de la dictadura’ (...); y finalmente, los procesos revolucionarios, en especial el mexicano ...” (211-12).

Fernando Aínsa, en su artículo “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana” (1991), señala que es Carlos Fuentes con *Terra Nostra* (1975) quien primero dismantela “de un modo programático y total la novela histórica tradicional” (15), a través de la deformación y adulteración deliberada de los hechos históricos —que permanecen, sin embargo, reconocibles— y la utilización de la anacronía, la ironía y el grotresco. Estos rasgos, que se encuentran en otras novelas que dialogan con la historia, no son sin embargo definitorios de un género, pues, señala Aínsa, “[a] diferencia de lo sucedido en períodos anteriores —romanticismo, realismo, modernismo y vanguardismo— asistimos ahora a la ruptura del modelo estético único” (17). La nueva narrativa da cuenta de una variedad de estilos y modalidades que pueden congregarse incluso en una misma obra. Esto no impide al crítico señalar nueve “caracteres comunes”, que a continuación reseñamos, agrupándolos según su orientación prioritaria:

Hay tres de los rasgos que distingue Aínsa que dicen relación con la forma en que las novelas se vinculan a nivel conceptual con el discurso histórico. La primera característica que el crítico enuncia es el hecho de que estas obras constituyen relecturas de la historiografía que cuestionan su legitimidad. Para lograr este fin, acuden a tres estrategias: el historicismo crítico, la recuperación de un origen y justificación de una identidad, y el “hacer justicia” a los personajes marginados de la historia oficial. En un trabajo posterior⁴⁰, el autor afina su percepción de esta última estrategia, señalando que otra variante dentro de ella responde a la necesidad de humanizar a las figuras históricas que aparecen como “hombres de mármol” en las versiones oficiales, lo que justifica que estas novelas, en oposición a su modelo tradicional, no teman utilizar personajes de primera línea como protagonistas de la ficción.

⁴⁰ “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana” (1997).

El segundo rasgo da cuenta de dos procesos paralelos: la abolición de la “distancia épica” (Bajtín) y de “la alteridad del conocimiento” (Ricoeur) que es inherente a la historia como disciplina. En su necesidad de atraer el pasado hacia el presente —y así poder proyectarlo hacia el futuro—, la novela acude a la narración en primera persona y las descripciones de la intimidad de los personajes históricos, operación que los hace bajar de su “pedestal”. De la eliminación de la distancia épica se desprende un tercer rasgo: la deconstrucción y degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad.

La posición que las novelas asumen frente al discurso histórico se traduce también en una variedad de rasgos formales directamente vinculados con sus opciones discursivas. Entre estos se cuentan: (1) la diversidad de las modalidades expresivas (que Aínsa explica a través de las distintas formas que asume en las obras la relación de lo ficcional con lo histórico), (2) el apego a una historicidad textual, minuciosa en la documentación de sus referentes, o, por el contrario, el uso de modalidades lingüísticas y formales propias del historicismo (la invención mimética de crónicas y relaciones), y (3) la preocupación por el lenguaje y la utilización de diferentes formas expresivas, esto es, el arcaísmo, el pastiche y la parodia, para reconstruir o desmitificar el pasado. El arcaísmo, explica Aínsa, da cuenta de un intento de retorno “literal” a la escritura del pasado. El pastiche, por su parte, es signo de una voluntad del escritor de fundirse con los moldes de la antigua escritura. Cuando esta voluntad da cuenta de las fisuras y los intersticios, de la imposibilidad de la imitación, nos encontramos ante la variante de la parodia.

Finalmente, un segundo grupo de rasgos estéticos que puede distinguirse a partir de la caracterización del crítico, da cuenta de aspectos estructurales significativos. Estos rasgos son: (1) la posibilidad de ser pastiche de otra novela histórica, es decir, una ficción que recrea otra ficción de tema histórico, (2) la imposibilidad de acceder a una sola verdad histórica, que se logra a través de la multiplicidad de puntos de vista y (3) la superposición de tiempos diferentes, esto es, la intervención del pasado en el presente histórico de la narración, pero también del futuro, a modo de anacronías.

La segunda caracterización de la narrativa de tema histórico reciente más difundida es la que propone Seymour Menton en *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993). El crítico estadounidense considera que esta tendencia tiene sus primeras manifestaciones en la narrativa de Alejo Carpentier, en particular en *El reino de este mundo* (1949). El período de auge se habría producido, sin embargo, alrededor de 1979, año en que aparece *El arpa y la sombra*, también del autor cubano.

Menton critica en nota la pie la caracterización de Aínsa por cuanto destaca diez rasgos específicos ⁴¹, pero no para definir el subgénero de la nueva novela histórica, sino solo para dar cuenta de una moda. Su tipología obedece entonces al intento por dejar de hablar de tendencias y elaborar las pautas de definición de un género. Para ello propone seis características que debieran condensar sus principales atributos, pero advierte desde un comienzo que estos no tienen por qué darse en todos y cada uno de los ejemplos de su corpus. Estos rasgos apuntan, así como los distinguidos por Aínsa, a aspectos temáticos y formales.

En cuanto a la discusión conceptual que establecen con el discurso de la historia, las nuevas novelas históricas darían cuenta de: (1) La subordinación en distintos grados de la reproducción mimética de ciertos períodos históricos a la presentación de determinadas ideas filosóficas: la imposibilidad de conocer la verdad histórica, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, su carácter imprevisible⁴²; (2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, y (3) la ficcionalización de los personajes históricos que consisten en retratos *sui generis* de las personalidades históricas más destacadas.

Por otra parte, en cuanto a los rasgos formales que caracterizan a estas novelas, Menton hace referencia a (1) la tendencia a la metaficción

⁴¹ En la presentación inmediatamente anterior hemos subsumido dos rasgos en el primero, uno como variante del otro.

⁴² En este punto Menton distingue una importante influencia borgeana, remitiendo a su "Tema del traidor y del héroe", a la "Historia del guerrero y la cautiva" e incluso a algunos cuentos de *Historia universal de la infamia*.

o a los comentarios del narrador sobre el proceso de creación (por ejemplo, las notas al pie que a veces son apócrifas); (2) la intertextualidad, cuyo ejemplo extremo es el palimpsesto o la re-escritura de otro texto, y (3) la manifestación de los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

Para justificar el auge de esta nueva forma de narrativa, Menton eleva dos posibles explicaciones. Una es la conmemoración del “V Centenario”, que engendra “... tanto una mayor conciencia de los lazos históricos compartidos por los países latinoamericanos como un cuestionamiento de la historia oficial” (49). La segunda interpretación que propone el crítico tendría que ver con el difícil periodo político que vive América Latina entre 1970 y 1992, caracterizado por las dictaduras militares, lo que habría contribuido al cultivo de un género que él define como “esencialmente escapista” o bien a la búsqueda en la historia de un “rayito de esperanza” para sobrevivir.

María Cristina Pons, tanto en *Memorias del olvido* (1996) como en “La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo” (1999), elabora una tercera mirada sobre la narrativa contemporánea de tema histórico, la que se distancia acertadamente del escapismo con que Menton intenta explicar su surgimiento. Siguiendo a Jitrik, Pons entiende el auge de la nueva novela histórica desde una perspectiva principalmente contextual: el fracaso de las revoluciones socialistas, así como la violencia y el autoritarismo de las dictaduras militares en los setenta, habrían generado un ambiente inestable en América Latina, situación que se agudiza en la década siguiente producto de una grave crisis económica⁴³. Junto a estos factores se conjuga, además, un elemento adicional:

El discurso histórico clásico, sancionado y difundido en las escuelas, se construyó desde principios de siglo como una simplificación maniquea y mistificada de la perspectiva liberal (...). La disconformidad

⁴³ El escenario latinoamericano, según Pons, se ve influido de modo sincrónico por el pensamiento posmoderno, con especial énfasis en la vertiente “positiva”, que no constituye una negación de la modernidad, sino que revela la crisis de su inconclusión.

frente a estas versiones canonizadas e insatisfactorias de la historia, sumada a la virulencia y la conflictividad de los hechos políticos de las últimas décadas, ha generado un gran interés por volver a contar o a revisar la historia (La novela 148-49).

Concuerdo con Pons en el diagnóstico: en efecto, en la década de los ochenta, se instala progresivamente en América Latina una visión crítica frente al discurso histórico oficial, primero en la narrativa de ficción y un poco más tarde en la historiografía. Dicha desconfianza hacia la versión estatal, a mi juicio, bien puede explicarse con facilidad atendiendo a la evidente manipulación de los hechos que se hace en las comunicaciones oficiales emitidas por los gobiernos represores frente a situaciones de crisis o violencia. De allí quizás una de las importantes diferencias con la novela que inmediatamente la antecede, generada en el contexto de triunfo de la revolución cubana: “Mientras que la nueva narrativa de los años sesenta, leída como una forma de rebelión en la búsqueda de volver a nombrar a América Latina, se aparta de la redacción de la historia, ahora el regreso a la historia aparece como un acto de resistencia” (149).

Desde el punto de vista temático, Pons coincide con Menton y Aínsa en el énfasis que la nueva narrativa de tema histórico hace en la conquista, la dominación y el exterminio, pero produce un giro significativo al incorporar el problema de la identidad y su definición. Señala la crítica que “...lo que estas novelas cuestionan es esa inalterable certidumbre de los discursos producidos desde una posición de hegemonía cultural y política que se atribuyen el poder de construir y definir no sólo la identidad propia sino también la del otro, y siempre como parte de un juego de dominación y construcción de sentido” (153). Más adelante, al momento de concluir, la autora profundiza en la misma idea, poniendo el énfasis en el gesto político contenido al poner el acento en el lugar de enunciación:

...en estas novelas no se trata de hacer una apología de la marginalidad y del exilio, sino más bien de subrayar la ubicación, en términos espacio-temporales e ideológicos, desde donde se produce el discurso y la (re)escritura de la historia. Recuperar el pasado desde el margen,

desde abajo, desde una posición de alteridad, implica cuestionar en términos históricos y culturales la manera en que los límites y los significados de “pertenencia” son construidos a partir de identidades y exclusiones, y de manera quizá autoevidente y frecuentemente fuera de toda crítica (159).

En este punto, es posible ir todavía un paso más allá: en el momento en que la nueva narrativa de tema histórico pone en el centro la pregunta acerca del origen de la definición identitaria, relacionándola directamente con la perspectiva de quien enuncia, se produce un giro desde el punto de vista dominante hacia una nueva posición enunciativa que no carece de claroscuros. Como veremos, en el caso de la nueva crónica de Indias la constitución de una voz narrativa lleva aparejados varios rasgos que exhiben la complejidad del acto de enunciar.

Pons avanza en la caracterización de las pulsiones contestatarias de la nueva novela histórica, y comprende en esta sintonía la preferencia por ciertos temas, entre los que se cuentan, además de los ya mencionados, el autoritarismo y el lado antiépico o antiheroico de la historia (lo que implica la representación del escorzo oscuro de los personajes, de los silencios de las historias oficiales y de voces narrativas marginales). En cuanto a las particularidades formales de la nueva novela histórica, la autora destaca dos tendencias: en la primera ubica a las novelas que optan por la reescritura ficticia de la historia, privilegiando una trama o un fragmento de referente, el cual constituye “... una vía de acceso a la historia misma” (156). La segunda tendencia que distingue, en cambio, se concentra en “... el proceso de escritura, tanto del relato novelesco como de la historia...” (156). Este segundo grupo de obras, de carácter metaficcional, no sólo utiliza como tema el proceso de escritura, sino que subraya la relación entre la ficción y la historia que va aparejada a dicho proceso. Ambas tendencias pueden darse en un mismo texto, pues lo que este tipo de narrativa busca es “...encontrar un equilibrio entre la dimensión histórica y la dimensión simbólica de lo narrado; o, para decirlo usando términos de Borges, entre lo simbólicamente verdadero y lo históricamente exacto” (157).

Carlos Pacheco, en “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica” (2001), profundiza aún más en la caracterización de la nueva narrativa de tema histórico. Para él, la primera obra de este tipo es *El mundo alucinante* (1969) —la breve novela de Reinaldo Arenas que tiene como protagonista a Fray Servando Teresa de Mier—, con lo que retrocede aún más en la delimitación temporal del fenómeno. La tendencia predominante en todo el corpus, a su juicio, es la aparición de una dimensión intrahistórica en la representación del pasado. En este punto dialoga con Aínsa, quien interpreta el gesto del descenso de los héroes de sus pedestales como una operación desacralizadora. Pacheco, empero, da un paso más, poniendo el énfasis en la repercusión de lo público sobre lo privado. Según señala,

... la opción por la intrahistoria implica sobre todo la percepción del acontecer de la Gran Historia desde las perspectivas locales, domésticas o personalísimas de personajes comunes, sin especial relevancia. De esta manera, la construcción ficcional pone su atención sobre miradas y voces antes desatendidas, pudiendo así percibir el efecto del acontecer público sobre la vida privada (213).

En el plano estético, el autor coincide con con Aínsa, Menton y Pons al poner de relieve el carácter metafictional de las novelas contemporáneas de tema histórico. Pacheco hace énfasis en el hecho de que la exhibición del proceso constructivo de la historia que propone el texto literario deja en evidencia las limitaciones inherentes a todos los relatos sobre el pasado, incluido el histórico. Al tratar el tema de la intertextualidad, prefiere ampliar la noción hacia lo interdiscursivo, por cuanto las novelas establecen diálogos con distintas formas escriturales no necesariamente literarias, desdibujando los límites genéricos en una actitud que él califica como posmoderna. Finalmente, insiste en la dimensión política de la nueva novela de tema histórico, con lo que logra despejar la discusión acerca de la intencionalidad que anima a estas reescrituras.

La vuelta al pasado en [estas novelas] suele tener un valor de resistencia y un valor de subversión. No por supuesto porque se trate de una

literatura militante o solo porque (como se hace en ocasiones) invierta un veredicto consolidado acerca de acontecimientos o personajes del pasado, sino más bien porque constituye en su conjunto un movimiento cuestionador y desautorizador de verdades establecidas desde antiguo acerca del conocimiento histórico y las maneras legitimadas de acceder a él y de representarlo (219).

De allí que en lugar de afirmar algo sobre el pasado, muchas de las nuevas novelas históricas lo interroguen. Pacheco afirma que estas obras deconstruyen los modelos de legitimidad de la historia, que exhiben y problematizan otras formas de registro de la memoria colectiva, rebelándose contra el control autoritario del conocimiento histórico. “No sólo subvierten de esta forma el orden establecido del saber, sino que muestran también que las imágenes del pasado son siempre portadoras de concepciones ideológicas relacionadas con el poder” (219). Estas novelas, en consecuencia, lo que producen es un verdadero giro epistemológico, “...un vuelco con indudables repercusiones político-ideológicas y consecuencias perdurables en las concepciones y los imaginarios colectivos” (220).

Jorge Osorio, en “Narrativa, memoria e historiografía” (2005), también apela a la facultad transformadora de la nueva novela histórica, que abre la posibilidad de replantear la relación entre hechos pretéritos y horizonte actual. Según sostiene, gracias a este género narrativo, la escritura y la interpretación de la historia se comprenden como un “hacer valer” el pasado en el presente, es decir, como su actualización significativa. De allí que estas novelas puedan entenderse como formas de recuperación de la memoria social:

La nueva novela histórica puede considerarse como una narrativa que cuestiona y reconstruye lo “dado históricamente” y configura un sentido para los acontecimientos del pasado, a la manera de una nueva Memoria. En esta perspectiva, existe una apropiación de la idea de intertextualidad, pues se entiende la historia como un texto que puede ser releído desde el presente y desde una particular experiencia de construcción de sentido. La nueva novela histórica pretendería salvar lo olvidado, reconocer lo no contado o excluido de la historia de los historiadores. Por ello, sería una “narrativa memorial” (295).

Es interesante y novedosa la conexión que Osorio plantea entre la narrativa de tema histórico y la memoria, entendidas ambas como formas de reacción contestataria frente a una historiografía que fija el sentido de lo pasado. De esta manera se refuerza la voluntad eminentemente política del género, muy alejada del historicismo de cuño posmoderno. Algo similar sugiere Pons en *Memorias del olvido*, pero de manera indirecta, al proponer nexos entre la nueva novela histórica y la narrativa testimonial, que es entendida como una de las formas de representación de la memoria por excelencia. Si bien la primera abarca temáticas muy amplias y no puede ser comprendida estrictamente como testimonio, participa sin embargo del mismo énfasis renovador. De hecho, una de las formas que suele asumir la nueva novela histórica —y que es predominante en la nueva crónica de Indias— es la de un relato de primera mano, de quien ha “visto y vivido” los hechos que se refieren.

Las caracterizaciones hasta ahora comentadas permiten levantar un panorama suficientemente nutrido como para hacerse una idea del estado del arte en torno a la nueva narrativa de tema histórico. Cabe decir que los trabajos referidos obviamente no agotan la discusión académica, sino que reseñan los puntos de vista a mi juicio más sólidos para la definición de este subgénero narrativo. Corresponde ahora hacerse cargo de las posiciones críticas, que abordan principalmente las falencias de los trabajos clásicos. Dentro de este marco, me parecen especialmente destacables los aportes de Ute Seidel y Lukasz Grützmacher.

Ute Seydel, en “Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones” (2002), ordena la bibliografía existente hasta el momento en dos grandes grupos: por una parte, los que sostienen una concepción interpretativa clásica (entre ellos Aínsa, Menton y Pons), y, por otra, los que adhieren a una concepción posmoderna (McHale, Hutcheon, Rincón y Pulgarín). Si bien su postura favorece de modo evidente la segunda perspectiva, es capaz de explicitar una falencia que a su juicio es transversal. Todos los autores y autoras que Seydel destaca coinciden en un mismo punto al caracterizar la narrativa contemporánea de tema histórico: sostienen que en ella “... se revisa la historiografía oficial con intención desmitificadora...” y se incorpora a la ficción histórica “... lo fantástico, lo apócrifo, lo surrealista, lo

onírico, las leyendas y los mitos...” (77). Ninguno de los críticos, sin embargo, define con precisión qué entiende por historiografía oficial ni señala cómo ella se vincula con los estados nacionales. Tampoco explican en qué consiste “... la desmitificación o carnavalización de ciertos héroes o personajes históricos, la degradación de mitos nacionales, la desautorización o distorsión del discurso oficial, etc.” (77), porque no confrontan la representación oficializada acerca de acontecimientos y personajes con la forma en que se los recrea en las novelas. Si bien la segunda observación es contundente, no puede aplicarse sin más a las caracterizaciones de orden general que proponen varios de los autores y autoras, sino solo a los que analizan obras específicas, ya que las definiciones que pide Seydel dependen en cada caso de la versión histórica particular que se esté recreando en una obra literaria. Lo que sí es una deuda pendiente es su adhesión a un concepto determinado de historia oficial que pueda servir de marco de referencia.

Grützmacher, en “Las trampas del concepto ‘nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*” (2006), debate en torno a la clasificación “nueva novela histórica” y sus características, sobre todo en referencia al trabajo de Menton. El crítico sostiene que la distinción entre novela histórica tradicional y nueva novela histórica no tiene fundamento epistémico. A su juicio, siguiendo a Elzbieta Sklodowska⁴⁴, es más adecuado distinguir dos fuerzas que configuran la relación que la obra literaria sostiene con lo histórico. La primera, de carácter centrípeto, “dirige el discurso novelesco hacia la construcción de una visión fidedigna y coherente del pasado. (...) La nueva imagen de la historia, que pretende sustituir lo falso por lo verdadero, aspira a convertirse en la base de una identidad independiente para los hispanoamericanos” (148-49). La segunda fuerza es la centrífuga, que “... se expresa en la deconstrucción de cada discurso que tenga pretensiones de ser una reconstrucción verdadera del pasado” (149). En este caso, se ridiculiza y parodia la interpretación seria de la historia, con lo que se invalida la

⁴⁴ Grützmacher hace referencia a *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1991).

posibilidad de que un discurso represente algo verdadero. Al escritor que opta por esta variante, según Grützmacher, "... no le queda otro remedio que dedicarse a un jugueteo posmoderno" (149).

Si bien el autor propone entender las fuerzas centrípeta y centrífuga no como una dicotomía, sino como dos polos entre los que se mueven las novelas de tema histórico, implícitamente indica que las obras desacralizadoras —que él identifica sin problemas como posmodernas— renuncian a la posibilidad de representar una interpretación válida del pasado. Veo aquí una oposición entre lo serio y lo lúdico que no se refleja necesariamente en las novelas que se han identificado como "nuevas". Es más, en los ejemplos paródicos radica una fuerza de reinterpretación que dista mucho del juego formal vacío. El crítico, a mi entender, superpone las propiedades estéticas de las obras a la posición ideológica que sostienen frente a la historia, sobre todo en el caso de las novelas que se inclinan hacia el polo centrífugo. Como veremos a propósito de varios ejemplos de nueva crónica, hay novelas altamente desacralizadoras, que hacen uso de estrategias discursivas muy rupturistas, pero que proponen asimismo nuevas formas de comprensión del pasado más ajustadas a las necesidades presentes de América Latina. Aun cuando sean profundamente críticas del discurso histórico y se rebelen a través de la forma, se sitúan en una perspectiva política afín a la propuesta de nuevas verdades (el plural en este caso es insoslayable)⁴⁵. Por otra parte, también es posible encontrar novelas de factura clásica que descreen de la disciplina histórica y su posibilidad de representar lo real⁴⁶. En este punto podría modificarse la propuesta de Grützmacher que explica la variedad de estilos ordenando las novelas de tema

⁴⁵ Grützmacher pasa por alto que esta narrativa se genera en un contexto sociocultural determinado, que da cuenta de una comprensión propia del fenómeno literario. Por razones históricas, que hunden sus raíces en las necesidades del siglo XIX, el discurso literario latinoamericano es descriptivo y proyectivo; da forma a lo real en tanto lo representa y propone al mismo tiempo nuevas concepciones de lo nacional identitario. Por ende, no es una literatura cuya vinculación y cuyo efecto buscado sobre lo real pueda pasarse por alto.

⁴⁶ Grützmacher no lo señala expresamente, pero puede colegirse que asume que las novelas más clásicas no comparten la posición escéptica frente al conocimiento.

histórico de acuerdo a un solo eje lineal, para proponer dos distintos: uno que dé cuenta de la relación crítica que las obras establecen con la historia y otro que represente su grado de apertura estilística. Él mismo avanza en este sentido cuando señala que es necesario suspender la clasificación dicotómica para ingresar a las obras desde una perspectiva más compleja (156).

Más allá del análisis crítico que hace Grützmacher, y que puede producir importantes rendimientos, el aporte de su trabajo a mi juicio más novedoso consiste en acuñar el concepto de “historia postoficial”, que lamentablemente no desarrolla a cabalidad. Esta categoría da cuenta de una posición aparentemente significativa y se deriva de la imposibilidad de proponer visiones históricas que Grützmacher atribuye a los textos centrífugos. Según él, la crítica a la historia que hacen novelas y novelistas de la tendencia que identifica como posmoderna sería solo políticamente correcta: “La *historia postoficial* es una *proyección de lo políticamente correcto en el pasado*, una proyección que no puede buscar la verdad histórica, puesto que pone en tela de juicio la misma posibilidad de conocer el pasado, y que, en consecuencia, no tiene valor cognitivo” (164). Veo que en este punto nuevamente se vinculan apertura formal y juicio crítico frente al discurso histórico, a lo que se suma la presunción de una agenda oculta en las novelas rupturistas:

El fundamento de la historia postoficial es la presuposición de que todo discurso sobre el pasado es ideologizado, dominado por la retórica y subordinado a las convenciones. Así que no es nada raro que el discurso *postoficial* se sirva de unos procedimientos retóricos (alabanzas de supuestos cuestionamientos de la versión “oficial” de la historia por la metaficción historiográfica) y juegue con las convenciones (al atribuir gratuitamente a las metaficciones historiográficas el mérito de borrar las fronteras entre del (sic.) discurso historiográfico y el novelístico) para promover su propia ideología (164).

Concuerdo con Grützmacher en que hay dentro del amplio corpus de narrativa reciente de tema histórico obras que adhieren a una interpretación crítica del pasado que encaja con lo políticamente correcto y que son, a su modo, transmisoras de una ideología. No estoy segura,

sin embargo, de que estas respondan unívocamente al modelo de experimentación estética. Se trata de novelas funcionalizadas que buscan reproducir los nuevos consensos sobre el pasado histórico americano, y que, como señala Pons, responden sumisamente a un mercado editorial (La novela 162).

El tercer punto crítico que distingo en el trabajo de Grützmacher es su apreciación negativa del grado de conocimiento que los escritores y escritoras tienen de las investigaciones recientes en el campo histórico. Si bien acierta al señalar que la historiografía latinoamericana contemporánea va en la misma línea renovadora de las novelas consideradas metaficción historiográfica, revisando críticamente las construcciones del pasado, no considera que ambos discursos, el histórico y el literario, establecen una relación polémica con el “relato maestro” —como se ha traducido el concepto de Lyotard— que se ha impuesto como verdad oficial. En los dos casos, lo que se busca es la desestabilización de la historia institucionalizada, que se ha instalado en el imaginario cultural a través de distintas formas de representación, no solo a través del discurso histórico elevado a categoría de hegemónico. Además es importante constatar que la nueva novela, en el caso latinoamericano, es paralela al revisionismo de la disciplina histórica, e incluso, si se la juzga desde el punto de vista de su difusión social, anterior. Por consiguiente, conviene matizar la posición de Grützmacher, quien sostiene que los novelistas han desatendido la historiografía de los años setenta. Más aún, es dable pensar que el discurso literario, por el rápido auge que experimenta, influye en la percepción que tienen los historiadores e historiadoras de su propia disciplina. Como reconocen los pensadores liberacionistas —remito en este punto a Roig— el gesto descolonizador de la narrativa reciente es significativo, no trivial, y tiene efectos.

Por otra parte, si bien se ha leído superficialmente esta nueva corriente de cuestionamiento del pasado como la borrada de los límites entre historia y ficción, trivializándose la primera —según la postura posmoderna primermundista—, es también posible interpretar de otro modo la disolución de las fronteras. En el caso de la narrativa reciente de tema histórico, a mi parecer, la perspectiva dominante no es la de considerar la historia como un discurso ficcional, sino que lo que

se busca es rescatar el valor epistemológico del discurso literario, que constituye imaginario histórico como cualquier otro tipo de discurso.

3.2. Antiguas y nuevas crónicas de Indias

La expresión “nueva crónica de Indias”, que puede identificarse en principio como un corpus particular dentro del amplio espectro de la nueva novela histórica, fue acuñada por Alejo Carpentier. El escritor cubano, en un discurso titulado “La novela latinoamericana en vísperas del nuevo siglo” (1980), exhortó así a sus compañeros de oficio:

El novelista latinoamericano habrá de ser el nuevo cronista de Indias en esta época profundamente atormentada, llena de mutaciones, convulsiones, revoluciones y transformaciones que se aproximan y que acabarán de darle un contorno más o menos definido —más definido de lo que está hoy— a este inmenso continente de América Latina que tanto amamos y que nos pertenece a todos por igual (48).

Carpentier identifica la función social del escritor con la de un “nuevo cronista”, y no solo le otorga la facultad de representar el mundo latinoamericano, sino que lo comisiona a que cumpla dicho papel. Podría pensarse que se trata de una expresión metafórica vinculada al oficio de narrador, pero tiene sentidos que van más allá. Al escoger el término “cronista de Indias”, el autor abre dos dimensiones de forma paralela: la primera tiene que ver con el acto de registrar lo real a través de la literatura; la segunda, con la necesidad de revisitarse la historia americana. Ciertamente su proposición es extensiva a toda novelística, no solo la de tema histórico, y va mucho más allá de la problemática del descubrimiento y la conquista; sin embargo, al escoger el rótulo, instala el oficio contemporáneo de novelar en una red de asociaciones en que la gestación de la historia occidental de América Latina se ve interpelada. Sin ir más lejos, el propio Carpentier había publicado recientemente *El arpa y la sombra*, obra considerada por algunos críticos como una pionera de la nueva novela histórica, que recupera la voz perdida de Colón para estructurar desde allí una nueva versión

del pretendido “descubrimiento”. Es posible considerar este texto, de acuerdo a la caracterización que propondremos, también como la primera nueva crónica de Indias.

El rótulo “nueva crónica” fue aplicado tempranamente por Ernesto Livacic (1991), Fernando Moreno (1992) y Abel Posse (1992) para dar cuenta del fenómeno de la nueva novela histórica en general, incluyendo indistintamente obras referidas a los procesos de descubrimiento y conquista, así como también novelas abocadas a otros periodos de la historia latinoamericana. Esto da cuenta de una dispersión nominativa inicial, relacionada probablemente con el hecho de que las nuevas novelas históricas más pregnantes de ese periodo son, precisamente, nuevas crónicas de Indias. No en vano estos trabajos críticos se piensan y publican en torno a la significativa efeméride del V Centenario. Hoy por hoy, sin embargo, es la primera denominación la que subsume la segunda, habiendo desaparecido el concepto nueva crónica de la discusión crítica. Proponemos aquí, y no solo por un afán de delimitación temática, una reactualización del término y su uso acotado a un corpus particular: las obras narrativas contemporáneas que dialogan con los procesos históricos fundantes de la dominación colonial y que —muy a su modo— los reescribe.

Fernando Moreno coincide con Seymour Menton al señalar como hito detonante de la nueva novela histórica la conmemoración del “momento del ‘encuentro’ entre ambos mundos” (151), pero donde Menton generaliza, Moreno fija especial atención. El crítico chileno propone considerar la efeméride como un elemento prioritario dentro de esta nueva narrativa, es decir, subordina el desarrollo de la nueva novela histórica a la aparición de la nueva crónica. La causa podría estar en la fuerza de este movimiento, que se inicia en un contexto muy preciso, pero que luego brota en diversos sentidos. Se parte de una revisión de los inicios de la historia occidental de América y se produce un contagio hacia otros periodos más cercanos, imponiéndose en la narrativa de tema histórico un afán revisionista.

La nueva crónica de Indias, sin embargo, no solo se caracteriza por la adhesión a determinados temas históricos —descubrimiento y conquista— ni tampoco por la insistencia en ciertos problemas —la

compleja constitución identitaria de sociedades interculturales—. En el análisis de un extenso corpus se ha podido constatar que, además de ser aplicables a la nueva crónica las características que se atribuyen a la nueva novela histórica, lo que justificaría su tratamiento como subconjunto, hay un aspecto diferenciador que las atraviesa: el diálogo que entablan no solo con el discurso histórico y sus versiones, sino sobre todo con el antiguo documento, con la crónica de Indias original. El contrapunto con el pasado se establece en ellas a través de una doble relación polémica: por una parte, con la historia hegemónica y, por otra, con las primeras escrituraciones que dejan registro de los hechos. Las novelas que pueden considerarse nuevas crónicas son reescrituras en sentido pleno, que no solo imitan el estilo arcaizante de los textos cronísticos ni la forma subjetiva en que representan espacios, hechos y personajes, sino que desplazan de su lugar interpretativo a las crónicas indianas. Veo en esta operación un sesgo claramente liberacionista: las versiones constitutivas de la primera imagen del mundo americano, propuestas por y para europeos, deben ser reelaboradas. Como señala Goic, las antiguas crónicas han condicionado “... la visión ulterior de América con rasgos que proyectan sus consecuencias hasta nuestros días” (89) y no siempre, agregamos, de manera afortunada. En las páginas que siguen se intentará demostrar que existe un haz, un momento de múltiples cruces en la narrativa latinoamericana contemporánea, que se caracteriza por volver insistentemente a esas primeras versiones, a los textos que conforman la imagen inicial que Europa recibe del nuevo mundo ignoto y convulso. Este entramado discursivo conforma una máscara superpuesta sobre este continente, monológica y monolítica, que se hace necesario, después de 500 años, desmontar.

Dentro del ámbito textual que se conoce como antigua crónica de Indias se encuentran obras de muy variada naturaleza, que en un comienzo no obedecen a un único patrón discursivo, fenómeno que cambia a medida que se va creando el aparato administrativo de la conquista, hasta llegar a la imposición de determinadas estructuras que constituyen la llamada “retórica imperial”. Esto justifica la amplitud de estilos e intenciones que se aprecian en la antigua crónica, y la influencia que recibe de otros modelos, históricos y literarios.

El acto inaugural de la antigua crónica son las cartas de Colón a los reyes, a las que siguen otras formas escriturales como los diarios, las crónicas, las historias y otras. Según consigna Goic, la primera función de este tipo de documentos es informar a la corona sobre los descubrimientos y posteriormente las conquistas efectuadas en el Nuevo Mundo. Las motivaciones de estos informes van desde la iniciativa personal hasta la necesidad de responder los estrictos cuestionarios oficiales. Una segunda función pragmática que se observa en las narraciones que los conquistadores hacen de sus hazañas, es la de servir ante el poder imperial como “probanza de méritos”. En estos casos, el valor histórico viene dado por su carácter de testimonio, por el hecho de que sus autores han visto y vivido las experiencias que narran, según el antiguo principio de la *adtestatio rei visae* (90). Un tercer objetivo que subyace a la escritura de estas relaciones es la consecución de la fama, para lo cual se preservan los hechos gloriosos protagonizados por los españoles. Una última finalidad, en donde el rescate de las culturas precolombinas se ve opacado por otros fines menos altruistas, es conocer la historia de los indios para conocer así también sus secretos. Lo cognoscitivo y lo utilitario aparecen en estos textos, como se puede ver, confundidos, por lo que no puede asumirse de parte de ellos en ningún caso una pretensión de objetividad. Como señala Villoro, en las crónicas se encuentra un notable ejemplo de la funcionalización pragmática del discurso histórico, que responde a las necesidades de su tiempo, pero asimismo a la ideología que lo sustenta (41).

A pesar de que las exigencias retóricas se fijan en un momento determinado, y la libertad de las primeras crónicas se ve restringida, se conserva siempre un distanciamiento de las formas cronísticas hispánicas tradicionales. Si en estas solo podía ocupar el papel protagonista un individuo noble, en la crónica amerindia este se traslada al plebeyo e incluso a una entidad grupal como los soldados —recuérdese el fantástico ejemplo de Bernal Díaz del Castillo—. Por otra parte, ya en la naturaleza de las antiguas crónicas encontramos un poderoso germen ficcional. La intención que anima estos textos no es exclusivamente histórica, sino también literaria. Esto se debe a que la historia no tiene en ese momento la pretensión de cientificidad que posteriormente la caracteriza, sino que “se ve como un género literario al servicio de una

voluntad de consignar hechos y datos verosímiles que pueden o no ser verídicos” (Aínsa, *Invención* 120). Además de ello, presentan una clara preocupación estética propia del humanismo renacentista combinada con la influencia de las novelas de caballerías, por lo que su cercanía al discurso ficcional es evidentemente mayor que la que este último sostiene con los textos historiográficos posteriores cuya fuente o testimonio histórico son estas mismas crónicas. Son versiones ambiguas en intenciones y concreciones, por tanto discutibles, y, en cuanto literarias, permiten la mixtura de ficción y realidad tan característica también de la nueva crónica. A partir de estos textos abiertos que son los documentos indios se ha llegado a interpretaciones cerradas, lo que justifica un retorno a esas fuentes en vistas de una necesaria reescritura de la historia. En palabras de Fernando Aínsa,

[e]scribir o reconstruir la historia de América a partir de las Crónicas es, por lo tanto, una “ficcionalización” necesaria y creativa que requiere un constante reinventarse, una recreación en la que el sujeto tiene que adoptar una renovada posición estética al tener que ir enfrentando una realidad que no termina de asirse en su esencia (*Invención* 121).

Volver a Colón y las carabelas no es, entonces, un ejercicio escapista. Coincidimos en este punto con la tesis de Posse, quien apunta a la necesidad que surgió de operar, desde la literatura, una suerte de borrón y cuenta nueva, proceso que se habría iniciado en los años previos al V Centenario. En sus palabras:

Fueron los poetas y novelistas quienes lanzarían sus carabelas de papel para descubrir la versión justa. Empezaron a moverse en las entrelíneas de la crónica como cazadores furtivos. (...) Fueron los escritores los que ajustaron el disparate de la historia imperial, recogiendo incluso los pocos rastros de la versión de los vencidos (*La novela* 253).

Se hizo necesario ir en la búsqueda de un rostro más ajustado al presente de América, y los nuevos cronistas, como buenos dueños de casa que hacen la limpieza profunda, intentaron llegar a las raíces mismas del problema. El V Centenario es sin duda uno de los detonantes, sobre

todo porque la discusión intelectual de Latinoamérica en esos años gira en torno al evento. Esta discusión, sin embargo, como ya adelantábamos, se encuentra en los programas que un poco antes habían asumido los distintos grupos de pensadores liberacionistas. Con distintos matices, todos apuntaban a la necesidad de superar las categorías de pensamiento y los modos de historización de la cultura europea, para dejar manifestarse una perspectiva latinoamericana. De allí que propongamos este marco ideológico para comprender el revisionismo de la nueva narrativa de tema histórico en general y, en particular, de la nueva crónica de Indias. Complementariamente, la violencia política de la década de los setenta, más que un hecho que se quiera olvidar —como propone Menton—, es un aliciente para visitar los orígenes de esa violencia. No es casual que las nuevas crónicas asocien los procedimientos coercitivos de la conquista con los de las dictaduras militares, en un afán por develar, pero también por comprender al opresor y su historia.

En lo que sigue se presentarán cuatro líneas transversales que permiten ahondar en la forma en que las nuevas novelas sobre descubrimiento y conquista configuran sentidos alternativos para el pasado histórico. Las conclusiones que se ofrecen devienen de un proceso inductivo, ya que se desprenden del análisis concreto de las 21 obras consideradas en el corpus. He optado, además, por una lectura transversal, que aúna a la mayor parte de las novelas en torno a cada eje. Los estudios que analizan críticamente nuevas novelas históricas, a pesar de que se hacen cargo de corpus muy amplios, suelen dar cuenta de rasgos generales a partir de casos particulares que examinan en detalle. Dicha estrategia se justifica por razones prácticas, pues al momento de ejemplificar resulta suficiente aludir a uno o dos casos paradigmáticos. Este trabajo, por el contrario, se propone mostrar a su lector(a) la puesta en sintagma de cuatro características que se dan en las novelas particulares, acudiendo a la cantidad de obras del corpus que manifiesten los rasgos en discusión y señalando también sus matices y particularidades. El objetivo que está detrás de este procedimiento es lograr una caracterización extensiva, lo suficientemente sólida como para justificar la existencia de un subgénero narrativo, más allá de las coincidencias temáticas. Puede argüirse que los rasgos definidos son de orden general

y que no solo pueden aplicarse a muchas novelas contemporáneas de tema histórico, sino que también a otras variantes estilísticas. En el desarrollo de cada una de las líneas transversales se podrá constatar, sin embargo, que el trasfondo cronístico las dota de un carácter especial, no necesariamente presente en otros corpus.

Las cuatro líneas aquí propuestas son: la recurrencia de determinados tipos discursivos (que comporta coincidencias en el modo de presentarse las voces narrativas), el especial uso de la intertextualidad (desde la cita literal hasta la incorporación de un trasfondo ideológico), la carnavalización literaria y las manifestaciones concretas del carnaval, y, finalmente, la reelaboración de los conceptos de tiempo y espacio.

En relación con el primer eje, es necesario constatar que la nueva crónica de Indias suele ser una parodia de tipos discursivos que, en principio, no son estrictamente literarios, sino referenciales. Veo en este rasgo un indicio de la presunción de no fiabilidad en el relato histórico que propugna el pensamiento liberacionista, según se consigna en el “Manifiesto de Salta”. Como veíamos, para este grupo de pensadores, el hecho histórico concreto adquiere un plus de significación cuando pasa al registro, es decir, un componente semántico que no está en la realidad de facto, sino que es incorporado en el momento en que se la interpreta. De allí que ningún texto sea en sí mismo reflejo de lo real. Apelando a esta constatación, los nuevos cronistas apuestan a generar un sentido diferente para lo histórico, ocupando como recurso la plurisignificación propia de las representaciones discursivas. El juego de travestismo que implementan va destinado a poner en evidencia el carácter interpretativo de todo texto.

La crónica oficial y los documentos privados, como las memorias, los diarios de vida y las confesiones, son imitados en las novelas que se presentan como documentos apócrifos, más aptos que los originales para el verdadero conocimiento del pasado. Un grupo de obras dará cuenta también de una parodia del discurso histórico y sus procedimientos, pero, como veremos, resquebrajando sus pretensiones de objetividad. La autodiégesis, el discurso dirigido expresamente a un receptor y la heterodiégesis irónica son las formas más representativas de las voces narrativas de estas novelas. En el orden de las influencias

literarias, se observa también una presencia de los modelos de la novela picaresca y del texto dramático, que se incorpora a lo narrativo al modo de un *collage*.

La voluntad intertextual es, por otra parte, expresa y ostensible en las nuevas crónicas. La historia, la literatura y la filosofía son las tres disciplinas directamente apeladas para la reescritura de una nueva versión sobre el pasado. Con la primera se establece siempre una relación polémica, las más de las veces abierta, y con las otras una relación de apoyo o afirmación, considerándose sus proposiciones mucho más válidas tanto para la comprensión de los fenómenos de descubrimiento y conquista como para la constitución de una imagen más acertada de la América presente. El hecho que se apele a la historia y a la filosofía da cuenta de una superación de los estancos disciplinares, que podría interpretarse desde una perspectiva foucaultinana, pero también desde el pensamiento liberacionista. Se trata, a mi juicio, de una manifestación literaria de lo que Fornet-Betancourt entiende como “desdisciplinar” (266).

En el plano de la cita literal, en las nuevas crónicas son referidos con o sin comillas textos literarios, filosóficos e históricos, lo que contribuye al travestismo de las novelas y a la borradura de los límites entre discurso ficcional y discurso referencial. Destaca especialmente el uso que se hace de la literatura culta y popular de los periodos históricos representados, con el fin de constituir un escenario epocal a partir no ya de descripciones físicas, sino de los textos propios de ese tiempo. Las nuevas crónicas apelan así a la materialidad del lenguaje como elemento otorgador de realismo.

El tercer eje propuesto, que se desenvuelve en torno al carnaval, se manifiesta en la nueva crónica como una subversión, y en algunos casos como una operación deconstruccionista, de una serie de oposiciones binarias que caracterizan los discursos monológicos sobre el descubrimiento y la conquista. Se produce lo que Bajtín define como carnavalización literaria, la que, siguiendo a Eco, llamaremos carnavalización “en frío”, por cuanto implica una inversión que desencaja el orden normal de los dos factores de la diada, impidiendo un retorno consecuente a la oposición establecida. En este punto, la relación con el programa liberacionista es evidente: tanto en la propuesta del grupo de Morelia como en las reflexiones de Roig se hace mención expresa a la necesidad

de desmontar los regímenes categoriales del pensamiento europeo. El filósofo argentino, además, señala que en el discurso literario este desmontaje es especialmente fructífero.

Las oposiciones que más frecuentemente se explicitan en las nuevas crónicas son descubridor/descubierto, conquistador/conquistado, civilización/barbarie, señor/súbdito y bondad/maldad (en sus variantes indio/europeo, judío o moro/español y conquistador desplazado/poder imperial). Dentro de esta línea también daremos cuenta de algunas escenas de desarrollo carnavalesco que se repiten de una a otra novela, como son la conjunción improbable de personajes históricos y ficticios de todos los tiempos, la representación directa del carnaval, las escenas de travestismo y los muelles.

En estas reconstrucciones del pasado que polemizan con la historia se ven también alterados los conceptos de tiempo y espacio. Vemos en este punto la operación de regímenes conceptuales que se distancian de las categorías modernas de organización de la experiencia. No se trata solo de un manejo especial de la temporalidad narrativa, sino de verdaderas redefiniciones de la idea abstracta de tiempo que se enfrentan a la imagen de este como una realidad lineal, secuencial. El pasado se abre así hacia el presente, a través de la anulación del devenir, la propuesta de una circularidad temporal (al modo de un eterno retorno), la presencia de Alephs temporales y de una idea de tiempo mítico (de claras reminiscencias prehispanicas). Otros fenómenos que niegan la linealidad son la re-vivencia del pasado a través de pasadizos específicos, la fragmentariedad temporal, la presencia de anacronías, ucronías y anticipaciones y de la narración simultánea. En cuanto al espacio, la nueva crónica se apropia de las imágenes de América que se proponen en los textos antiguos, pero no para refutarlas, sino para revalorizarlas como una forma efectiva de comprensión y presentación del mundo americano. La tierra primigenia, el lugar del mito, el Paraíso terrenal y la encarnación de la utopía son en principio máscaras europeas proyectadas sobre el mundo ignoto, que sirven en un primer momento para explicarlo, pero que luego la conciencia racional niega a América —en varias ocasiones implementando otras—. La nueva crónica reinterpreta estas máscaras obsoletas y las superpone con insistencia sobre el continente, con el afán de descubrir la cuota de verdad que ellas encierran.

II. TIPOS DISCURSIVOS Y VOCES NARRATIVAS

Desde el punto de vista narratológico, las novelas de nueva crónica manejan un amplio espectro de posibilidades. Los relatos son tanto homodieéticos como heterodieéticos; encontramos narradores que se sitúan desde un punto de vista panorámico o bien focalizados interna o externamente. En una primera aproximación, el corpus nos enfrenta a la variedad propia de la narrativa contemporánea, pero un examen más detenido arroja ciertas constantes en estas novelas que se relacionan con los formatos o tipos discursivos escogidos para organizarlas. En este capítulo ahondaremos en principio en las características puramente formales de las obras, reservando la perspectiva de la intertextualidad —literal e ideológica— para el capítulo siguiente. La importancia de cada uno de estos aspectos es la que amerita una taxonomía que podría considerarse artificiosa, pero que nos lleva con mayor certeza a una definición de los puntos de contacto al interior del corpus que nos ocupa.

Haremos, entonces, un recorrido de las novelas orientado fundamentalmente a relacionarlas según el tipo de texto o convención formal a la que adhieren, para analizar desde allí la figura del narrador. En todos los ejemplos del corpus es posible encontrar un modelo subyacente, una o varias plantillas retóricas o literarias a las cuales se apegan paródicamente las novelas. La hipótesis que propone González Echevarría

—que él hace extensiva a toda la novela hispanoamericana y más aún, aplica a la definición del género— es hasta cierto punto coincidente con la nueva crónica:

... al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de éstos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a los que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura. Las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto; son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos reflejando de esa manera la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo. La novela, por tanto, forma parte de la totalidad discursiva de una época dada, y se sitúa en el campo opuesto a su núcleo de poder (32).

Sostener que la novela es siempre parodia de otro tipo de discurso, que detenta el poder y por ello es depositario privilegiado de una verdad, implica adherir a una perspectiva foucaultiana extrema, que no necesariamente explica las nuevas crónicas. Si bien es posible encontrar visos de suplantación de textos poderosos, para la descripción del corpus el argumento es solo parcialmente válido. Algunas obras efectivamente se travisten de documentos oficiales o de discursos con pretensiones de contención de una verdad, como el de la historia; pero también es efectivo que hay otras novelas, igualmente paródicas (y hay que decir que se trata de la mayoría), que cifran su acercamiento a lo “verdadero” desde ámbitos discursivos diferentes, que no se asocian a la verdad unívoca de los discursos monológicos.

Una interpretación alternativa a la de González Echevarría puede levantarse si se asume un punto de vista diacrónico: “Die Kulturgesellschaft hat im Laufe ihrer geschichtlichen Entwicklung eine Vielzahl von

Textsorten hervorgebracht, die ursprünglich nicht in derselben Weise als ‘literarisch’ gelten ...” (Nickisch 357)¹. Con el paso del tiempo, los tipos textuales no literarios se trasladan de ámbito y cambian de función. En efecto, es posible pesquisar, al menos desde el surgimiento de la novela picaresca en adelante, el uso interesado de dichos formatos, ejemplos en que la literatura adopta modelos discursivos “serios”, desdibujando en mayor o menor grado los límites entre lo referencial y lo fictivo. Ahora bien, puede que haya una pretensión de poder en el hecho de suplantarse un documento, aunque no se trate de uno “poderoso”. Convendría entonces modificar la hipótesis de González Echevarría, sacarla del ámbito de lo estrictamente oficial y ampliarla a la utilización por parte de la novela —interesada, evidentemente— de formatos en principio no literarios, lo que le sirve para “colar” la ficción en la realidad. Este giro permite dar cuenta con más acierto del ejercicio de travestismo que ejecutan las nuevas crónicas: las novelas se sirven de formas discursivas referenciales, ligadas a la historia oficial de América y favorecidas por el prejuicio de lo verdadero, con el fin de proponer una versión alternativa y, consecuentemente, otro sentido para esa historia.

Como señalábamos, la tendencia general de las novelas del corpus es hacerse pasar por discurso cronístico, entendido este como una amplia familia de textos que considera diversas variantes; no obstante, las nuevas crónicas exploran también otras posibilidades y adhieren a diversas formas de discurso privado, que ya no podríamos clasificar como textos oficiales. Se trata de tipos discursivos estandarizados, igualmente signados con una marca referencial, y su imitación está destinada —probablemente— a situar a las novelas que las parodian en un campo de verosimilitud que las conecte con la historia, esto es, simular otro tipo de fuentes documentales para la reconstrucción del pasado. Entre las imitaciones de documentos oficiales distinguimos las cartas relatorias y las crónicas; entre los tipos discursivos de orden íntimo o privado, las memorias, los diarios de vida y las confesiones.

¹ La sociedad cultural ha producido en el curso de su desarrollo histórico una variedad de tipos textuales que no fueron considerados originalmente “literarios” (la traducción es mía).

En todos los casos antes referidos, oficiales y privados, es posible pesquisar un momento de la narración explícito, que las más de las veces coincide con el momento de la escritura, pero en algunas obras simula la oralidad. En ambas variantes, es frecuente la reflexión metaficcional, el comentario del narrador al proceso de elaboración de su discurso. En algunas novelas encontramos también una ficción literaria que funciona como marco para el relato de una voz narrativa auto u homodiegética. En los casos en que se produce una disociación explícita entre los momentos de la narración y de lo narrado, no hay un cambio en la voz narrativa, sino un desdoblamiento del yo que enuncia; en los casos en que hay un “prólogo” (eminentemente ficticio) que crea una situación, por ejemplo, de manuscrito encontrado, sí se da la presencia de un narrador distinto que introduce el texto desde otro marco espacio-temporal.

La mayor parte de las novelas que se disfrazan de documentos, ya sea oficiales o privados, dan cuenta de una perspectiva temporal amplia, es decir, son textos que un protagonista o testigo escribe o relata mucho tiempo después de los hechos, y en su discurso suelen mezclarse los momentos del enunciado y de la enunciación. Otra constante en estas novelas es la presencia de un narratario, de un tú al cual el relato va dirigido, y al que la voz narrativa apela en el momento de la enunciación, sobre todo en las formas que imitan documentos oficiales destinados a alguna autoridad. La homodiegesis propia de estas versiones testimoniales se vuelca así hacia la heterodiegesis en segunda persona y los textos se impregnan de un carácter dialógico, aspecto que resalta al hacer una lectura transversal del corpus.

Además de parodiar modelos discursivos “de época”, la nueva crónica incursiona en la suplantación del discurso histórico. Su travestismo alcanza a la historiografía, de modo que no solo se recrea la crónica indiana, sino también los discursos que la tienen como fuente. En este caso se trata de novelas en donde la voz narrativa asume las características de un narrador-historiador. El relato es heterodiegético, de focalización múltiple, pero nunca representa con exactitud un estudio histórico. Hay siempre una cuota de transgresión, un asomo constante de duda o la pretensión irónica de una absoluta verdad que quiebran el formato de un relato histórico tradicional. Estos textos se mueven en

una zona fronteriza entre homodiégesis y heterodiégesis, pues la voz narrativa va dejando huellas como constructora del relato que hacen entrever un yo desde el cual se narra.

Hay que decir que no ha sido fácil escoger un eje al cual subordinar los demás elementos del análisis, por cuanto se establecen vasos comunicantes de diversos tipos o niveles de un texto a otro, componiendo diferentes constelaciones que la linealidad o sucesividad de la expresión forzosamente disecciona. Es por esto que después de varios intentos de organización se ha agrupado las novelas según distintos tipos discursivos y, dentro de estos, en tipos menores aún más estrechamente relacionados, señalando allí los vínculos de algunos textos con otros que se han situado en alguna otra categoría (el pequeño-gran drama de crear estancos clasificatorios). Para no sacrificar la unidad en los casos de aquellas novelas que combinan formatos, y cuya combinación obviamente es significativa, se ha optado por comentarlas hacia el final, haciendo referencia a sus relaciones con las categorías antes explicadas.

En otro orden de análisis, hay algunas novelas al interior del corpus que se apropian del estilo dramático, punto significativo y por ello insoslayable, y que se ha interpretado como otra forma de quiebre con el discurso histórico al modo de una polémica oculta, enfrentando a la “narratividad” de los hechos la posibilidad concreta de su “dramatización”. Por otra parte, en la medida en que también se trata de un patrón literario, cabe comentar los vínculos de ciertas novelas con el modelo de la picaresca, uno de los géneros dialógicos por excelencia, para representar tipos humanos e incluso retratar la decadencia de una sociedad en transición —la española— de lo medieval a lo renacentista.

1. Tipos discursivos de carácter oficial

En este tipo de textos es donde se aprecia con mayor definición el diálogo con la antigua crónica, pues se escoge para narrar un formato preexistente, que no es sino una imitación o parodia de los esquemas

surgidos espontáneamente ante la necesidad de comunicar a la corona acerca de los sucesos del descubrimiento o, más tarde, de aquellos impuestos por la que se vuelve una estricta retórica imperial.

Las cartas de relación o relatorias son los primeros documentos que dejan registro de los procesos de descubrimiento y conquista. A pesar de que contienen en sí elementos narrativos, también cumplen otros propósitos de carácter pragmático de muy diversa naturaleza, que van desde el simple informe a la petición de mercedes. Como señala Walter Mignolo,

[e]stas cartas, que tienden más hacia lo documental que hacia lo textual, son portadoras de mensajes, pero estos mensajes no son relatos de los descubrimientos o de las conquistas, sino “comunicaciones” (informes, solicitudes) que reemplazan la inevitable falta de copresencia entre el destinador y el destinatario (Cartas 59).

Por el hecho de ser un sucedáneo de la entrevista con la autoridad, las cartas relatorias tienen, evidentemente, un importante componente apelativo. Algo similar sucederá con los textos que se pueden clasificar como relaciones, pues estos responden a una serie de requerimientos específicos emitidos por una instancia oficial: “... una de las primeras características de las relaciones (...) es que ellas no transcriben la observación libre de quien escribe, de lo que ve quien escribe, sino que responden de alguna manera a los pedidos oficiales” (71). Siguiendo a Mignolo, habría que hacer una matiz entre las relaciones y las crónicas, por cuanto las primeras cumplen un papel exclusivamente informativo —que va desde lo geográfico a lo humano—, mientras que en el concepto crónica, en cuanto incluye la narración organizada de sucesos, se encuentra ya inscrita la noción de historia. Como veremos más adelante, la diferencia entre crónica y relación no es operativa en las novelas del corpus. Cuando parodian tipos discursivos de carácter oficial, las obras se inclinan preferentemente hacia la crónica, pero incluso en estos casos mantienen en sí la marca de la petición específica, las huellas ciertas de un destinatario que las espera como respuesta, es decir, un rasgo relatorio.

1.1. Las cartas

Una parte significativa de las nuevas crónicas incluye el formato de la carta como una de sus estrategias narrativas, otorgándole distintas funciones, entre las que se cuenta el dotar de verosimilitud al relato a través de la cita al documento, ya sea de forma paródica o seria. En dos de las obras del corpus el recurso es especialmente significativo, pues se ocupa como estructura general de las novelas. *Maluco*, de Napoleón Baccino, y *Esta maldita lujuria*, de Antonio Elio Brailovsky, constituyen dos extensas misivas a la autoridad. En ambos casos se trata de cartas relatorias que funcionan también como probanzas de méritos. No son relaciones impuestas, sino espontáneas, motivadas por la necesidad de revelar a las máximas autoridades —el rey o el virrey— la verdad acerca de los sucesos acaecidos en las expediciones en las que sus autores participan. Ronda como un fantasma tras bambalinas el mismo espíritu de la *Primer nueva crónica y buen gobierno* de Guamán Poma: la obligación del vasallo fiel de poner en antecedentes a la autoridad de aquello que los cronistas oficiales le ocultan. El formato de la carta se verá caracterizado en ambos casos, como también en las novelas que lo incluyen parcialmente, por una evidente actitud apelativa hacia un destinatario del discurso. Se trata de relaciones principalmente homodiegéticas, en cuanto las voces narrativas son testigos e incluso protagonistas de los hechos, pero fuertemente orientadas hacia su receptor.

El narrador de *Maluco* es un bufón que acompaña a Magallanes en su viaje alrededor del orbe. Se identifica a sí mismo como Juanillo Ponce, un recluta de la expedición que es borrado de las listas oficiales como castigo por buscar a los pocos sobrevivientes de la titánica empresa, lo que lo condena a no recibir la ayuda económica correspondiente a sus servicios a la corona. Esta excusa pueril es el origen de su discurso, una portentosa carta a Carlos V que juglarescamente aspira a recuperar la pensión perdida. Juanillo homologa su profesión de entretener con payasadas a la función que cumple ahora como escritor (y, por extensión, al oficio de todos los escritores), siendo este un mérito suficiente para ser oído por la autoridad: “Ahora dime, Alteza, quien así te entretiene en tu noble y monótono retiro con las gracias, que no

las galanuras, de su pluma, ¿no merece acaso una pizca de tu cesárea piedad?” (65).

Su texto está escrito mayoritariamente en primera persona singular y plural, como testimonio; pero el hecho de ser una carta lo transforma en un discurso apelativo, que a ratos asume la forma de una verdadera conversación entre emisor y destinatario. En el texto se representa el momento de la narración, el cual queda plasmado en los pasajes en que Juanillo se dirige específicamente a Carlos V. En estos, los límites de la convención escrita se desdibujan a tal punto que el discurso del narrador se integra al presente de su destinatario, produciéndose el efecto de comunicación inmediata, de co-presencia: “¿Que cómo llegamos aquí? No me pidas que te cuente cómo. Órdenes son órdenes, sí. Pero abusas de tu. Si así lo desea Su. Pero, al menos déjame hablar” (169). La misma unificación se produce entre el presente de Carlos V, en su papel de lector del mensaje, y la historia que se le relata. A través de la técnica del montaje el rey se desplaza de su posición de narratario y se integra directamente a la acción, reviviéndola mientras lee. Es lo que sucede en esta escena en que su mirada se funde con el espacio en que se desarrollan los hechos: “Tus dedos deformados revisan las páginas buscando aquella en la que suspendiste la lectura varias horas atrás. Al contacto con ella, el celeste de tus ojos se hace más intenso, se vuelve del color del océano. Y en las pupilas gastadas del monarca se dibujan tres minúsculas naves” (226).

No todo, sin embargo, es identificación. Así como en algunos momentos se hace uso de estrategias orientadas a fundir lector y lectura, representándose estéticamente la suspensión de la incredulidad, la novela incluye también, de modo paradójico, el procedimiento contrario. A medida que se avanza en la narración, aparecen con más frecuencia intervenciones exteriores al relato, distantes incluso del tono conversacional de la carta. En el siguiente pasaje, por ejemplo, el narrador explica y justifica la forma que asume su discurso, objetivándose a sí mismo: “Es que en esta parte de la crónica el autor centra su perspectiva en algún punto del mar del Sur próximo a la línea equinoccial (...). Y desde esa perspectiva que es como el atalaya de un vigía o la cofa de una nave, os cuenta lo sucedido en el espacio de tiempo que domina” (188).

El efecto de la distancia se aplica también al receptor del mensaje. Juanillo permite a su narratario asistir al acto de producción del texto y se esfuerza por destruir el espejismo que produce la lectura. La voz narrativa pone un énfasis especial en la materialidad de su discurso, impidiendo que el goce lector se vuelva pasivo e inocente. El destinatario no debe olvidar que se encuentra frente a un artefacto lingüístico y no frente a lo real. *Maluco* rompe con la ilusión de referencialidad:

Paréntesis, Alteza. Para recordarte que quien escribe estas páginas no es Dios, ni la musa fulana o mengana, ni una quimera cualquiera, sino Juanillo Ponce, de carne y hueso como cualquier hijo de vecino. Por lo tanto, si el discurso tiene continuidad y os da la sensación que lo he plumeado de una sentada y sin parar para comer una tortilla o dar una meada a las plantas del huerto, te equivocas. Que es mentira. Puro artificio (206).

La metaficcionalidad de estos segmentos provoca un flujo y reflujo, un juego en que emisor y destinatario alternativamente se personalizan y se objetivan. Mediante ambos recursos Juanillo y el rey adquieren contornos cada vez más nítidos, convirtiéndose en personajes de una historia paralela: la de la producción y recepción de un texto.

Así como la voz narrativa se esfuerza por adquirir presencia dentro de su relato, individualizándose como su autor, también el destinatario adquiere poco a poco mayor cuerpo. Por efecto del relato, el rey acaba encontrándose en un mismo tiempo con el bufón y estableciendo una relación íntima con este. Carlos V —y por extensión el lector real apelado indirectamente a través de ese tú— queda unido en destino y desgracia con Juanillo Ponce:

Todos víctimas de aquel hechizo al que ni Su Alteza Imperial puede escapar. Porque al cabo de tres meses de espera, el viento ha vuelto a soplar. La flota está en marcha. El relato se acelera. Se llena de viento. Por obra y gracia de Juanillo Ponce, *conde del Maluco*, tu bufón, tu siervo, tu amigo, tu bebé. Tu madre. El único que puede descolgar los terciopelos que enlutan las paredes. Abrir las ventanas tapiadas. Inundar de salitre y de sol la tumba que habitas. Sacarte de tu retiro. Llevarte muy lejos. Anular el pasado. Ahuyentar la muerte. Mientras te dé la vista. Mientras me dé la vida. Mientras dure esta música (227).

Juanillo se sabe poseedor del poder de generar mundos posibles a través de su palabra y de envolver a su lector para hacerlo vivir la ficción que le narra. Establece así una distancia insalvable entre su relato y la historiografía tradicional, la que Barthes ha calificado de falaz por su pretensión de representar la “realidad”. La voz de Juanillo es portadora consciente de la opacidad del lenguaje literario y explota la magia del cuento, que vincula a emisor y receptor. “A nadie necesitamos tú y yo, pues nos tenemos el uno al otro”, le dirá a Carlos V. “... [A]quí estaremos esperando juntos el sol de la mañana; yo de este lado y tú de aquel otro. Yo contándote cómo fue que llegamos a este punto en el mar del Sur (...) y tú escuchándome con amorosa atención mientras el resto del mundo desaparece en la lluvia y en la noche” (176).

El poder de Juanillo como narrador, la facultad que el texto le concede para destruir las barreras del tiempo y del espacio harán posible, en última instancia, el quiebre de la rígida estructuración social del imperio español. El desarrollo de la carta implica el nacimiento de un vínculo nuevo que culminará en un momento carnavalesco en que el emperador y el bufón se unifican y hermanan:

(...) [I]ré a verte a Yuste y de allí nos iremos tú y yo, a recorrer mundo juntos. A cualquier parte. Con un morral al hombro y adonde nos lleven nuestros cansados pies. (...) Mira que nos verán con desdén, y los niños se reirán de nosotros, y todos comentarán:

—Ahí van esos dos. Uno se cree conde y el otro emperador. ¡Vaya facha tienen sus majestades!

Pero a nosotros no nos importará, desde que vamos a descubrir mundo juntos (306).

Esta maldita lujuria también se identifica con el tipo discursivo de la carta relatoria, pero constituye una parodia menos irónica de su modelo. El texto se inviste de seriedad, constituyéndose como una gran carta al virrey de La Plata, en la que un humilde soldado asentado en la Patagonia se dispone a revelar su versión (la “verdadera”) acerca de los sucesos que rodearon la fallida expedición en busca de la Ciudad de los Césares, además de poner en antecedentes al superior de las condiciones inhumanas en que viven estos súbditos fieles de la corona, abandonados

a su suerte en un páramo. En este caso, la presencia de un tú apelado en el momento de la enunciación, de un narratario explícito, es gravitante: “¡Júreme usted, señor Virrey, que va a callar todo lo que aquí lea! ¡Júrelo usted, o no siga leyendo esta carta!” (38). Acerca del emisor sabemos que es un gallego de nombre Ambrosio de Lara, quien se enroló como armero para venir a una América de ensueño, encontrando en ella solo frustración.

Además de servir como una nueva versión de los hechos, el relato cumple el papel de revelar al destinatario su real condición o estado. Este soldado humilde sabe más que el virrey acerca de los vicios del poder y se siente en la obligación de informarlo: “Usted es nuevo en esta tierra, señor Virrey, y hay temas que yo no debería tratar en esta carta, pero un Virrey es casi como un confesor y yo no puedo dejarme adentro del alma estos secretos” (36). Hay, al igual que en *Maluco*, una equiparación, una desaparición de las distancias sociales impuestas por el rígido mundo español, que un soldado raso solo podría permitirse en el espacio del texto escrito. De allí que el narrador se atreva a gestos de íntima confianza: “Esto es, entonces, un secreto entre usted y yo, un secreto que le cuento arriesgando la vida, un secreto que usted quizás no quiera oír pero que yo tengo que contarle” (117).

El momento de la enunciación permanece en el enunciado a través de marcas explícitas: “Anochece, señor Virrey, y muy pronto no voy a poder continuar escribiendo porque no quedan velas en el Carmen de Patagones, y debo escribir de noche, que lo hago en secreto, porque aquí nadie sabe de esta carta y no sé qué me harían si se enterasen” (117). En esta instancia se hace referencia solo al marco de gestación del mensaje, pero a medida que se desarrolla esta carta —así como en *Maluco*—, el narrador penetra en el presente del narratario. La situación enunciativa se transforma de modo que el soldado tiene acceso a la afectividad del virrey: “Sí, lo sé. No crea usted que por estar distante o por haber escrito esta carta mucho tiempo antes que usted la reciba, yo no voy a percibir sus sentimientos” (125). La voz narrativa llega a tener la capacidad de espiar a su destinatario; aparece en el discurso el tiempo presente, la simultaneidad, la inmediatez, que no es posible en el discurso escrito, pero que en el espacio de la ficción se concreta: “Hoy

estoy viéndolo a usted en su despacho del Fuerte, sentado en su mesa de trabajo. Usted interrumpe su lectura con frecuencia, se levanta y recorre a grandes pasos la habitación. (...) [U]sted piensa en esto que ahora estoy escribiéndole ...” (125-26).

Tanto en *Maluco* como en *Esta maldita lujuria*, el apego a la plantilla retórica se constituye en un disfraz que al correr de las páginas se transforma radicalmente. La formalidad es solo aparente, pues el narrador lo que busca es la intimidad con su destinatario. La carta es el vehículo del carnaval, la manera de subvertir el estricto orden social y político establecido, de modo de hermanar en un mismo destino al bufón y al rey, al virrey de la Plata y al modesto soldado que habita en las puertas del infierno: “Porque esta conquista vamos a hacerla usted y yo, señor Virrey. No mande usted a un segundo ni a un ayudante. Tiene que venir usted mismo en persona, que esta es la forma de adquirir gloria y fortuna. Dentro de mucho siglos aún dirán que nosotros dos juntos conquistamos la Ciudad de los Césares” (181).

1.2. Las crónicas y relaciones

La crónica indiana, entendida como una gran familia de tipos discursivos, es el modelo de base de las novelas contemporáneas de descubrimiento y conquista; sin embargo, el formato cronístico estricto, como lo hemos descrito con anterioridad, no es el dominante dentro del corpus. Aparece recurrentemente, pero suele combinarse con otras formas y fundirse con técnicas narrativas contemporáneas, operando como un modelo subyacente, que emerge en distintos niveles del texto. Hay, no obstante, un caso que destaca por su radicalidad. *Crónica del descubrimiento*, obra del uruguayo Alejandro Paternain, es un ejemplo cabal de adhesión paródica a la formalidad cronística. Esta es la única novela del corpus que imita en su totalidad un tipo discursivo de origen oficial. La gran transgresión viene dada por el hecho que se trata de una inversión carnavalesca del modelo europeo: es una crónica oral y su autor es un indio. En esta medida, al igual que las dos novelas-cartas antes comentadas, es un documento que subvierte la convención; que dialoga a nivel formal, pero que simultáneamente vulnera el modelo de la crónica.

El marco de *Crónica del descubrimiento* está dado por la presencia oficial de un cronista indígena en la primera expedición americana que se dirige a Europa. Su función es dar cuerpo a una crónica oral, que retenga los sucesos dignos de memoria que ocurran durante la empresa descubridora. A pesar de ser una obra estructurada a partir de un yo, de una voz narrativa que se identifica a sí misma como testigo de los hechos y productora del relato, la novela, en cuanto parodia de una crónica de viaje, se encuentra volcada hacia lo heterodiegético. El cronista no se identifica nunca con un nombre ni otorga pistas sobre su historia personal; está consciente de la importancia de su misión —que lo sobrepasa como individuo— y reflexiona mientras narra acerca de ella y del modo en que debe realizarla. Esto implica, en primer lugar, un fiel apego a la verdad, lo que conlleva una crítica a la parcialidad interesada de las crónicas europeas y una definición de su trabajo en términos opuestos a ellas. Cuando la autoridad le pide que censure pasajes de su crónica, por ejemplo, el narrador objeta: “... soy cronista de alma, respeto mi oficio, he de decir la verdad. Y he de decirla de tal modo que no la destruya por apurado” (34).

La honestidad del cronista no solo tiene que ver con los hechos que como testigo presencia, sino también con las fuentes que le sirven de información. Cuando constata un fenómeno digno de ser registrado, cuyo origen exacto desconoce, comenta: “Me han dicho que en verano las columnitas de humo se levantan una al lado de la otra, de tanta gente que viene a estas playas, y que a veces se producen incendios terribles. No he podido comprobarlo, por eso lo anoto como una información para ser sometida a escrupulosas verificaciones” (11). Su discurso se reviste así de objetividad científica y se opone implícitamente a la información imprecisa o incluso la fantasía que abunda en las crónicas indianas.

La distancia respecto de los hechos narrados es escasa. Se supone que el cronista cuenta a las pocas horas o días de ocurridos los sucesos y solo se traslada a un pasado más remoto cuando necesita acudir a antecedentes. La cuasi simultaneidad va acompañada de permanentes comentarios acerca del acto de narrar y de un registro del momento de la enunciación: “Esto es muy penoso, me encuentro cansado. Cae la noche y aprovecharé para dormir unas horas. Ya tendré oportunidad

de hablar de los desgraciados galrones y de referir, como honrado cronista, por qué han venido a parar a los remos de las piraguas expedicionarias” (11). Así como se puede apreciar en otros formatos como las cartas, los comentarios metaficcionales son recurrentes. La novela exhibe a la par los hechos narrados y las disquisiciones del cronista acerca de cómo narrarlos.

El modelo de inspiración en *Crónica del descubrimiento* —por un asunto de verosimilitud, pero también por una opción política— es el de la tradición oral. El cronista se admira del arte de contar de los antiguos, de las galanuras de sus relatos: “Cuánto daría yo por disponer del arte maduro de los contadores de mi toldería. (...) Tenían palabras para todo, eran realistas, fantásticos, deliciosamente mentirosos, en mezcla tan eficaz como inocente. Pero he de contentarme con ser cronista (...), lo que equivale a resignarme a la torpeza de mi método expresivo” (35-36). El estilo de los contadores, que combina ficción y realidad, se aproxima a la forma de transmisión del pasado propia del mito. La novela, en este punto, valora otras formas de registro y de memoria, en las que lo histórico y lo literario no se distinguen. El cronista, sin embargo, debe alejarse de la narración mítica y optar por ser objetivo. Bien puede tratarse de una crítica implícita a la pretensión de verdad de las antiguas crónicas, que están atravesadas por un imaginario mítico medieval no declarado, o bien puede ser la constatación nostálgica de la desaparición progresiva del mito, que debe ser reemplazado por un discurso cercano al histórico. Lo cierto es que la crónica, en el contexto de la obra, no se define como literatura, sino como un método de registro específico que tiene sus reglas preestablecidas, y que entra en tensión con las necesidades del narrador. El cronista debe consignar hechos en una estricta sucesión temporal al modo de las cronologías medievales, con la precisión descriptiva de las relaciones inspiradas en cuestionarios. Existe la conciencia de una formalidad que se debe respetar, pero aun así el narrador se desvía levemente de la regla: “Contrario, por vez primera, la norma primordial de mi oficio: relatar los hechos a medida que se producen” (42). Un conflicto análogo se aprecia la manifestación de su afectividad: “Sé que nada interesan, en una crónica, las emociones del cronista. Pero esta vez no quiero evitarlas” (40).

A pesar de la presencia de un testigo que se identifica como el yo que da cuerpo al relato, con clara conciencia de estructuración de un mensaje, *Crónica del descubrimiento* no tiene un narratario específico. Al comienzo de la novela se establece que la misión del cronista es dejar registro para las generaciones futuras de los memorables hechos de la expedición descubridora de Europa, pero el final de la historia da cuenta del escenario opuesto. El narrador y dos mujeres, que son los únicos sobrevivientes de la expedición, acaban perdidos en una playa de la costa española, casi sin esperanzas de poder retornar a América, lo que transforma la enunciación en un acto vano, sin destino, como una voz perdida en el viento, correlato oral del mensaje arrojado al agua en una botella.

2. Formatos de comunicación privada

La segunda variante que podemos distinguir entre los tipos discursivos escogidos por la nueva crónica es el intento por huir de las exigencias formales y liberar el relato de las imposiciones externas, de las censuras propias del discurso que va dirigido al poder. En el caso de las cartas, este poder oficial y distante se encarna en la figura específica del rey o el virrey; en el caso de la crónica, se manifiesta en las exigencias del cargo. Las novelas que imitan tipos discursivos propios de la comunicación privada, alejándose de este modelo, constituyen relatos homodiegéticos más “puros”, cuyo formato no implica siempre un receptor o narratario impuesto o una cierta objetividad que induzca al cronista a alejarse de la experiencia personal. Escuchamos la voz de un personaje descargándose de su historia, otorgando al final de su vida la versión justa de los hechos en los que participó como actor o como testigo. Aquí podríamos hablar de diferentes formatos retóricos, tomados también de ámbitos en principio referenciales, esto es, las memorias, los diarios íntimos y las confesiones. Dentro del corpus abundan estos ejemplos: en el orden de las memorias encontramos *El largo atardecer del caminante*, *El último manuscrito de Hernando Colón, 1492*. *Vida y tiempos de Juan Cabezón*

de Castilla, *Memorias del Nuevo Mundo*, *El entenado* y *Lluvia para la tumba de un loco* (en la forma de una memoria oral); como diarios de vida se nos presentan *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, *Las puertas del mundo* e *Invasores del Paraíso*; como confesión, *Hijo de mí*.

2.1. Las memorias

Las nuevas crónicas suelen travestirse de relato autobiográfico; usualmente se proponen como una lectura personal del propio pasado de los conquistadores, el que aparece en estas versiones ficcionales dotado del sentido unitario y cohesionado característico de las autobiografías. Las novelas de identifican a sí mismas con el rótulo “memorias”, lo que es pertinente en dos sentidos: por un parte, la nominación obedece a que el género de las memorias es más antiguo; por otra, aún cuando no hay una diferencia específica entre memorias y autobiografías, las primeras suelen concentrarse en un periodo específico de la vida de quien relata —en el caso de las nuevas crónicas, las expediciones de conquista—, mientras que los relatos autobiográficos dan cuenta de un periplo vital completo. No obstante las diferencias, ambos géneros comparten sus rasgos básicos.

Como indica Nickisch, “[i]n der Autobiographie gibt der Schreibende eine zusammenhängende bekenntnishafte Darstellung seines Lebens oder einer wesentlichen Teilstrecke seines Lebenswegs” (362)². El apego al modelo autobiográfico, consecuentemente, determina dos características: “[k]ennzeichnend für die Struktur der Autobiographie ist die chronologische Abfolge der berichteten Lebensereignisse sowie die “Doppelung” (oder Aufspaltung) des Ichs in ein erzählendes und ein erzähltes Ich, als Subjekt und Objekt” (363)³. En las novelas que

² En la autobiografía el escritor elabora una representación confesional coherente de su vida o de una parte sustancial de esta (la traducción es mía).

³ Característica de la estructura de la autobiografía es la secuencia cronológica de los acontecimientos vitales relatados y la “duplicación” (o división) del yo en un yo narrador y un yo narrado, como sujeto y objeto (la traducción es mía).

adhieren a este registro observamos los mismos rasgos: un cierto orden cronológico del relato —orientado por la relación explicativa causa-efecto— y la presencia patente del momento de la narración, lo que se refleja en la escisión del sujeto en yo-personaje y yo-narrador.

Siguiendo el modelo autobiográfico, la novela *El largo atardecer del caminante* se identifica a sí misma como las nuevas memorias de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, personaje histórico que ya ha relatado con anterioridad en los *Naufragios* sus aventuras y desventuras en tierras americanas, primero para instancias oficiales y luego para el grueso público, destacando en ellas principalmente lo que los otros querían oír. En la vejez, ante la proximidad de la muerte, decide escribir su “verdadera” versión, marcada por el recuento de su historia íntima.

La novela es introducida por un texto preliminar de carácter biográfico, “Noticia del Cabeza de Vaca”, en el que una voz narrativa en primera persona hace un resumen anti-enciclopédico de la vida del personaje histórico, abundante en expresiones dubitativas y en suposiciones. El narrador anónimo, que establece un marco pseudo-histórico para la ficción, habla desde una perspectiva temporal muy amplia, por lo que podría identificarse con el autor de la novela. Vemos aquí una disolución voluntaria de los límites entre lo propiamente histórico (que aparece vago e impreciso) y lo ficcional. El texto preliminar, así entendido, funciona como un puente entre ambas formas de representación.

Al inicio del relato propiamente tal se produce un cambio de voz: un narrador homodiegético, que se identifica en la primera línea con Álvaro, refiere una breve historia familiar mezclada con sensaciones de su infancia. Esta parte introductoria termina con un paréntesis en que el narrador se objetiva a sí mismo: “(Ahora que ya es tan tarde. Tengo sesenta y siete años y por momentos mi yo queda ya muy lejos de mí. Apenas si me recuerdo, ¿quién era Álvaro Núñez en aquel entonces?)” (18). Este paréntesis, significativamente, sirve de entrada hacia la escisión, propia de la autobiografía, entre el sujeto que recuerda y el sujeto recordado.

Unas páginas más adelante, el discurso del personaje, que se asemeja en principio a una divagación oral, se revela como producto de su escritura: “Lucinda me tiene preparada una sorpresa: una resma de papel imitación pergamino (...). Es en este papel que divago al atardecer” (34). Aquí se deja constancia de la causa del recuento (lo motiva un

regalo amoroso), así como del momento de la narración, y surgen los comentarios del narrador al acto de contar, dando inicio a una reflexión metaficcional que se mantiene a lo largo de toda la novela. Podemos observar el afán auto-constructivo de liberación que guía el discurso del narrador, quien marca una distancia significativa respecto de las exigencias de la retórica oficial:

... Lucinda me había regalado, con inocencia, con sabiduría, una posibilidad de existir, de reexistir. Al día siguiente, cuando me puse a escribir, comencé con el tono de siempre, el estilo del señor que a través de solemne notario se comunica con su rey —que es el estilo frecuente y frecuentado. No sin trabajo fui rompiendo las frases y los silencios convencionales (...). Continuamente tuve que repetirme que este libro sería como para ciegos: no había ojos que amenazasen la libertad de expresarme (...). Así pude ir convenciéndome de que el otro no existiría, al menos hasta mucho tiempo después de mi muerte. Y desemboqué en el lujo de la libertad. Una libertad de papel (38).

Álvar hace referencia directa al proceso de escritura, que en su caso consiste en un des-aprendizaje. Como podemos ver, el relato consiste no solo en una nueva versión de la historia, que ya ha sido contada en instancias oficiales, sino también de la forma estética que ha caracterizado sus escritos anteriores, elaborados según los estrictos preceptos de la retórica del Imperio. Esta versión se libera por partida doble: se desempaca, quiebra el formato impuesto desde dentro y deja salir la verdadera conciencia del personaje. Surge una autodiégesis honesta, en la que el pasado se filtra hacia el presente de la voz narrativa, de modo que asistimos a su historia antigua y, al mismo tiempo, a los hechos contingentes que rodean la producción de este nuevo texto.

La novela, consecuentemente, es memoria y también diario de vida: el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado conviven y se interrelacionan. Esta doble dimensión permite que Álvar narrador y Álvar personaje se desdoblén constantemente: “Surgía aquí, en la azotea, aquel otro Cabeza de Vaca, frente al que muere en un largo atardecer. (...) Creo que me miró sin prepotencia: soy apenas su escribiente, su muriente. Soy su tumba, su memoria” (140). El viejo conquistador

revive a través de su recuerdo al hombre joven e imponente que fuera alguna vez: hace recuento de su vida india, en el desierto americano. El yo recordado es infinitamente superior al yo que recuerda; la voz narrativa se revela apenas como su pálida sombra. El poder de la memoria, sin embargo, lo justifica, como se deja ver en los paréntesis de su discurso: “(Él podrá despreciarme, pero sin mí y sin mis cuartillas, no existiría)” (140).

Una estructura bastante similar a la de *El largo atardecer...* es la de *El último manuscrito de Hernando Colón*. La novela se abre con un prólogo en el que Vicente Muñoz Puelles, su autor, relata el “hallazgo” del texto que a continuación leeremos. La obra literaria se traviste de documento a través del recurso del manuscrito encontrado, de modo que la separación entre lo real y lo imaginario se vuelve una membrana permeable. El último manuscrito de Hernando, así como las nuevas memorias de Álvar, tiene como fin rectificar una versión errada de la historia. Supuestamente es un texto que el hijo del almirante de la mar oceánica escribe poco antes de morir, con el fin de corregir la falseada biografía de su padre que él mismo ha elaborado y difundido.

El manuscrito da cuenta simultáneamente de los momentos de la enunciación y del enunciado. El momento de la enunciación aparece destacado insistentemente al comienzo de cada capítulo, con relativa independencia, como si fuese un texto dentro de otro texto. En estos segmentos el narrador establece y explora el sentido de una relación metafórica doble: por una parte, identifica a la araña y su red con el escritor y su texto; por otra, usa a las arañas y sus redes como metáforas del tiempo y de la historia. Aquí nos detendremos en la primera imagen, y reservaremos el segundo par en comparación para el comentario acerca de las relaciones de intertextualidad que establece la novela.

El personaje de Hernando Colón declara sentirse especialmente atraído por los arácnidos. Su personalidad, como él mismo señala, se asemeja al de las tejedoras impenitentes: “Siempre he pensado que las arañas se me parecen. Son laboriosas, ordenadas, metódicas” (19). El trabajo de ambos, del escritor y del arácnido, también es homologable, así como sus productos. Sin ir más lejos, la labor de cierta araña le permite a Hernando establecer el puente entre la escritura y el tejido: “... las

distancias que separan las vueltas de la espiral están más juntas en el centro que en la periferia. Ignoro por qué razón obra así, y también por qué teje al final, entre dos radios consecutivos, una curiosa rúbrica” (54). La comparación estructural entre texto y tejido alcanzará luego un tercer nivel, haciendo referencia a los telares de las indias, quienes dejan siempre un hilo suelto para que su alma no quede atrapada en la obra. Así como ellas, “[t]ambién la mayoría de las arañas dejan en sus redes hilos libres, que les sirven de cuerdas de seguridad o caminos de retorno” (68), y los escritores dejan “cabos sueltos” en su texto, suspendiendo y retomando las distintas líneas narrativas de su discurso.

Hernando Colón da forma a estas nuevas memorias desde una distancia temporal importante, muy entrada la vejez, en plena conciencia del acto de escribir, al igual que el Cabeza de Vaca. El protagonista de la historia, sin embargo, no es el propio narrador, sino su padre, por lo que el relato es predominantemente heterodiegético. Sigue la plantilla de una biografía apócrifa en la que el proceso de escritura se exhibe abiertamente; de allí su alta metaficcionalidad. Por otra parte, abundan las apelaciones a los posibles receptores del mensaje. La figura del narrador, a quien se identifica como “lector”, es especialmente relevante. Nótese esta reflexión contaminada de metáfora arácnida, en la cual se lo asimila a la presa:

Mi curioso lector —ése hacia el cual tiendo mis redes— está presumiendo que ahora va a seguir un tratado de los arácnidos (...). Y dependería sólo de mí que así fuera. Pero entonces tendríamos que despedirnos de esta historia, que es la de aquel hábil urdidor de fábulas que fue mi padre, y la de cómo yo, Hernando Colón, encubrí su simulación más audaz y menos conocida (20).

El almirante es un “urdidor de fábulas” que manipula el discurso a su favor para generar una ilusión de realidad. Su hijo lo imita a través de la escritura, lo que justifica su permanente reflexión sobre el oficio de contar. De aquí derivan dos rasgos que permiten colegir que la novela sostiene una polémica con el discurso histórico clásico: en primer término, la noción de texto como tejido o urdimbre es tan relevante como la historia que se relata; en segundo lugar, el texto no se entiende como

un producto, sino como parte un proceso mayor, en que tanto el emisor como el receptor participan. La materialidad de la forma y la insistencia en el lenguaje como comunicación, por consiguiente, marcan la pauta de esta reescritura.

El entenado, la novela de José Saer que narra la historia de un joven soldado que vive varios años cautivo entre los indios, también acude a la fórmula del recuento: se propone como las “verdaderas” memorias de un participante de la conquista, que corrigen las falsedades e imprecisiones de una primera versión. El narrador, ya anciano, decide relatar sus experiencias en América, aun cuando antes ha elaborado y hecho circular por Europa una pieza dramática en la que representó su vida entre los indígenas. La obra de teatro “autobiográfica” es juzgada por él mismo como una “simulación chabacana” (139); sin embargo, fue un éxito de taquilla que cautivó a las audiencias. La razón de su éxito está en la exageración y el morbo con el que se representa lo americano, atendiendo a las fantasías y los prejuicios del público europeo. La escritura de una nueva versión, como espera el narrador, debiera corregir las falencias de la primera.

Desde el comienzo de la novela escuchamos a una voz narrativa que relata, sin identificarse nunca a sí misma con un nombre, su desafortunada participación en una empresa de conquista española. Esta acaba súbitamente cuando sus compañeros son cazados por un grupo de indígenas para servir de alimento en un ritual de antropofagia y él es capturado como prisionero⁴. Sabemos desde el comienzo que es un relato que se origina en la vejez del personaje, por lo tanto, constituye una mirada retrospectiva. Al poco andar especifica también que se trata de una distancia temporal considerable: “Han pasado, más o menos, sesenta años desde aquella mañana ...” (23); pero solo cuando el relato va bien avanzado se nos comunica además que se trata de un manuscrito, y

⁴ Llama la atención que la trama de la novela es muy similar a la de una crónica antigua, la *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y canibales, situado en el Nuevo Mundo, América*, escrito por el alemán Hans Staden en 1557. El autor habría sido prisionero de los indios topinambás del Brasil, una tribu antropófaga con la que convivió durante nueve meses.

recién entonces la voz narrativa menciona directamente el momento de la enunciación, desdoblándose entre quien cuenta y quien protagoniza los hechos narrados:

Ahora que estoy escribiendo, que el rasguído de mi pluma y los cruji-dos de mi silla son los únicos ruidos que suenan, nítidos, en la noche, que mi respiración inaudible y tranquila sostiene mi vida, que puedo ver mi mano, la mano ajada de un viejo, deslizándose de izquierda a derecha y dejando un reguero negro a la luz de la lámpara, me doy cuenta de que, recuerdo de un acontecimiento verdadero o imagen instantánea, sin pasado ni porvenir, forjada frescamente por un delirio apacible, esa criatura que llora en un mudo desconocido, asiste, sin saberlo, a su propio nacimiento (43).

El autor de estas memorias se observa desde la vejez y se objetiva a sí mismo. La autodiégesis se traslada hacia una pretendida heterodiégesis en cuanto la voz narrativa se desdobra entre el viejo que recuerda y el joven que vive la experiencia. Entre los dos tiempos, sin embargo, no hay una escisión, sino vasos comunicantes. El momento de la narración y el momento de lo narrado se conectan, y también se unifican el tiempo recordado con el acto del recordar. Cuando describe el proceso de recuperación de la memoria, el narrador comenta: "... las imágenes crecen, adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos: el tabique fino del cuerpo que los separa se vuelve, a la vez, poroso y transparente y pareciera ser que es ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular ..." (74).

También unidos al proceso del recuerdo, encontramos comentarios metaficcionales que dan cuenta de una doble función. Por una parte, denotan la conciencia del proceso escritural, y, por otra, lo vinculan al ejercicio memorioso:

... [la mujer recordada] había desaparecido desdeñosa, entre la muchedumbre, no menos incierta dos o tres minutos después de su desaparición que ahora, sesenta años después, en que la mano frágil de un viejo, a la luz de una vela, se empeña en materializar, con la punta de la pluma, las imágenes que le manda, no sabe cómo, ni de dónde, ni por qué, autónoma, la memoria (73).

En este punto, la novela da cuenta de una concepción de la escritura como proceso con una densidad mayor que las obras antes comentadas. Recuerdo y registro se imbrican en *El entenado*, lo que otorga un plus de sentido a la metaficción. Esta ya no representa el artificio contenido en todo acto de lenguaje, sino que se ocupa para invocar ritualmente el tiempo pasado.

El texto que el entenado escribe en su vejez tiene una significación profunda: cumple con la función de dejar registro de la vida de los indígenas. Su cautiverio, como comprende mucho después, no obedece a ninguna otra razón sino a la necesidad de los indios de imprimir en un observador externo un recuerdo de sí mismos, lo que se traduce en una garantía de su existencia: “Amenazados por todo eso que nos rige desde lo oscuro, (...) querían que de su pasaje por ese espejismo material quedase un testigo y un sobreviviente que fuese, ante el mundo, su narrador” (173). Es por ello que, a pesar de que el texto se presenta en principio como las memorias autobiográficas del narrador, la homodiégesis se traslada hacia la heterodiégesis: al ser un testigo presencial privilegiado, y atendiendo a su misión, la voz narrativa cuenta lo que ve, centrándose en las características de la comunidad indígena. El entenado es el verdadero narrador de los indios y eso implica presentarlos a ellos como el núcleo de su relato, con una mirada que es siempre distante, “objetiva”. Solo hacia el final se unifican ambas historias en un “nosotros” que posibilita por primera y única vez una verdadera identificación del entenado con sus captores. Poco antes de ser liberado, el solitario español y la tribu comparten una experiencia cósmica que los hermana, y eso se expresa en el nivel del discurso: “Al fin *podíamos* percibir el color justo de nuestra patria, desembarazado de la variedad engañosa y sin espesor conferida a las cosas por esa fiebre que *nos consume* desde que empieza a clarear y que no cede hasta que no *nos hemos hundido* bien en el centro de la noche” (200-01, las cursivas son mías).

1492. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* se estructura igualmente como las memorias de un testigo de época, ahora no en América, sino en la España de los Reyes Católicos. Juan Cabezón, descendiente de judíos conversos, es el cronista de los tiempos previos al descubrimiento, y plasma en su relato el espíritu decadente, racista y

cruel del gran imperio que estaba aún por fundarse. Se trata de una figura ficticia, no de un personaje histórico, lo que intensifica su posición de observador. Por otra parte, en su relato no hay, como en ejemplos anteriores, un momento de la narración explícito que defina la situación enunciativa del cronista; no obstante, ciertas marcas en el texto permiten suponer que se trata de una escritura.

“Mi abuelo nació en Sevilla a seis días de junio del año del Señor de 1391, el mismo día en que el arcediano de Écija Ferrán Martínez, al frente de la plebe cristiana, quemó las puertas de la aljama judía, dejando tras de su paso fuego y sangre, saqueo y muerte” (11). Este es el primer comienzo de la novela, en el cual se utiliza como excusa la historia familiar para definir los antecedentes históricos del tema que preocupa al narrador, esto es, la persecución del pueblo judío en tierras españolas. Un poco más adelante, sin embargo, encontramos un segundo comienzo: “Yo, Juan Cabezón, nací en Madrid (...), un jueves cuando mi madre, preñada de ocho meses, camino del mercado, tropezó y dio a luz un varón” (32). Este episodio conecta la historia familiar con la autobiografía de la voz narrativa.

La situación vital de Juan, ya desde su torpe nacimiento, permite asociarlo con el narrador picaresco. Luego vienen la orfandad de padre y más tarde la de madre, ambas en contextos trágicos y absurdos, quedando el joven desamparado y a merced de las circunstancias. Conoce entonces al ciego Pero Meñique y hace las veces de su lazarillo, internándose con él en la periferia grotesca del mundo español de la Edad Media. Cabe señalar que el personaje no comparte el carácter ladino de los pícaros, sino que ostenta una solidez moral que le trae más problemas que beneficios. El modelo de la picaresca que subyace obedece a la conformación de una imagen de la sociedad española, que en la novela se contrapone polémicamente a la grandeza del imperio de los Reyes Católicos.

La narración es en principio homodiegética; en cuanto testigo, sin embargo, Juan presta sus ojos para mostrar el horror de una época, deslizándose así el relato hacia la heterodiégesis. La mirada objetiva que asume por momentos la voz narrativa produce la construcción de escenas que simplemente se muestran, con intervención mínima del narrador. Podemos establecer que se trata de un texto escrito solo vagamente

a partir de la frase final, que contiene una especificación de fecha, propia de los manuscritos antiguos, y una expresión en latín, *Deo gratias*, que podríamos leer como una convención para poner fin al relato. Esta interpretación es cuestionable, pero lo que sí es claro es que no se trata de un discurso dirigido a algún oyente o lector específico y que obedezca a exigencias retóricas de algún tipo. La continuidad del relato solo se ve interrumpida por la inclusión de documentos de la época, que aparecen citados de modo parcial o íntegro, entre comillas, los que también podrían ser indicio de que estas memorias son un gesto escritural y no oral.

Memorias del Nuevo Mundo, la continuación de 1492, nos enfrenta a un problema análogo. Es en principio un relato heterodiegético, narrado por una voz que se focaliza —de modo frecuente, pero no exclusivo— en Juan Cabezón, para relatar sus vivencias en el descubrimiento de América y luego en la conquista de México. En las páginas finales, sin embargo, se revela como una homodiégesis encubierta, lo que justifica el título indicativo de “memorias”.

La primera frase del texto es directa y elocuente: “Juan Cabezón vino de gaviero a bordo de la *Santa María*, a tres días de agosto del año del Señor de 1492” (11). La novela comienza donde había acabado su antecesora, pero ya no se presenta como un testimonio directo, sino como un texto con dejos cronísticos/históricos en el que Juan Cabezón opera como personaje. El modelo de la picaresca, que parecía ser determinante en 1492, pierde perfil en *Memorias del Nuevo Mundo*, para dejar espacio —verosímilmente— a un relato con dejos de crónica antigua, a la usanza de la conquista. La primera persona aparece solo al final de la novela⁵, cuando Juan se descubre a sí mismo como el productor del discurso:

⁵ Quizás un anticipo sutil de la homodiégesis encubierta sea este comentario de la voz narrativa que caracteriza a Juan como un memorioso por vocación, como un constructor de imágenes del pasado: “Al evocar a los conquistadores y pobladores desastrosos, Juan Cabezón se olvidaba de su propia fortuna, se distraía del cansancio de su propia vida (...). Después, tornaba a caer en su manía de precisar fechas y fijar vidas y hechos. En un nunca acabar de poner orden al pasado, como si para ver con claridad el presente fuese necesario tener completo el cuadro de aquel hombre, de aquel suceso” (153).

Yo he sido semejante al espíritu del tiempo, del tiempo que causa movimiento escapando de los dedos. Mi vida se ha juntado con las vidas ajenas; en especial con aquellas de la Historia General. Los hombres y mujeres de mis recuerdos se han confundido conmigo, avanzando por su propio camino. Yo mismo, a fuerza de recontarme y precisarme, he dejado de ser yo, me he convertido en tercera persona (369).

El relato heterodiegético cede paso a un reconocimiento de su subjetividad, con lo que se pone en evidencia (al menos teóricamente) la personalización inevitable de todo discurso. En este punto, *Memorias del Nuevo Mundo* coincide con la tesis de Genette que pone en cuestión la posibilidad de una heterodiégesis pura (Nuevo discurso 71). Juan se ha desdoblado, al igual que otras voces narrativas de las nuevas crónicas, pero también ha podido focalizarse en los otros personajes, confundirse con ellos, y desde allí narrar esas otras historias. En este último capítulo de la novela surge expresamente la conciencia del acto escritural: “Cada hombre, cada época, tienen su lenguaje, por pobres que sean. El mío, rudo y claro, vago y sombrío, es el de mis días” (369), y una clara referencia al momento de la enunciación, desde un yo que se revela, significativamente, como mestizo cultural: “No sé si habrá luz mañana. No sé si escribo en los últimos momentos del tiempo. (...) Quizás sea locura desperdiciar estas últimas horas del tiempo en escribir mis memorias, cuando debería encomendar mi alma a Dios..., o al señor de los muertos” (370).

Lluvia para la tumba de un loco, novela que narra las aventuras de la primera expedición marítima que circunda el globo, también puede interpretarse como unas memorias, pero de factura distinta, ya que obedecen a una ficción de oralidad. El texto da cuenta de un momento de la enunciación —relativamente esbozado— en el que se encuentra Domingo, personaje ficticio que representa a uno de los pocos sobrevivientes del viaje de Hernando de Magallanes. Él relata muy libremente ante un auditorio, al parecer en un taberna, una serie de sucesos en los que le tocó participar. Las memorias incluyen una parte autobiográfica sobre el periplo de la voz narrativa, nuevamente en estilo picaresco —se repiten orfandad y circunstancias vitales asociadas a lo marginal— y también un testimonio de los hechos de la historia. Se trata, como en los otros

ejemplos del corpus, de una autodiégesis que se desplaza hacia la heterodiégesis cuando se narran sucesos de los cuales Domingo ha sido testigo.

Hay una serie de narratarios que reciben esta relación, a los que el narrador se dirige de tanto en tanto. El relato se ve interrumpido por la apelación a los oyentes, entrelazándose los momentos de la narración y de lo narrado: “Así es como se tensa mi verdad en esta historia (...), a la que ustedes, españoles, gentilmente honran con notable interés, sin importarme que allá en los antros pútridos del interior de más de alguno se murmure: ‘*Vamos a oír al loco del Baratillo...*’ ... (29)”. En el discurso se deslizan alusiones metaficcionales, que acercan el relato a la crónica oral; también se reflexiona sobre el poder de la memoria, que trae a colación el pasado, filtrándolo en el momento de la enunciación: “Todas estas mudanzas y demás contingencias se me vienen con solo mover un dedo o apurar un sorbo de vino ...” (90).

Lo más significativo de las memorias de Domingo, sin embargo, es que en parte importante constituyen el comentario a otra versión de los hechos, esto es, la relación del viaje que escribe Antonio Pigafetta, y, antes que esta, su relato oral ante la corte de Carlos V. La novela incorpora un segundo nivel enunciativo, al que Domingo hace referencia constante para aludir a las aventuras de la empresa descubridora: los días previos a la entrevista que los sobrevivientes sostienen con los poderes de la corona, momento de gestación de las versiones fantasiosas de Pigafetta. La novela se descubre así como una rescritura invertida o un palimpsesto crítico, pues el discurso de Domingo tiene como base los relatos del cronista, pero al mismo tiempo los descubre como una nube de embustes ante su auditorio tabernero. Las memorias de este personaje se constituyen como un texto sobre otro texto. Se trata, nuevamente, de unas memorias correctivas, elaboradas en este caso por un testigo que refuta al cronista oficial.

2.2. El diario íntimo

Una de las características inherentes al diario íntimo como forma discursiva es que no va dirigido a ningún receptor, específico o indeterminado,

sino que es un ejercicio de conversación de uno consigo mismo, un catastro de las propias experiencias que son así analizadas desde una perspectiva estrictamente particular, a las que se suman expresiones de otro tipo, que van mucho más allá del relato de hechos o sucesos. El diario de vida, como señala Nickisch, “... besteht aus täglich oder doch vergleichsweise regelmäßig wiedergeschriebenen —und fast immer auch datierten— Eintragungen eines Verfassers, der auf diese Weise monologisch-subjektiv das eigene Leben, Erleben, Denken, Meinen, Fühlen, Träume, Planen und Handeln authentisch festhält und dokumentiert —für sich selbst” (363-64)⁶. Es por su profundidad y por las múltiples facetas de la experiencia que registra, que un documento de este tipo puede posibilitar el acceso a una verdad íntima y, al mismo tiempo, a una lectura extremadamente singular de la historia.

Como hemos visto hasta ahora, las nuevas crónicas prefieren los tipos discursivos de carácter privado y, entre estos, la forma de las memorias, en donde la subjetividad del testigo se relaciona con un marco histórico mayor que constituye el sentido de su experiencia. Hay, sin embargo, tres novelas —todas obras del mexicano Herminio Martínez— que optan por parodiar el diario íntimo, en una actitud que podríamos calificar, por una parte, como radicalmente anti-histórica, por cuanto implica la subjetividad casi total en el testimonio, en oposición a las pretensiones de objetividad de un discurso que se plantea a sí mismo como científico; pero también como parodia extrema del documento fuente, por cuanto estas versiones ficcionales ofrecerían un material valiosísimo (en caso de existir) para la comprensión de los actores del pasado.

Diario maldito de Nuño de Guzmán, la primera nueva crónica de Martínez, asume, como indica su título, la forma de un diario privado: su relato no está destinado en principio a ninguna autoridad y se desarrolla en un orden más o menos cronológico. El supuesto autor, Nuño de Guzmán, es un personaje histórico concreto, un conquistador que

⁶ El diario de vida “... consiste en las inscripciones diarias o al menos regularmente rescritas —y casi siempre datadas— de un autor, el cual sostiene auténticamente y documenta para sí mismo de una forma monológico-subjetiva la propia vida, vivencias, pensamientos, sentimientos, sueños, planes y acciones” (la traducción es mía).

participó de la empresa española en México. En su diario impostado, él consigna sus pensamientos y los hechos más relevantes de esta, con una conciencia de que su participación es gravitante para la historia: “Yo, Nuño Beltrán de Guzmán, gobernador que soy electo de la provincia de Pánuco, lo escribo hoy para que se lea mañana ...” (15). A pesar de que se trata de un diario de vida que el personaje escribe para sí, tiene también una función comunicativa; será la prueba histórica que le permita a Guzmán —en sintonía con el espíritu renacentista— alcanzar la gloria. Cuando hace referencia a la motivación de su escritura, el personaje señala: “Es necesario que escriba todo esto para que mi relación no se ande trunca por el hontanar de los siglos, y pueda, después de mi muerte, dejar alguna fama imperecedera” (55). Más adelante, y presionado por las circunstancias adversas, Guzmán le otorga a su discurso una funcionalidad adicional, ahora práctica, haciéndolo valer como probanza de méritos: “¡Urge de toda urgencia que yo diga en esta relación de los días faustos e infaustos que habemos ...!” (203).

Altamente expresivo, el discurso de la voz narrativa está lleno de interjecciones y expresiones populares, consecuentes con su carácter de discurso privado y con la personalidad del narrador. El yo de Guzmán es enorme, megalomaniaco, siempre autorreferente, exento de censuras. La única faceta de su vida en que se muestra modesto es, precisamente, en su capacidad para elaborar un texto escrito, revelando una conciencia crítica acerca de la propia obra: “¡Escribidor! Grande le queda el nombre a mi corto caletre. Lo mío no es más que una crónica en la que arden, como los trozos de carrasca en forno de carbonero, mis pasiones, mis desengaños, mis iras, mis enconos, mis ideales” (206).

La parte final de la novela, donde prima el delirio del personaje, se parece bastante al tono de confesión presente en otros testimonios del corpus. Tenemos acceso a los pensamientos más íntimos del protagonista; podemos mirar dentro del personaje histórico a través de su propia voz. Guzmán reflexiona nuevamente sobre el acto de escribir, y compara la verdadera resolución de las hazañas de su vida con aquella que debiera, según él, corresponderle:

Aquí, a la luz de la esperma, escribo lo que quizás no debería de ir en la relación de mis servicios, y que es el único objeto que los esbirros me

dejaron. Y digo lo que no debería de ir aquí, porque bien pudo haber sido coronada de otra manera, con todas las de la ley a mi lado, en otro sitio, con ropa refulgente y de glorioso, y no con jubón raído ... (231).

Las puertas del mundo, novela que se presenta como una “biografía apócrifa del Almirante”, es un texto que revela las verdaderas motivaciones y pensamientos de Colón. La novela simula un diario íntimo o un “monólogo de la memoria” (105), en donde se narran las cosas que el personaje histórico —caracterizado en esta versión como un gran farfante— se cuidó de no develar en los escritos oficiales. El registro hace visibles las distintas situaciones enunciativas en que se produce, las que coinciden con momentos claves de los viajes colombinos. La homodiégesis domina el relato, matizada por un eficaz desdoblamiento de la voz narrativa, que se identifica con un curioso y desacralizador apelativo: “Palomito Cristóforo” (8). El diario de vida asume así las características de una conversación con uno mismo, impregnándose de dialogicidad.

A través de su propia voz, Colón se revela como un sujeto irónico, desvergonzado y amoral, muy cercano a la figura del pícaro. Al igual que en *Diario maldito...*, descubrimos en la intimidad de su conciencia a un personaje afectado de megalomanía, convencido de su grandeza. Simultáneamente, se ponen sobre el tapete las “verdaderas” causas que lo impulsan a intentar tamaña empresa: “Que quede claro que a mí no me trajo la fe a estos parajes (...). Yo vengo con el fin de ser el más grande de la humanidad redonda y porque mi huella quede estampada para siempre en la eternidad de los siglos irrefrenables” (20). La novela de Martínez desbarata así, desde dentro, una posible estampa heroica para el personaje histórico; pero debe precisarse que el humor de la voz narrativa y la develación de su lesa humanidad lo salvan del juicio unívoco: no es ni un héroe ni un cobarde, ni un santo ni un desalmado.

El narrador se expresa con la libertad que le está vedada en los textos de carácter oficial, exhibiendo sus pensamientos íntimos; sin embargo, aun cuando hace un esfuerzo por desembarazarse de las restricciones, en algunas circunstancias tiende a censurarse. Hay una tensión entre la libertad expresiva propia del discurso privado y los límites que imponen la jerarquía social y la moralidad tardomedievales. Al referirse

a la reina, por ejemplo, primero usa un expresión peyorativa, luego la corrige y finalmente la justifica:

Digamos que es uno de los tantos chanchullos de la potranca de Castilla... Perdón, uno de los tantos negocios de doña Isabel. ¿Perdón? ¿Dije perdón? Perdón no, perdón le había de pedir ella a toda la jude-ría por su irracional cuanto inhumano decreto expulsatorio, que magníficas ganancias le ha redituado ya a la Corona (12).

Más adelante, cuando relata que en su primer viaje lleva clandestinamente compañía femenina, Colón se niega en principio a contarlo, pero a renglón seguido lo hace: “Ni siquiera lo insinúes Palomito Cristóforo. La pluma es la lengua del alma. No lo anotes aquí ni en ninguna otra parte; ni ahora ni nunca. Nada digas de aquellos pechos altos y firmes de la bellísima Raquel” (32). La tensión se manifiesta en el diálogo consigo mismo que sostiene el narrador. Este mecanismo difiere de los desdoblamientos de las voces narrativas de las memorias, por cuanto no se trata de una objetivación del yo pasado, lejano en el tiempo, sino de un verdadero alter-ego con el que se discute a poco suceder los hechos.

La segunda situación enunciativa que se especifica se produce en España. Colón continúa su diario en el convento de La Rábida, donde convalece del accidente marítimo sufrido en Cádiz:

El hecho es que yazgo aquí, débil, pero no tanto como para no usar mi pluma de oca en la redacción de estas verdades que a conspicuos lectores parecerán mentiras, y quizás vayan a tener razón de pensar así, porque a veces hasta yo mismo me sorprendo de la loca inventiva que anda fluyéndome por todos los abismos de la lengua, como esta de la que ahora mismo quiero desahogar el alma por parecerme materia de bastante asunto y a lo mejor *item* de peso e interés para estas generaciones y aún las de más allá de los siglos fronteros (66).

En esta reflexión metaficcional el propio autor juzga a la par su relato y aquello que cuenta como “loca inventiva”. Luego de esta constatación, surge el primero de una serie de delirios del personaje, en los que se despliega su fantasiosa y abigarrada imagen del mundo, donde se confunden las categorías de verdadero y falso, de posible e imposible. A

pesar de la mente fabuladora de Colón y de su conciencia de impostura frente al mundo, este texto privado, sin embargo, tiene una especial necesidad de ser veraz, lo que se espejea en la consideración que la voz narrativa hace de su propio relato. A medida que avanza la novela, la forma del diario íntimo cede paso al testimonio, y surge la apelación a posibles narratarios, receptores de estas “verdades”, que pueden ser tanto los lectores contemporáneos como los venideros. Vemos aquí la aparición de una arista interpelativa: el narrador no solo habla consigo mismo, sino también para otros. Hacia el final de *Las puertas del mundo*, cuando Colón se encuentra en completo desmedro, esta intencionalidad queda clara: “El testimonio que aquí hago no tiene por qué ser hipócrita y no describir aquella tristísima verdad en que me vi tras una y otra tormenta” (196).

Invasores del Paraíso, por su parte, corresponde a los pensamientos íntimos de Francisco de Montejo, sobrino del conquistador del mismo nombre, quien siendo muy joven acompaña a su tío en la conquista de Yucatán para permanecer hasta la vejez en América. La calificamos como diario, aun cuando no haya marcas formales que así lo indiquen, por cuanto avanza temporalmente más o menos al ritmo de los sucesos que se narran. Además, no hay una mirada retrospectiva que evalúe el proceso vital —y con ello un momento de la narración distante de lo narrado—, sino un comentario de los hechos a medida que se van viviendo.

“Apenas si recuerdo como llegamos anoche a esta recámara” (7), reza la frase en que la voz narrativa autodiegética distingue el primer momento de la enunciación. Este corresponde a la mañana posterior a una fiesta de despedida en la que su tío el Adelantado ha recibido agasajos como gran conquistador. El tiempo de lo narrado corresponde a los sucesos de esa fiesta, que enmarcan a su vez el relato del viejo Montejo acerca de sus anteriores aventuras en América. Desde aquí en adelante, a medida que avanza en su viaje de conquistas, el narrador distingue diferentes marcos enunciativos, especifica siempre la situación desde la cual narra y se traslada desde allí a otros tiempos.

A medida que se desarrolla, el relato es cada vez más sintético y efectúa resúmenes más apretados de los hechos. Hasta cierto punto, hay un vínculo con el modelo de la *Bildungsroman*, pero este aparece subvertido. No hay un aprendizaje virtuoso, sino negativo: el personaje

vive y presencia una serie de hechos cada vez menos heroicos, más violentos, por lo que su ingreso al mundo adulto es desde el desencanto y la sorpresa. El último capítulo efectúa un salto temporal importante, mostrándonos a Francisco ya viejo y decepcionado. A pesar de que no cumple la función de un cierre retrospectivo, como sucede, por ejemplo, en *Memorias del Nuevo Mundo*, la voz narrativa expresa algunos juicios o evaluaciones similares. A propósito de sí mismo, el narrador dice: “Han pasado los años y yo sigo aquí, en esta vera del mundo, a solas con mis añoranzas (...), pudriéndome en la verdad de ser un sobreviviente más del olvido” (204).

El texto no se auto-identifica nunca con algún tipo de documento o de escritura; las marcas de enunciación que van cambiando indican más bien una especie de testimonio oral sin receptor definido. Bien pueden ser los pensamientos del personaje, como se desprende del primer párrafo de la novela: “... mi primo (...) sigue roncando en cueros, sin nada encima, mientras yo *cavilo* toda esa runfla de avatares que sin duda habremos de enfrentar allende el mar océano” ... (7, las cursivas son mías), así como de las declaraciones que el narrador hace en el barco hacia América: “Todo cuanto *traigo a la mente* se ha visto en estos horizontes ...” (19, las cursivas son mías). El carácter episódico con breves puestas al día es muy similar a de las dos novelas anteriores, pero en este caso se trataría de un diario “mental”, si es que tal cruce es posible.

El narrador, al igual que en otras novelas de nueva crónica, da cuenta de rasgos biográficos picarescos, como su orfandad, su desapego y su necesidad de sobrevivir. Se trata, como en otros casos, de un personaje honesto, cuya mirada sobre la conquista es bastante crítica, a pesar de que se efectúa desde dentro. Francisco de Montejo sería un “buen” conquistador, que no se complace en la crueldad de sus parientes ni del clero inquisitorial, y de ello da cuenta su testimonio.

2.3. La confesión

En principio, la confesión no constituye en sí misma un tipo discursivo específico, por cuanto se trata de un relato autorreflexivo, que en una

situación comunicativa normal debiera dirigirse oralmente a un tú presente-ausente que es el confesor. Un posible patrón escrito podrían ser las *Confesiones* de San Agustín, relato autobiográfico en que el sacerdote hace una evaluación de su vida exponiendo sus faltas y debilidades. Este modelo, sin embargo, serviría solo como influencia del espíritu revisionista extremadamente honesto que los narradores hacen de su propio pasado, pues en las nuevas crónicas la confesión suele aparecer motivada por la inminencia cierta de la muerte, que no deja momento ni energías para un acto escritural —como se da, por el contrario, en el caso de las memorias—. Todas estas confesiones son orales o suceden en la mente del personaje y constituyen el análisis, frecuentemente culposo, de la propia vida.

Hijo de mí se propone a sí misma como el registro de las últimas palabras que pronuncia Diego de Almagro en los días que anteceden a su muerte. Podría ser la confesión de la propia conciencia en solitario, como se desprende de las palabras del personaje, quien quiere liberarse del peso de la culpa. “Esta es mi confesión. La última de todas” (29), declara Almagro. Las palabras del penitente, en efecto, cumplen con la función expresiva que les compete, pero también se dirigen a distintos receptores, los que son directamente apelados en el discurso. La presencia de esos oyentes, cercanos o lejanos, si bien dota a los dichos de Almagro de la orientación hacia el receptor propia de todas las confesiones, al mismo tiempo la supera. *Hijo de mí* es un caso fronterizo: como confesión es homodiegética y se orienta a un tú, pero está cargada de un mayor poder apelativo. En esto la novela da cuenta de dos rasgos: por una parte, se acerca a los textos indianos que obedecen a formatos retóricos exigentes pensados “para otro”, en tanto funciona como una justificación de las acciones ejecutadas; por otra, su desplazamiento hacia la heterodiegesis se impregna de carácter dramático⁷.

⁷ La exhortación que Almagro hace a su hijo, el cual debe escapar de la persecución de los Pizarro, es un claro ejemplo del segundo rasgo: “Galopa hijo. Vuela hijo mío en tu zaíno. Arriba. Arriba hacia la sierra. Yo que te vi venir del vientre de tu madre. Yo que te conozco hace tanto te lo digo. Huye” (22).

La novela viene antecedida por un prólogo que identifica el manuscrito como la transcripción que algún amanuense podría haber hecho de las palabras finales del conquistador. Este es el marco escritural en el que se inscribe la confesión de viva voz, constituida por la enunciación de Almagro. A pesar de la preocupación estética que aleja el texto del habla coloquial —se aprecia un alto contenido de lirismo—, *Hijo de mí* conserva una marca importante de oralidad. La voz narrativa se auto-impone la tarea de contar: “Habla, habla Almagro, que en la soledad es uno el que está hasta el final con uno mismo. Y es la propia habla la última que se oye, quebrada por el miedo” (43). El tiempo de lo narrado —que es más exactamente una multiplicidad fragmentaria de pasados— está compuesto por breves retazos biográficos acerca de la infancia del conquistador y sus principales experiencias de vida, las preparatorias a la conquista del Perú y su posterior fracaso en Chile. El narrador utiliza, sin embargo, con mucha frecuencia verbos en presente. Almagro se traslada al tiempo de sus recuerdos y otorga así una sensación de inmediatez muy especial a su testimonio.

La voz narrativa, al recordar, se desdobra: “No sé si es mi voz la que suena o la voz de otro muy viejo que se mete en mi cuerpo y en mi pensamiento para perturbarme” (48). La escisión entre el yo recordado y el yo que recuerda, muy frecuente en las memorias autobiográficas, se traslada a la confesión, y se combina con una clara conciencia metaficcional. Cuando describe su discurso, Almagro declara: “Pierdo una y otra vez el hilo de la madeja con la que procuro tejer una red que me retenga. Pido perdón por este discurrir, por estos brincos y escaleras por donde os hago seguirme sin derrotero fijo” (51).

En todo el texto subyace una actitud apelativa que a ratos se hace concreta en la figura del hijo perseguido, de la madre india de ese hijo, del amanuense que supuestamente toma las notas, del sacerdote amigo que escucha la confesión e incluso de Cristo. La apelación a estos distintos narratarios, cuya identidad a veces no se descubre sino hasta el final de un párrafo, se confunde en un principio con apelaciones directas al lector. Por ejemplo: “Siéntate a mi lado. La sombra del nogal es fresca y el canto de esa fuente descansa los oídos. Imagina un jardín donde tú y yo podamos estar juntos. Un lugar quieto y con rosaledas. Un lugar

donde yo pueda hacerte oír mi largo y bello cuento” (29). Esta, que parece una larga exhortación al lector para que se mantenga atento al relato, resulta ser una apelación al cura de Alcaraz que se supone preso en la celda del lado: “Tú que estás ahora cautivo como yo. Tan atado y maniatado como yo debes oír en confesión esta historia suave que discurre” (30). Almagro no pide al lector que escuche, sino al sacerdote. Esta es una manifestación del momento de la narración, o al menos de uno de los momentos, plenamente confesional.

Como veremos más adelante a propósito de otros ejemplos del corpus, la voz narrativa —muy significativamente— no se extingue con el deceso del personaje. Almagro, de hecho, sigue presente como testigo de la historia aún después de muerto:

Cargan mi sarcófago, roble marqueteado en palo santo, y hay una pompa simulada, velada de sedas negras y empañados rojos. Los Pizarro mudos en su riguroso luto, estáticos en la primera fila. Más atrás otros, investidos de su preminencia y el ropaje de sus jerarquías. Como yo, fantasmales, acompañándome a la puerta después de un banquete (101-02).

3. La imitación del discurso histórico

Una tercera posibilidad formal a la que adhieren las novelas del corpus y que ya no se limita a los tipos discursivos que podrían haber sido originados por los testigos del descubrimiento y la conquista, sino que implica la actitud analítica que podría darse en un texto de carácter histórico, es la que consiste precisamente en una imitación de este modelo discursivo, tanto en la variante que privilegia su carácter narrativo, como también siguiendo la línea que entiende la historia como una investigación sobre datos del pasado más que como un relato. Las voces narrativas asumen así el tono (en un afán serio y también burlesco) e incluso imitan los procedimientos deductivos de la disciplina histórica, reconstruyendo una nueva interpretación del pasado. No se suplanta el

texto de época, el documento histórico, sino que se simula un discurso interpretativo, a partir de fuentes reales y también inventadas. Los narradores se travisten de historiadores y elevan sus propias lecturas de los hechos.

Solo en dos textos del corpus encontramos una imitación del discurso histórico de manera uniforme y constante; en todos los demás ejemplos en los que se acude a este estilo discursivo se incluyen también otras posibilidades, como las cartas, las crónicas o las confesiones, dando origen a la combinación de formatos o miradas. Aquí nos ocuparemos de *Daimón* y *Los perros del Paraíso*, dos notables ejemplos paródicos que, como se analizará a propósito de la posición de estas novelas frente a la historia, en este juego de imitación burlesca hacen resquebrajarse el discurso histórico clásico desde dentro.

Daimón, la novela de Abel Posse que sigue el recorrido de Lope de Aguirre y sus marañones a lo largo de más de 400 años de historia, viene antecedida por la parodia de una entrada enciclopédica que nos informa de los principales aspectos de la biografía del personaje histórico, y que termina —curiosamente— con una alusión al pensamiento nietzscheano. Según se consigna, después de muerto, el conquistador “[s]iguió viviendo en el Eterno Retorno de lo Mismo, que es una espiral espacio-temporal” (8). Esto justifica la imposible crónica del desarrollo de la expedición fantasmagórica y luego del periplo personal del “espíritu” de Aguirre, por un lapso de tiempo que abarca casi toda la historia occidental de América.

El texto se divide en dos partes: “La epopeya del guerrero” y “La vida personal”, esto es, evoluciona del análisis de la posible crónica con dejo épico a la reconstrucción de una biografía. Ambas partes conservan la misma estructura: cada capítulo se denomina con una carta del tarot que se relaciona con los hechos narrados en este. Luego se hace un breve resumen del contenido del capítulo, a modo de una crónica sucinta, pero sin especificación de fechas. Por ejemplo, el primer capítulo se denomina “Un arcano mayor: le jugement des morts, el juicio de los muertos” y aparece en cursivas anotado más abajo “Los regresados rodean a Lope de Aguirre. Organización de la Jornada. ‘De la substancia a la forma.’ Versiones sobre una no muerte ...” (9).

La voz narrativa es heterodiegética, de focalización múltiple, con alto grado de conocimiento. Se focaliza internamente de modo preferencial en la figura de Aguirre. Hay ocasiones en que se percibe una fusión entre voz narrativa y pensamiento del personaje; breves atisbos de discurso indirecto libre, como en este ejemplo en que se explican las motivaciones de Aguirre para deshacerse de su daimón personal:

Sentía que zafarse del demonio sería un alivio sin dicha, como castrarse.
¡Poder ser un católico simple! ¡Aceptar callado el toma y daca judión!
¡Poder prescindir del lujo de la rebeldía! (...) ¡Poder vivir la obediencia y la virtud de los eunucones! (45).

El narrador, aun cuando no se presenta como un personaje, tiene un carácter muy definido. Conoce la historia circundante y hace mención de esta, señala fechas, “grandes acontecimientos históricos”, comenta información, se permite incluso insertar notas al pie. Lo más interesante de su perfil es que conoce la cosmovisión indígena y la explica a lo largo del texto. Se ubica en el lugar del indio e incluso de las plantas y animales nativos, y se toma licencia —poco frecuente aun en la nueva crónica— para narrar directamente desde esa perspectiva la percepción que el mundo americano tiene de los europeos y su periplo por el continente, como sucede en el siguiente ejemplo, en que muestra la valoración que los americanos hacen de los europeos: “No sólo los hombres de los pueblos selváticos sino también las plantas y los animales, pronto quedaron convencidos de que estos invasores estaban profundamente enemistados con el Espíritu de la Tierra. Carecían de armonía y de paz. Daban la impresión de haber sido paridos para correr como lobos hambrientos” (49).

El narrador es una voz contemporánea, lo que se manifiesta en su lenguaje. Al referirse a los alimentos preferidos por los marañones, por ejemplo, señala: “... tuvieron el descaro de empezar a pasarse desde el mediodía hasta la noche comiendo guisos casi radioactivos y complicadísimos pucheros” (72). Asimismo, se aproxima cual historiador a los hechos que consigna desde esta amplia perspectiva temporal y a partir de allí organiza la información y juzga también, con ironía, el desarrollo de los acontecimientos.

Los perros del Paraíso, dedicada a la epopeya de Colón, también se estructura como un relato de tono histórico, de narrador heterodiegético con un amplio grado de conocimiento y con la capacidad de focalizarse internamente en los personajes. El texto se divide en cuatro partes y cada una de ellas recibe el nombre de un elemento: aire, fuego, agua y tierra, que se corresponden con sus contenidos. Estos nombres se relacionan con una cita del *Chilam Balam* que se hace al final del texto, en donde cada una de estas eras marcaría un momento de la humanidad y, al cumplirse las cuatro, significaría que se ha cerrado un ciclo, dando origen a un período de oscuridad y muerte. Dentro del marco de la novela, el “aire” da cuenta de la decadencia europea, de la asfixia de una cultura que necesita de nuevas brisas refrescantes; el “fuego” representa simultáneamente la pasión amorosa de los Reyes Católicos y el apogeo de la Inquisición; el “agua” se centra en el viaje de Colón a América (los cuatro constituyen una sola gran experiencia), y la “tierra”, en el hallazgo efectivo del Paraíso terrenal. Cada parte viene precedida por una cronología que resume los principales hechos que se narran en el capítulo, lo que refuerza el diálogo de la novela con los registros historiográficos. La diferencia de esta cronología con los textos medievales de este tipo está dada por la inclusión de hechos que suceden en ese tiempo en el continente americano, cuya entrada no es el año occidental, sino el correspondiente al calendario maya o azteca.

No hay un marco previo al texto, pero sí cinco epígrafes, de los cuales al menos uno es absolutamente falso: “¡Se le envió a que fuera por oro y demonios, y él que nos viene con plumas de ángeles!” (Fernando de Aragón)” (7). El narrador es, desde este punto de vista y como se comentará a propósito del intertexto, poco confiable, por cuanto juega con la seriedad del discurso histórico e inventa hechos y dichos haciéndolos pasar por efectivos. Las notas al pie, todas “N. del A.”, cumplen aquí la misma función desacralizante del conocimiento que en *Daimón*, mezclando referencias cultas con chanzas, desdibujando los caminos de las pretendidas certezas científicas. Valga a modo de ejemplo esta nota que “explica” la particular variedad de español que caracteriza el habla del almirante:

(1) Colón, como la mayoría de los argentinos, era un italiano que había aprendido español. Su idioma era necesariamente bastardo, desosado, agradable y aclaratorio como el que abunda en la literatura del Río de la Plata. Colón decía *piba*, *bacán*, *mishiadura*, *susheta*, palabras que sólo retienen los tangos y la poesía lunfarda. En su relación con Beatriz de Arana, en Córdoba, se le pegó el famoso *ché*. (Véase: Nahum Bromberg, “*Semiología y estructuralismo*”, cap. IV: “El idioma de Cristoforo Colon”. Manila, 1974.) (N. del A.) (59).

Aquí podemos observar también la presencia del yo narrador, un cierto esbozo de personalidad que impide clasificar el relato como heterodiegético puro. Este tono personal, jocosos, sumado a la “perversión” de los conocimientos, acompaña todo el relato. Al comentar un encuentro entre Isabel y Fernando se permitirá también el uso de otras fuentes históricas: “Sólo casi dos siglos después, en Venecia, en 1687, se publicó el relato del abad-*voyeur* en la colección titulada ‘Picaresca Castellana’” (83). Aquí se hace evidente el hecho de que este narrador-historiador construye su relato desde la distancia y, sin embargo, tiene la capacidad de focalizarse internamente e incluso asimilarse al pensamiento de los personajes.

Respecto de la focalización interna, llama la atención la interesante perspectiva desde la cual se observa el mundo azteca, esto es, desde la conciencia de Huamán, un enviado diplomático del incario. Ambas civilizaciones prehispánicas quedan retratadas en sus particularidades, pero no porque haya una explicación “europeizante” que las defina, sino porque se miran una a otra como en un espejo. Complementariamente, el uso del discurso indirecto libre distancia la novela de modo radical de la pretendida verdad histórica parodiada, como sucede en este segmento que contiene la perspectiva del inca frente a las creencias aztecas:

Creían exageradamente en los signos nefastos. No comprendían la diferencia entre símbolo y realidad. Se movilizaban convencidos de la profecía de Quetzalcóatl al ser expulsado: “Retornaré en el año 1-caña” (1519). ¿De dónde sacarían la convicción que el Sol se le moría? También en la plaza ceremonial del Cuzco, en la Huaycapata, había caído un águila fulminada a los pies del inca; pero no se debe confundir un águila infartada con el fin de un Imperio (29).

Nótese la presencia de la mediación en la fecha occidental en paréntesis. Estamos frente a un discurso en que se confunden los pensamientos del inca con la expresión del narrador-historiador, quien entra en la conciencia de los personajes y eleva luego juicios universales con la libertad propia del discurso ficcional.

4. La combinación de tipos discursivos

Como se señalaba anteriormente, dentro del corpus de la nueva crónica es posible distinguir un conjunto de novelas que combinan distintos formatos narrativos. Hay algunas que son, incluso, verdaderas yuxtaposiciones de textos que corresponden a diferentes tipos discursivos. En estas obras, que suelen dar cuenta de varias líneas narrativas, se produce un cambio de narrador al pasar de una a otra y, junto con ello, del modelo textual parodiado. Normalmente no hay continuidad entre sus partes, ni formal ni cronológica; por lo mismo, su interpretación exige por parte de quien lee una composición a partir de fragmentos. Estas nuevas crónicas dan cabida a voces diferentes, a múltiples perspectivas parciales. Son novelas dialógicas no solo en cuanto se enfrentan polémicamente a las interpretaciones de la historia, sino también porque son en sí mismas polifonía.

En todas las obras mixtas del corpus hay espacio para las relaciones de carácter privado: *Lope de Aguirre*, *Príncipe de la libertad*, *La invasión a un mundo antiguo*, *Vigilia del Almirante*, *El arpa y la sombra* y *Ay mama Inés* incorporan segmentos que pueden leerse como memorias o confesiones de los personajes. Se trata de parodias de documentos escritos cuyo momento de enunciación no siempre aparece claramente definido, ya que las novelas mixtas son textos *collage*, que normalmente yuxtaponen discursos, a veces sin relación aparente. Por ejemplo, en *El arpa y la sombra* cambiamos de “parte” de la novela y, simultáneamente, cambiamos de voz narrativa, tiempo y espacio: la confesión privada de Colón moribundo, ubicada en el centro de la obra, no se relaciona

estructuralmente con el resto de la novela. Algo similar ocurre en *El mar de las lentejas*, en donde solo a veces encontramos el paso de una historia a otra señalado, por ejemplo, con la técnica del montaje. Hay que decir que en ambos ejemplos podría hablarse de varios relatos distintos que, al combinarse, dan cuerpo a una unidad. Como la combinación de formatos es un elemento significativo, nos aproximaremos a cada novela por separado, para comentar hacia el final los puntos de contacto entre los textos.

Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad es, desde el punto de vista formal, probablemente el ejemplo más rico y complejo del corpus. La novela se divide en tres partes: “Lope de Aguirre el soldado”, “Lope de Aguirre el traidor” y “Lope de Aguirre el peregrino”. La primera parte abarca desde la juventud de Lope y su paso a América hasta la preparación de la expedición en busca de El Dorado que capitanea Pedro de Ursúa (esta parte del relato se centra en la participación de su amante, Inés de Atienza). La segunda relata la expedición misma y la seguidilla de muertes que llevan a Aguirre al poder. La tercera relata la caída del rebelde. Esta estructura tripartita nos recuerda *grosso modo* la estructura de una tragedia clásica, modelo literario que está en la base de la lectura histórica que propone Otero Silva. En cada una de las tres partes intervienen distintas voces narrativas, por lo que el texto es una verdadera polifonía. Algunos de estos narradores dan cuenta a través de su relato de un tipo discursivo definido que subyace en la base; otros quiebran de algún modo estos formatos y se acercan a las técnicas propias de la narrativa contemporánea; otros, en situaciones más dramáticas que narrativas, ni siquiera puedan llamarse propiamente narradores (estas voces son parlamentos de personajes). La historia se compone entonces, atendiendo a sus características formales, a partir de una serie de fragmentos. Este cambio de una voz a otra, de una perspectiva a otra, aleja definitivamente al texto de una pretendida redacción de carácter histórico y, obviamente, de la imagen de mundo que tal ordenación de la realidad a través del discurso implica. El único rasgo “conservador” en *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad* es su apego a la cronología: la historia avanza consecutivamente, con muy pocas alteraciones temporales, desde la infancia del personaje hasta su muerte en Barquisimeto.

El modelo trágico antes aludido obedece a la propuesta de “dramatización” de la historia versus la “referencialidad” de pretensiones objetivas. Es por esto que en cada parte de la novela, en los momentos en que se oponen dos fuerzas antagónicas, la narración se traviste de texto dramático. La tragedia como modo de “entramado” del discurso histórico —al decir de Hayden White— conlleva en cuanto organización formal un cierto tipo de explicación de los acontecimientos del pasado, en que los procesos son vistos como el enfrentamiento de fuerzas sociales que no son reconciliables:

En la tragedia no hay ocasiones festivas, salvo las falsas e ilusorias; más bien hay intimaciones de estados de división entre hombres más terribles que el que incitó el *agon* trágico al comienzo del drama. Sin embargo, la caída del protagonista y la conmoción del mundo en que habita que ocurren al final de la obra trágica no son vistas como totalmente amenazantes para quienes sobreviven a la prueba agónica. Para los espectadores de la contienda ha habido una ganancia de conciencia. Y se considera que esa ganancia consiste en la epifanía de la ley que gobierna la existencia humana, provocada por los esfuerzos del protagonista contra el mundo (Metahistoria 20).

La tragedia griega, en su versión más clásica, es un modo de afirmación de estas leyes que rigen la vida de los seres humanos. Como señala Bajtín, se trata de un género monológico que impone una verdad central por sobre las opiniones sociales disidentes (31). Cabría preguntarse con justa razón si acaso Otero Silva, al elegir la forma trágica, busca reafirmar una interpretación oficial de la historia, lo que evidentemente no se desprende de su obra. Ahondando un poco más en la propuesta de White es posible sostener que, a pesar de la coincidencia de entramado entre la novela y lo que podríamos llamar “historiografía trágica”, hay una importante diferencia. El discurso histórico asume estructuras generales o arquetípicas —romance, comedia, tragedia o sátira—, pero ellas se manifiestan siempre dentro de los moldes del discurso narrativo, que es el modo de expresión básico al cual adhiere la historia en tanto relato. La novela, en cambio, asume directamente las características formales de la tragedia, desanarrativizándose, lo que

constituye una desviación contestataria respecto del discurso histórico, aunque en el modo de “explicación por la trama” haya efectivamente una coincidencia. El pasado, en la propuesta de Otero Silva, no se observa con pretensiones de interpretación lógica, con la distancia del intelecto, sino que se revive en el aquí y el ahora del lector.

Una segunda explicación posible para comprender estas breves tragedias es la inclusión del drama histórico dentro de la novela. Este género —que también ha cultivado Carlos Fuentes— implica una mirada esencialmente dramática de la historia, y da cuenta de un modo de entender los sucesos pasados que se conecta con la propuesta de muchas de las nuevas crónicas, esto es, la ritualización de los hechos de la historia, el quiebre de la sucesión temporal en beneficio de la conciencia mítica del tiempo. El planteamiento de Werner Keller (1976) reseñado por Aust resulta en este punto especialmente iluminador:

Bei der Lösung des Konflikts zwischen Geschichte und Dichtung spielen die Begriffe der dichterischen Freiheit (bei imaginativen Umgang mit historischen Stoffen), der “Amalgamierung von Ereignisse und Deutung” (Goethe) und des “poetischen Logarithmus” (Hebbel) eine Schlüsselrolle, dazu bestimmt, im historisch Singulären eine Exemplarität des Typischen, Konstanten oder Musterhaften zu erwirken (16)⁸.

Keller caracteriza la tarea del dramaturgo histórico como una obligación en dos sentidos: por una parte, aun cuando representa el pasado, se refiere al presente y se proyecta asimismo al futuro; por otra parte, luego de que representa lo histórico de manera “objetiva”, pone en juego su subjetividad y las condicionantes de su tiempo, apelando además a otros. Estas dos dimensiones están presentes en la novela de Otero Silva, así como en las demás nuevas crónicas que incorporan de uno u otro modo el formato dramático.

⁸ En la resolución del conflicto entre la historia y la poesía, juegan un papel clave los conceptos de la libertad poética (en el tratamiento imaginativo de materiales históricos), la “fusión de los acontecimientos y la interpretación” (Goethe) y el “logaritmo poético” (Hebbel), destinados a obtener, en las singularidades históricas, una ejemplaridad de lo típico, constante o modélico (la traducción es mía).

En un resumen grueso y muy esquemático de los diferentes tipos discursivos que encontramos a lo largo de las tres partes de la novela —operación que la desgaza, pero que tiene como fin práctico alcanzar una vista panorámica sobre su complejidad— podemos señalar la presencia de parodias más o menos estrictas de tipos narrativos cronísticos e históricos, también la inclusión de modelos textuales que se alejan de la mediación narrativa (todos tienen en común la representación directa de voces de los personajes) y de segmentos que se organizan según técnicas literarias contemporáneas.

Dentro de las parodias de tipos discursivos que alcanzamos a distinguir en la novela se encuentran, en primer lugar, las “memorias” del personaje principal: Aguirre suele elevarse como voz narrativa autodiegética, con tendencia en varios pasajes a la heterodiégesis en segunda persona. Relata sus propias hazañas y también es testigo de los hechos en que otros personajes participan. La distancia temporal respecto de esos hechos es a veces amplia y otras casi inmediata, por lo que las memorias se asemejan a ratos a un diario. También es frecuente que su discurso se dirija a otros personajes, y en algunos segmentos de la primera parte incluso a un “vuestra merced”, metamorfoseándose las posibles memorias privadas en una relación de carácter oficial.

La novela imita asimismo en otros pasajes el estilo del testimonio: algunos capítulos, sobre todo en la tercera parte, son referidos por un narrador heterodiegético no identificado, que se dirige al igual que Aguirre a un “vuestra merced” —probablemente un representante del poder judicial—, ante quien presta declaración (no se puede precisar si es oral o escrita). El objetivo de estos relatos intercalados es poner en antecedentes a una instancia oficial no determinada de las acciones de Aguirre.

Dentro de la misma línea de los formatos oficiales, se citan en la novela tres cartas de Aguirre a la autoridad: una primera, apócrifa, destinada a Carlos V en actitud de humilde vasallaje. Luego se cita otra comunicación ficcional, ahora a Felipe II, que posiblemente se genera en la subconsciencia del personaje (como monólogo interior) y tiene las características de una anti-probanza de méritos. Por último, se cita la carta que efectivamente habría enviado el caudillo marañón a su rey, esto es, el documento histórico.

Otro de los tipos discursivos de época parodiados es la crónica, representada en una variante muy especial. El lugar del cronista es ocupado por un narrador heterodiegético en segunda persona, de tono profético, que le relata a Inés de Atienza su propia historia, en las partes I y II de la novela. El narrador manifiesta una distancia relativa respecto de los sucesos que narra, tiene un amplio conocimiento de los hechos y sus motivaciones, y sin embargo escoge una segunda persona que apela constantemente a la protagonista de este segmento. Sumándose al efecto que produce la incorporación de tragedias en la novela, da la idea de una voz fatídica, que conoce el futuro, y que teme por el destino del personaje. Es un texto que se encuentra en la frontera entre lo narrativo y lo dramático.

Finalmente, también se parodia en la novela el discurso histórico: hay segmentos que se relatan a través de un narrador heterodiegético que a veces asume un tono arcaizante y a veces un tono de historiador. Al parecer se trata de una voz contemporánea, que quiebra las posibilidades de interpretación limitadas de la historia al focalizarse tanto externa como internamente en Aguirre, y también, aunque en grado mucho menor, en otros personajes.

A estas formas discursivas identificables se suma un conjunto de modelos textuales que se escapan de la narración mediatizada y se caracterizan por reunir voces que se enfrentan o se congregan para entregar puntos de vista alternativos. Entre ellos se cuentan el formato dramático, la escenificación de un juicio, los parlamentos en discurso directo y los diálogos entre los personajes con mínima intervención del narrador. Los recursos contemporáneos que se combinan con estas variantes son el paso de la heterodiegesis a la homodiegesis, esto es, los cambios de voz narrativa sin previo aviso en un mismo párrafo, y el uso de tipografía y ancho de caja menores en los que la voz de Aguirre se expresa en un estilo directo libre, desde el subconsciente, alterándose el discurso hasta perder su sintaxis lógica. La parte final de la novela, que es altamente dialógica, se constituye como un contrapunto entre dos voces: el destino fatal que condena al personaje al infierno y el discurso rebelde de Aguirre, que continúa aun después de muerto.

De las posibilidades formales aquí reseñadas, la gran mayoría da cuenta de una actitud abiertamente apelativa, ya sea desde su naturaleza dramática, ya desde la necesidad de romper el esquema de la relación objetiva para llegar de algún modo al receptor. Tal vez esta actitud sea síntoma de un quiebre —manifiestamente propuesto en esta obra de Otero Silva y compartido por todas las nuevas crónicas que se orientan hacia un narratario—, vinculado a la necesidad de interpelar a las representaciones oficiales del pasado, de minar su significación con perspectivas distintas, que no han tenido cabida y que buscan hacerse oír.

La novela de Benítez Rojo, *El mar de las lentejas*, representa otra variante de la combinación de formas discursivas. Se constituye a partir de cuatro textos diferentes, cada uno signado de modo especial por un narrador y, junto con ello, un estilo completamente distinto. Estas cuatro “historias” se entrecruzan constantemente sin seguir un orden o patrón fijo.

El texto comienza con el relato de la agonía de Felipe II, desde una voz narrativa heterodiegética que se mueve como una cámara de cine, focalizándose externamente en distintos puntos de la escena, mientras sigue insistentemente el periplo del vuelo de una mosca. Esta línea narrativa, que después se caracteriza por una focalización interna en la figura del rey, enmarcada en los momentos de la agonía, se encuentra diseminada a lo largo del texto completo, como una historia presentada a fragmentos. En algunos pasajes es el propio rey quien narra, por lo que esta línea se desplaza desde una heterodiegesis con pretensiones objetivas a la autodiegesis. Asistimos, como en el caso de las memorias, a un desdoblamiento del personaje, que puede salir de sí mismo en dirección al pasado y luego retornar a su cuerpo agonizante; pero no para mirarse críticamente en ese pasado, sino para revivirlo: “... pensó que el Señor le hacía revivir los días de su reinado más propios para calvario” (117).

La línea narrativa que le sigue retrocede varios años en el tiempo para seguir a un soldado español que participa en el primer viaje de Colón, llamado Antón Babiata. La primera mirada es tan externa como en el caso de Felipe II, y después se desplaza hacia una curiosa heterodiegesis en segunda persona, similar a la usada en *Lope de Aguirre. Príncipe*

de la libertad para seguir la historia de Inés de Atienza. El soldado es para la voz narrativa un tú censurable, cuya conducta aparece frecuentemente en tela de juicio: “Aquí vas, Antón Babtista, creyéndote todo un duque desde la altura de tu hamaca piojosa, (...) bajo ese palio de ramajos que has ideado para cobijar tu miserable dignidad ...” (125). Esta voz se confunde con la conciencia del personaje, como si la mente del soldado se desdoblara para reprenderse a sí misma en segunda persona. Hay en principio una heterodiégesis con focalización interna y también presencia de discurso indirecto libre, lo que desplaza el texto hacia la frontera con la homodiégesis: “... ¿te vendrá algún día el sentido, Antón gaznápiro, Antón zopenco, Antón mentecato, qué te importa llegar o no a la isla de Ofir, al Cathay o al mismo Paraíso Terrenal, qué gusto hallarás en besarle las patas al Preste Juan o al gran Khan?” (82).

En el último segmento de esta línea se retorna a la heterodiégesis, ahora en tercera persona con focalización interna, por lo que a pesar de la mayor distancia aún tenemos acceso a los pensamientos y sentimientos del personaje. La gracia estriba en que en algunos momentos muy dramáticos, permanecemos ajenos a él, lo que produce un especial efecto de distanciamiento. Desaparece todo juicio moral y la voz narrativa, algo cronísticamente, solo constata crudos hechos. Un ejemplo de ello es el relato de la forma en que el soldado “enviuda”: “Antón Babtista al oír al pregonero, corrió a su casa, buscó a doña Antonia y, en un periquete, la estranguló con la tira de algodón que llevaba a modo de tiara. En seguida llamó al escribano y a seis testigos para poner al corriente su estado civil ...” (271).

La tercera línea narrativa asume una perspectiva temporal amplísima, de alrededor de 400 años: un narrador contemporáneo se enfrenta a determinados hechos del pasado, que rodean las actividades comerciales de la poderosa familia canaria de Ponte, e intentará reconstruirlos interpretando los mínimos documentos que dejan constancia de los hechos. Llena vacíos, asume posibilidades, y construye ante los ojos del lector un pasado “plausible”. La narración es, evidentemente, una heterodiégesis, pero la voz narrativa también adquiere aquí la capacidad de focalizarse internamente y dar cuenta de las motivaciones de algunos de los personajes. Hay una parodia de discurso histórico, pero

en formación, no acabado. Esta parodia nos da acceso de algún modo a la “personalidad” del narrador, a un yo que estructura subjetivamente una versión de la historia, de modo que nuevamente estamos frente a un caso de heterodiégesis relativa o fronteriza —según la propuesta de Genette— como podemos observar en este ejemplo:

La partida se había vuelto mucho más exigente, pero si convencía a Hawkins de que asaltar un negrero portugués era un acto patriótico, la cosa estaba hecha. Claro, ni más ni menos, pura piratería, pero con el favor de la suerte, las estrellas se dibujaban bien, en fin, *vamos a ver* (167, las cursivas son mías).

Esta cita da cuenta de una posición ambigua del narrador, pues bien puede tratarse de una focalización interna en el personaje —y consecuentemente de un discurso indirecto libre—, o bien de la propia voz narrativa que analiza los hechos del pasado y que permanece ella misma expectante ante la resolución de los sucesos que narra. El relato se sitúa en la ambigüedad, en oposición al carácter objetivo de los textos históricos tradicionales.

La cuarta línea narrativa corresponde a la relación de Pedro de Valdés, que es un relato parcial e ingenuo de la expedición en la Florida de su suegro, el Adelantado Avilés, y sus luchas contra los hugonotes. El supuesto narrador es un personaje histórico, que después de una carrera militar tanto en Indias como Europa, acaba ocupando el puesto de gobernador de Cuba. El suyo es un relato homodiegético, que por momentos corresponde a la visión de un testigo y, en otros, es directamente una autodiégesis. No se especifica si esta relación es encargada o espontánea, y no va dirigida a ningún destinatario específico; simplemente se incluye dentro de la novela. Hay un “vos” o “vosotros” al cual o a los cuales el narrador se dirige, pero solo al inicio del texto: “No sé si sabéis que, en partiendo de Canarias, la armada del señor Menéndez de Avilés hubo de encontrar una recia tormenta que separó a su capitana, el galeón San Pelayo, del resto de las naos” (41). Estas características hacen pensar en primera instancia que se trata de las memorias privadas del personaje.

En este primer párrafo la voz narrativa no se identifica con su nombre, pero sí explica las circunstancias en las que se encuentra y por qué se ha podido unir a la empresa del Adelantado. Se deduce de su expresión que ya han pasado varios años que lo separan de los hechos que narra: “¡Ay, razones sobradas tengo para lamentar aquella desobediencia! Pero qué queréis, entonces era mozo de veinte y cuatro años y habíame casado con la hija mayor del señor Menéndez de Avilés” (41). Pedro de Valdés, cuyo nombre completo solo conocemos mucho más adelante, al parecer se arroga la función de cronista por iniciativa propia, y tenemos noticia de que se trata efectivamente de una crónica porque se la menciona tangencialmente en la línea narrativa que reconstruye la historia de los de Ponte⁹. Así como empieza abruptamente, acaba de igual modo, con un asesinato cometido por Valdés —la pérdida de la inocencia—, y que es motivo de gran alegría para su suegro, el Adelantado. Desde este punto de vista, podría pensarse que esta crónica es un fragmento, que a propósito comienza *in media res*, y que termina en un punto álgido destinado a producir un climax sin anticlimax, como documento inconcluso.

Pedro de Valdés es protagonista y testigo; explica sus motivaciones, pero no entiende las de los personajes que lo rodean. Se sorprende junto con el lector ante el desenlace de los hechos. Asistimos otra vez al desplazamiento de la homodiégesis a la heterodiégesis, debido ahora a la importancia que adquiere el referente, lo relatado, dejando las experiencias del cronista en un segundo plano respecto de los hechos que debe consignar.

Además de estas cuatro líneas narrativas, encontramos en ellas otros textos dentro del texto. En la línea narrativa que se centra en Felipe II, que no se apega completamente a un tipo discursivo como los antes descritos —es la que semeja más una “novela”—, tenemos una

⁹ A propósito del rescate que hace la voz narrativa de la historia de un personaje muy marginal, el doctor Heitor Nuñez, señala: “(...) Nuñez escapó a la furiosa carnicería al hacerse pasar —no hay otra opción que imaginar tal impostura— por el hábil y florido fraile jerónimo que aparece, como un grano de pimienta, en la desabrida crónica de Pedro de Valdés” (159).

intervención documental: se trata de los reportes que recibe la casa Fugger, entidad financiera que tiene capitales comprometidos en la guerra contra Inglaterra, de sus propios informantes. Cada entrada tiene, al igual que un diario o una crónica, un lugar y una fecha de emisión. Se trata de informes al más puro estilo periodístico, que tienen la virtud de estar motivados por la necesidad comercial, y no por algún patriotismo que pudiera distorsionarlos. Por ejemplo: “*Staden, 22 de septiembre, 1588*: Informamos recientemente que la Armada había invadido Escocia. Esto no es correcto. Ciertamente hubo algunos desembarcos, pero sólo para procurar agua fresca y proseguir la travesía hasta España” (218). En la línea que se centra en el soldado Antón Bábista, por su parte, se cita textualmente un testimonio en estilo cronístico de un “físico sevillano” —quien participa de la expedición descubridora y da cuenta de los primeros hechos en el Nuevo Mundo— que corresponde a un documento real levemente recreado. El estilo de este segmento, al que se entra desde una heterodiégesis que sin previo aviso se transforma en el texto del personaje, es arcaizante: “Mandó el Almirante una carabela ligera que fuese costeando a buscar puerto, la cual se adelantó y llegando a la tierra vido unas casas, y con la barca saltó el capitán en tierra y llegó a las casas, en las cuales halló gente ...” (86).

Esta amplia variedad de tipos discursivos constituye *El mar de las lentejas*: una historia que no es propiamente una historia; que no tiene, como la ilusión que un relato unitario puede producir, un comienzo, un medio y un fin. Es efectivamente un texto complejo, que se aproxima al pasado a través de sus fragmentos, y así lo presenta ante el lector.

El arpa y la sombra, por su parte, también se estructura atendiendo a varias líneas narrativas que se desarrollan independientemente, pero sin intercalarse, sino de modo sucesivo. Consta de tres partes, cuyos subtítulos se toman del epígrafe de la novela: el arpa, la mano y la sombra. En la primera de ellas encontramos una voz narrativa heterodiegética, focalizada internamente en la figura del Papa Pío IX. El momento de la enunciación corresponde a las divagaciones del Pontífice antes de firmar el acta que abriría el proceso de canonización del Almirante de los Reyes Católicos. Desde allí los recuerdos del Pontífice —que vuelve a identificarse con su nombre de familia, Mastai— se

trasladan a su infancia, a su juventud y a la misión diplomática que le tocó desempeñar en América, específicamente en Chile, asistiendo al clero local luego de la Independencia de la hasta entonces colonia española. Los recuerdos se reviven a través de montajes auditivos, como se observa en este ejemplo:

En la paz recobrada de aquel día iniciado en pompas y esplendor de ceremonias, el cristalino nombre de Senigallia venía a armonizarse con el muy lejano coro de esquilonos romanos, trayéndole recuerdos de las ruedas entre toques de campanas que, asidas de la mano, bailaban en el traspasio de la vasta casa solariega sus hermanas mayores (...), todas con voces frescas y alborotadas cuyo timbre, guardado en la memoria del oído, le hicieron presentes, de pronto, aquellas otras voces, también voces niñas, unidas en el villancico ingenuo, escuchado al inicio de unas borrascosas navidades, en la tan distante, tan distante y sin embargo tan recordada ciudad de Santiago de Chile ... (17).

Un recuerdo se envasa en otro recuerdo. La puerta de entrada es la evocación que el Papa hace de un día de fiesta en su pueblo natal, Senigallia, cuyo nombre lo lleva a la música del festejo. Los sonidos de ese recuerdo lo trasladan a otro momento de su infancia, en que intervienen las voces de sus hermanas, y estas, a su vez, lo transportan a las canciones que escucharía años después en Chile. El relato de este pasado lejano respecto del momento de la enunciación se estructura de manera cronológica, hasta que la voz narrativa retorna al punto de partida a través de un montaje visual: “Aquella noche memorable [en el barco de regreso a Europa], se cubrió el rostro con las manos, pero esas manos eran las mismas que ahora vacilaban entre el tintero y una pluma, manos estas que eran hoy las de Su Santidad el Papa Pío Nono” (51).

Esta parte de la novela, que se apega bastante a un modelo narrativo puramente literario, aparece sin embargo complementada por dos citas de documentos históricos reales, cuyas referencias se explicitan en notas al pie. La voz narrativa se asemeja así a una voz mixta, que tiene acceso a los pensamientos más íntimos del personaje en el cual se focaliza y, al mismo tiempo, ocupa fuentes objetivas para respaldar su interpretación. Hay un importante desvío del discurso histórico tradicional, o un diálogo entre ficción y realidad en sintagma, sin la ironía

ni la evidente falsedad de las referencias de las novelas de Posse, pero recursivamente muy cercana.

La segunda parte, titulada “El arpa”, consiste en el discurso de la conciencia de Colón mientras espera a su confesor en el monasterio de Valladolid. La situación en que se encuentra la voz narrativa es la de la agonía, en las horas previas a la muerte, instancia en que se supone que confiará finalmente la verdad acerca de sus múltiples engaños y simulaciones. Se trata de una autodiégesis con momentos de distanciamiento del Colón-narrador respecto de sí mismo:

Pero, en este momento, cuando vivo —aún vivo— en espera del oidor postrero, somos dos en uno. El yacente, de manos ya puestas en estampa de oración, resignado —¡no tanto!— a que la muerte le entre por esa puerta, y el otro, el de adentro, que trata de librarse de mí, el “mi” que lo envuelve y encarcela, y trata de ahogarlo, clamando, en voz de Agustín: “No puede ya mi cuerpo con el peso de mi alma ensangrentada” (58).

En este examen de conciencia o confesión inoficial (supuestamente de absoluta sinceridad), Colón revisa su periplo vital a través de sus testimonios escritos y se desdice de ellos; pero finalmente triunfa la tendencia a la impostura y el penitente se atiene en sus últimos momentos a la versión falsa de su vida. Al contrario de *Hijo de mí*, esta confesión no implica delirio, sino recuerdo mirado críticamente y reinterpretado por su protagonista. Eso sucede en el siguiente ejemplo, donde observamos también la personalidad y las estrategias picarescas del Colón de Carpentier: “...cuando me asomo al laberinto de mi pasado en esta hora última, me asombro ante mi natural vocación de farfante, de animador de antrujos, de armador de ilusiones, a manera de los salta bancos que en Italia, de feria en feria (...) llevan sus comedias, pantomimas y mascaradas” (178).

“La sombra”, por su parte, relata el proceso en la Sacra Congregación de Ritos, bajo el papado de León XIII, en el cual fracasa finalmente el intento de beatificación del almirante. Aparece Colón como una figura fantasmal que es seguida de cerca por una voz narrativa heterodiegética:

El Invisible —sin peso, sin dimensión, sin sombra, errante transparencia (...)— llevaba varias horas vagando entre los brazos abiertos de las cuádruples columnatas de Bernini, cuando se abrieron las altas puertas de San Pedro. (...) Apartándose de un Juicio Final —el de la Capilla Sixtina— que aún no le concernía, se dirigió, con certera brújula, a las salas, cerradas para el público visitante, de la Lipsonoteca (191-92).

Esta voz narrativa se focaliza internamente en el fantasma de Colón y asiste junto con él al diálogo que se produce en la Lipsonoteca entre el conservador de reliquias y un seminarista que lo ayuda. El narrador interviene escasamente, lo que produce una sensación de inmediatez, cercanía. Abundan en este pasaje —y también después, en el juicio— las expresiones irónicas y el humor.

El proceso que se realiza a continuación es, según establece la voz narrativa, un “... solemne Auto Sacramental del que [Colón] sería Protagonista ausente/presente” (198). El juicio es una parodia de pieza dramática religiosa, cuyos actores en escena son los miembros del tribunal eclesiástico: “Por puerta derecha y puerta izquierda fueron entrando las estiradas figuras del Auto Sacramental, instalándose, en orden observante de jerarquías, dignidades y funciones, tras de una larguísima mesa ...” (199). A esta parodia carnavalesca se suman las voces de distintos escritores e historiadores, cuyos parlamentos son citas de sus textos en favor o en contra del almirante. Asistimos a una escena altamente dialógica, que se comentará detalladamente en el capítulo dedicado al carnaval. Valga aquí una mención expresa a su carácter dramático que, como analizábamos a propósito de la propuesta de Otero Silva, poco se condice con la narratividad de las versiones históricas clásicas, pero que sin embargo hace gala de un especial documentalismo. En esta parte todo es citas, varias de las cuales aparecen referidas, y también se incluyen notas al pie agregando información, lo que se relaciona con el carácter altamente intertextual de la novela.

No ha habido una continuidad cronológica en la historia relatada, pero sí una situación marco, la canonización, en agudo contraste con la confesión honesta del almirante. El final del texto, casi a modo de epílogo, es el encuentro que el Invisible tiene después de salir del Vaticano con otro fantasma memorable, el navegante genovés Andrea

Doria, y que se desarrolla en la forma de un diálogo con poca intervención de un narrador heterodiegético. La novela acaba en un entrecruce de voces “espirituales” que más tiende a lo profano, al comentario de la cotidianidad, desacralizando aún más a las figuras históricas, hasta transformar al “descubridor de América” en puro aire.

Vigilia del Almirante destaca dentro del grupo de las crónicas mixtas por ser un texto especialmente complejo, no solo en la medida que combina información histórica con relato ficticio —como expresamente se señala en su prólogo—, sino también porque su estructura coordina varias voces narrativas que relatan desde distintos tiempos. Podría decirse que hay, al menos, dos textos en uno: las memorias del almirante moribundo, que reconstruye su pasado y su viaje descubridor en una especie de delirio, y el relato de un “narrador” que se identifica a sí mismo como tal y que escudriña en documentos del pasado en busca de una interpretación plausible a los hechos del descubrimiento.

El “mar de los sargazos de la memoria” corresponde al momento de la enunciación del discurso de Colón, que es aquí narrador autodiegético. “Con la cabeza sobre mi almohada de agonizante, en la desconchada habitación de mi eremitorio en Valladolid, contemplo con ojos de ahogado este viaje al infinito que resume todos mis viajes, mi destino de noches y días de peregrinación” (20). Este es el escenario desde el cual emprende un viaje a través de los recuerdos —que comienza con sus naves estancadas precisamente en el mar de los sargazos—, remontando a contracorriente el tiempo, observando a los pájaros volar hacia atrás. “En estos casos no sirve de mucho recordar. El pasado remonta sobre sí mismo y da al ánimo, a la memoria, e incluso al estado cadavérico del cuerpo, la menguada ilusión de una resurrección ...” (20). El lector asiste al relato de ese viaje que se re-vive (con alta frecuencia en tiempo presente) y también a los recuerdos del personaje.

La segunda voz narrativa es heterodiegética, de conocimiento limitado en ciertos sentidos pero increíblemente amplio en otros, y se ubica a 500 años de distancia de los hechos narrados. Como narrador de ficción, no vacila en incorporar datos inventados, pero debido a su “vocación de historiador” dialogará con distintas fuentes, reales y también imaginarias. Entre estas fuentes se cuentan varios documentos

(supuestamente) escritos por el almirante: el *Diario de a bordo*, el *Libro de las profecías*, el *Libro de memorias*, el *Memorial*, las cartas y otra serie de crónicas y testimonios de la época.

Las voces del personaje y del narrador se irán alternando a lo largo del texto. La autodiégesis de Colón abre el relato y la primera vez que se lo interrumpe es en el capítulo VIII, que se subtitula “cuentan los cronistas”. En estos capítulos, sin embargo, es el mismo narrador heterodiegético quien comunica el resultado de sus investigaciones a propósito de los antecedentes del descubrimiento. Polemiza con los datos tenidos por ciertos, comenta las distintas posturas frente a los hechos. Se identifica a sí mismo como un yo: “En otra parte, si Dios me da salud y paciencia al lector, contaré la historia de este rey misterioso ...” (64). Más adelante, el narrador asumirá las características de una voz narrativa “literaria”, a veces focalizándose internamente en el personaje principal, pero no renunciará nunca a su afán de comentarista, “conjeturólogo” de la historia, llenador de vacíos.

Casi al final de la novela interviene brevemente una tercera voz narrativa bajo el subtítulo “cuenta el ermitaño”. Esta voz va de la homodiégesis a la heterodiégesis y funciona como cronista-testigo de un momento de la vida de Colón en América, sin evidenciar un narratorio definido. El segmento funciona como parodia de una antigua crónica, pero curiosamente en un estilo de lengua contemporáneo.

Vigilia del Almirante es, en gran medida, una suerte de confesión. Los momentos en que Colón funciona como narrador de sí mismo corresponden efectivamente a sus últimas horas de vida, y quedan plasmados en su delirio en unas memorias escritas. El yo que relata es honesto, sincero, despojado de toda habilidad política, pues se encuentra inerme ante el final. El mar de los sargazos de la memoria en el que está atrapado lo hace repetir sus viajes a lo largo del tiempo para revisar su propia vida, operación en que se desdobra:

El tiempo mismo parece pudrirse en este mar seco y húmedo a la vez de plantas fósiles y esqueletos de bestias marinas. Con apenas trece años y diecisiete días de diferencia entre la eternidad y lo transitorio que huye, escribo en mi camareta de la nao y en mi cuartucho de

Valladolid, que bien pudo ser en el futuro un palacio en la Cartuja. Rescribiendo mis recuerdos en el mar de los sargazos de la memoria, me he convertido en espantapájaros de mis desventuras (117).

El momento de la enunciación, la agonía que da origen a las supuestas memorias escritas, incorpora también reflexiones acerca del propio acto de escritura, que permanece en la materialidad de las palabras sin ocupar el lugar de lo real: “Cuando recuerdo un hecho pasado, mientras escribo estas Memorias, sólo existe lo que escribo: las letras de mi escritura ilegible, la jerigonza de mi lengua macarrónica. Escribo palabras. Y en ellas no hay nada de lo que siento que existe como distinto entre el mundo y yo mismo y que no puedo expresar” (151-52).

Colón es un ser atravesado por lecturas y tiene conciencia de sus “robos” lingüísticos —pura intertextualidad—. Muy lacanianamente, además, ve en sus escritos, y en todos los textos, una cara diurna, de lo efectivamente dicho, que no corresponde sino a una mentira, y señala lo no dicho como el espacio de las verdades que el lector avezado debiera ser capaz de descubrir:

Las palabras y las frases que he robado de los libros, robadas a su vez de otros libros, están ahí, sobre los folios, vacías de su sentido original. Para que digan algo de lo mío, yo necesito vivificarlas con el aliento de mi propio espíritu; decirlas con mi manera de decir que dice por la manera. Y sólo así el que me lea sabrá lo que quise decir y no he podido decirlo antes de que él me leyera, siempre que él también rescriba el texto mientras lo lee, y lo vivifique con el aliento de su propio espíritu, a cada página, a cada línea, a cada letra. Y sobre todo, esto es lo *esencial*, que vea y oiga lo que no esta dicho ni escrito que llena el libro y lo sobrepasa. Un lector nato siempre lee dos libros a la vez: el escrito, que tiene en sus manos, y que es mentiroso, y el que él escribe interiormente con su propia verdad (152).

El narrador heterodiegético, por su parte, da cuerpo a un texto que coquetea con el formato tradicional del discurso histórico, pero del mismo modo como en *El mar de las lentejas*, esto es, conjeturando e interpretando a vista y presencia del lector. En una operación similar a la que hemos observado en todos los textos que combinan tipos

discursivos, la voz narrativa presenta asimismo una tendencia clara a la pura representación literaria del pasado, liberando el relato de los moldes retóricos oficiales o privados, antiguos o modernos, que en las nuevas crónicas constantemente se parodian.

En *Ay mama Inés*, obra que reescribe la expedición conquistadora de Pedro de Valdivia en territorio chileno, también intervienen distintas voces narrativas. En esta novela se distinguen tres, en muy distinto grado de importancia. La presencia mayor la tiene un narrador heterodiegético que relata desde una distancia de varios siglos, y que asume dos actitudes muy diferentes. Funciona asimismo como voz narrativa la propia Inés Suárez —cuyo monólogo interior escuchamos al final de la novela— y, de modo bastante menos significativo, un soldado de la expedición conquistadora de Valdivia.

Las dos actitudes de la voz heterodiegética se asemejan a las asumidas por el narrador de *Vigilia del Almirante*: por una parte, se manifiesta como narrador-historiador en el primer capítulo titulado “Precisiones y realidades”, que funciona como una especie de introducción contextualizadora, y, por otra, como narrador de ficción en todo el resto de la novela, focalizándose internamente en distintos personajes, con preferencia en Inés. Es importante hacer notar la permanente secundariedad de esta voz narrativa heterodiegética, pues suele concentrarse en los personajes menos relevantes para la historia. No posee una información completa sobre aquello que narra, pero tiene acceso al pensar profundo de los personajes en los que se focaliza internamente. Así va construyendo un universo narrativo a partir de distintos puntos de vista, multiplicando las posibilidades interpretativas. Prácticamente la totalidad de las perspectivas asumidas por el narrador coinciden con las de los personajes históricos secundarios, cuyas conciencias (pensamientos, deseos y miedos) sirven aquí para construir una versión diferente —que es suma de versiones— de la conquista de Chile. El pluralismo narrativo se ve intensificado por el hecho de que no solo se escogen personajes del bando de Valdivia como punto de focalización, sino personajes enemigos, que tienen una visión completamente diferente del conquistador y del proceso de conquista.

El punto de focalización más significativo es, sin embargo, Inés Suárez, por lo que podemos decir que toda la novela se encuentra teñida por una percepción “femenina” de los hechos, aunque no asume cabalmente dicha perspectiva¹⁰. El protagonismo aparece, empero, desplazado, y ya no es el conquistador el centro de la trama, sino su amante y el entorno en que esta se mueve. Solo en tres ocasiones la voz narrativa se ubica en espacios ajenos a la mujer. Todos los demás sucesos relatados tienen lugar en el campo de acción de Inés, es decir, en los espacios íntimos (la casa, el hogar, el dormitorio) y sus alrededores. Aunque ella no sea el punto de focalización narrativa, ningún suceso importante aparece narrado directamente. Solo escuchamos relatos hechos por un personaje a otro: una suerte de juego de billar, donde el golpe nunca se da directamente. El campo de batalla es un “fuera” que queda excluido del campo visual del narrador. Desde este punto de vista, la novela es absolutamente anti-épica y, por extensión, anti-heroica. El espacio que el narrador escoge para situarse, así como los acontecimientos que selecciona para su relato, están afectados por la misma secundariedad que los personajes que ha elegido para focalizarse.

Es difícil determinar si la voz narrativa expresa implícita o explícitamente un punto de vista particular frente a los hechos. Al focalizarse internamente en los personajes, es la ideología de estos la que transmite, haciéndose eco de la perspectiva que ellos tienen frente a los sucesos narrados. Es por esto que la novela nos permite conocer la versión de los vencidos. Por otra parte, sin embargo, al reproducir indirectamente el discurso de algunos personajes, especialmente el de Pedro Sancho de Hoz, no podemos dejar de percibir el tinte de ironía y sorna que destila la voz narrativa:

¹⁰ Como bien explica Eduardo Barraza, “[l]a ‘crónica testimonial’ de Guzmán no busca necesariamente dar voz a Inés de Suárez para oír una ‘relación femenina’ de la conquista de Chile (...). En esta novela, la estrategia del autor es que el narrador focalice recurrentemente la figura de Inés de Suárez para percibir y poner de relieve lo intrahistórico, las actuaciones de lo femenino al interior de una expedición de hombres armados para la guerra y, finalmente, exponer el saber alcanzado por una mujer acerca de la conquista de Chile” (132).

Toda virtud le carecía al jefe de la entrada. Ciertamente en la batalla de las Salinas había sido maestro de campo de Pizarro y cierto que la fama decía que se había portado valientísima y sabiamente. Pero él, de Hoz, tenía ES-CRI-TA la deposición de un soldado de infantería que había visto, atención, VIS-TO, a Valdivia escapar de un jinete almagrista, despavorido, y si no hubiera sido porque otro combatiente cortó la carrera del almagrista con su espada, no estaría ahora este farsante pretendiendo valentías y saberes guerreros (49).

Solo dos veces durante el desarrollo del discurso se produce un cambio de narrador. La primera vez tempranamente, cuando asume la función narrativa un personaje secundario, un soldado de apellido Romero que es enemigo de Valdivia. Sus pensamientos, expresados directamente, tienen que ver con las fantasías eróticas que ha tenido con Inés, la única española de la expedición. La segunda vez, de modo mucho más significativo, se produce al final de la novela, cuando el pensamiento de Inés se expresa directamente, en los momentos previos a su muerte. En un sustancioso monólogo interior altamente apelativo, que asume la forma de un diálogo sin respuesta dirigido a Valdivia, ella evalúa las consecuencias de la historia que forjaron los españoles en Chile. Hace una síntesis de los logros y los fracasos de la empresa con una perspectiva de veinte años, y, al mismo tiempo, un esbozo del mundo naciente. Su lectura se transforma en la mirada final sobre todo el conjunto; es ella quien interpreta el sentido de los hechos, quien le otorga un cierre narrativo a la historia. La focalización múltiple que ha sido desarrollada a lo largo de toda la novela —y que ha preferido la figura de Inés— culmina encarnándose en la voz del personaje femenino.

En *La invasión a un mundo antiguo* también encontramos una variedad de voces narrativas. La novela se divide en seis partes, cada una introducida por un breve texto en el que se da a conocer sucintamente la perspectiva mapuche frente a la conquista. Aquí ya se reconoce una perspectiva temporal amplia, de casi 500 años, frente a los sucesos narrados.

No hay un marco que unifique el relato completo, sino más bien una polifonía desde la cual se construye una historia que da cabida a dos perspectivas posibles acerca del descubrimiento y la conquista de

Chile: la mapuche y la española. Cada parte comienza con una voz heterodiegética de perspectiva amplia, de focalización cero, que después se focaliza internamente en algún personaje y luego le cede el relato para que otorgue su testimonio directo. No se imita un modelo discursivo predeterminado, esto es, la novela no simula que estos discursos de personajes sean textos (orales o escritos) de algún tipo, sino que deja oír estas diferentes voces, a veces especificando el narrador heterodiegético el contexto en el que surgen. Sí se incluyen, sin embargo, citas a documentos históricos y testimonios cronísticos de diferentes épocas, que se destacan en cursivas y con comillas, pero que se suman a la voz narrativa sin ninguna mediación sintáctica especial. Estas inclusiones dan cuenta de una vocación (o “intención”) histórica por parte de la voz narrativa, que, como en otros ejemplos del corpus, oscila del discurso serio y documentado a la pura ficcionalización.

Al igual que en otras nuevas crónicas, se hace uso de recursos técnicos propios de la narrativa contemporánea, por ejemplo, el paso dentro de un mismo párrafo de una voz narrativa heterodiegética a otra homodiegética: “Álvaro recordaba, mientras avanzaba montado en un caballo por el camino al encuentro de Almagro, esa larga y penosa travesía por la cordillera, esa sierra tan alta y tan larga, y que la cruzábamos con el credo en la boca para que Dios no permitiera que nos desbarrancáramos en esos precipicios ...” (18). Resulta altamente significativo el hecho de que se escoja como perspectiva de la narración la de los personajes mapuche. Al igual que en *Los perros del Paraíso* y, evidentemente, *Crónica del descubrimiento*, la voz indígena encuentra cierto grado de representación.

Las nuevas crónicas mixtas pueden caracterizarse, desde el punto de vista discursivo, como intentos por desarticular un relato histórico tradicional, ya sea introyectando la ficción en un pretendido análisis histórico, como en *Vigilia del Almirante* o en gran parte de *El mar de las lentejas*, o la actitud histórica en relatos de estructura eminentemente literaria, como en *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad*, *Ay mama Inés* y *La invasión a un mundo antiguo*. Dentro del corpus, proponemos como eje *El arpa y la sombra*, que equilibra una y otra tendencia a través de una voz narrativa literaria pero documentada, y el testimonio

directo de un Colón exegeta, que es capaz de dialogar con sus propios documentos. Todos los demás ejemplos, en la combinación de voces y tipos discursivos, oscilan de la historia a la ficción y de la ficción a la historia. En ninguna encontramos una novelización “pura” del pasado, esto es, las posibilidades que ofrece una novela de corte histórico tradicional, que transforma —según la definición más clásica— la materia histórica en literatura. La parodia de documentos y la voluntad historizante que se constatan en el corpus hablan a gritos de la necesidad de meterse en los campos de la disciplina que indaga sobre el pasado, desdibujando, como dijimos a propósito de este “lugar de la enunciación”, los límites de la literatura para hacerla entrar por un intersticio o una rasgadura en la realidad. Ese intersticio es —y este es el tema del capítulo siguiente— un *ring* intertextual.

III. INTERTEXTUALIDAD

Una de las características de la nueva crónica de Indias, presente también en todas las definiciones de la nueva novela histórica, es la constatación de las abundantes relaciones intertextuales —explícitas y solapadas— que es posible rastrear en este tipo de novelas. Las citas con o sin comillas a una variedad de textos coloniales y contemporáneos, la constante pugna con otras versiones escritas sobre los mismos acontecimientos y la justificación de hechos y acciones a partir de una cierta “bibliografía” literaria y filosófica son algunas de las posibles variantes de esta voluntad dialógica presente en todas las obras del corpus.

El término intertextualidad, en principio, no es propiamente bajtiniano. Todorov señala que fue introducido por Julia Kristeva en su lectura del teórico ruso, con el fin de dar cuenta de lo que él llama en general *dialogismo*, reservando y limitando el calificativo *dialógico* para ciertas instancias específicas de intertextualidad, como el intercambio verbal entre dos hablantes, entre otros casos. Intertextualidad, entonces, es un concepto amplio, que abarca casi toda relación posible entre dos enunciados, excepto las relaciones lógicas (negación, deducción) o a las puramente formales (anáfora, paralelismo), que en primera instancia no son relaciones intertextuales.

La intertextualidad es un fenómeno del discurso —no de la lengua—, íntimamente asociada a los enunciados producidos por determinados autores y que dan cuenta de su concepción de mundo. Para Bajtín, cada enunciado está en directa relación con su oyente, esto es, implica siempre un diálogo al menos potencial; además, cualquiera sea el objeto del discurso, este siempre ha sido “dicho” ya de una u otra manera: las palabras que un hablante ocupa están atravesadas por esos usos anteriores y, al mismo tiempo, las cosas ya han sido “tocadas” por otros discursos con los cuales se entra inevitablemente en relación. Esto significa que todo enunciado participa de una dimensión intertextual, sin embargo, el autor distingue también una oposición entre discursos dialógicos y monológicos, pudiendo interpretarse estos últimos como no-intertextuales. En este trabajo utilizaremos la propuesta bajtiniana para diferenciar monológico de dialógico, en cuanto los discursos que calificaremos como tendientes a la monologicidad —aun siendo básicamente intertextuales— serán aquellos que den cuenta de un centro interpretativo unificador, que se levantan como “una” voz y que representan las fuerzas centrípetas de las voces sociales. Los discursos dialógicos, por el contrario, serán —como en el caso paradigmático de la novela— aquellos que den seno a distintas interpretaciones, manifestándose como textos polifónicos, centrífugos. En los segundos, como es de esperar, la alta intertextualidad se manifiesta de modo evidente.

Una segunda precisión: por cuanto nos abocamos aquí a la interpretación de textos escritos, todo lo que se diga en relación con la intertextualidad de la que dan cuenta las novelas del corpus pasa por este nivel. En este sentido, adherimos a la propuesta de definición de Foucault:

... las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red. Y este juego de citas no es homólogo, ya se trate de un tratado de matemáticas, de un comentario de textos, de un relato histórico o de un episodio de ciclo novelesco; en uno y otro lugar la humanidad del libro, incluso entendido como haz de relaciones, no puede ser considerada idéntica (Arqueología 37).

Las nuevas crónicas —de allí su denominación— son novelas que dan cuenta de una intertextualidad ostensible. Posiblemente, esta característica de las novelas se engarza con un modo de discurrir el relato propio de las antiguas crónicas, que aparecen atravesadas por otras obras, ya sea historiográfico-testimoniales o literarias, o bien se yerguen en discusión con otras versiones de lo sucedido en las empresas del descubrimiento y la conquista. Los textos indianos son en sí polémicos y confusos, más bien ambiguos como documentos, siempre parciales e influidos por intereses de orden muy distinto al de dejar constancia efectiva de los hechos, y por ello son también opacos también en su carácter de fuentes para la disciplina histórica. Servirán más tarde, sin embargo, para propósitos monológicos, esto es, la construcción de una historia oficial, aun cuando una parte importante de ellos es, en principio, manifestación de dialogicidad. Esta ambivalencia, muy rica al momento de disputar a dicha verdad oficial su posición monológica, es aprovechada por los novelistas contemporáneos, quienes quiebran así el tono uniforme de un discurso causal y coherente atravesándolo con distintas voces.

Las tres fuentes a las que más se acude para establecer vínculos intertextuales son la historia, la literatura y la filosofía. La primera se incluye para ser puesta en duda y las otras dos, para reafirmar una nueva visión de los hechos, pues la nueva crónica encuentra materiales más aptos en las obras literarias y en el pensamiento filosófico para constituirse como un discurso válido —por muy ficticio o abstracto que sea— acerca de la realidad. Nos internaremos en cada uno de estos ámbitos por separado, para analizar allí el tipo de relación que las novelas proponen con los discursos de naturaleza histórica, literaria o filosófica con los que dialogan, es decir, observando cómo opera la intertextualidad en un cierto nivel ideológico que va más allá de la cita. Para observar la inclusión literal de las voces de los otros (documentos o textos históricos, obras literarias y filosóficas) no nos limitaremos al puro catastro, sino que propondremos formas de organizar las vinculaciones intertextuales atendiendo a la función que cumplen las citas y la recurrencia de determinadas obras o autores.

Una última precisión antes de entrar en materia: como las novelas de nueva crónica se abren a una multiplicidad enorme de textos de

distinta naturaleza y se relacionan además con ellos en diferentes niveles —sobre la base de que los límites entre realidad y ficción, entre historia y literatura, no son insalvables—, plantean un desafío desde el punto de vista de la recepción. Hay que ser lectores avezados, obligados por las circunstancias a no bajar la guardia y no dejar entrar ni como historia ni tampoco como ficción todo lo que las novelas proponen. Las dificultades que impone la lectura no tienen que ver con complicadas estructuras narrativas, como sucede en algunos grandes ejemplos del llamado *boom* de la literatura latinoamericana, sino por el uso y abuso del recurso de la intertextualidad, del juego con la información, de la pretensión a veces lúdica y otras veces combativa de desarticular lo que se entiende por verdad. La alusión hiper culta que parece mentira y el dato o la cita falsos que se cuelan subrepticamente como efectivos, ponen a todo lector o lectora en una posición necesariamente activa, que no implica siempre completar el mensaje, pero sí aprender a moverse entre referencias, para ser capaz de ver la verdad de las mentiras y las mentiras de la verdad.

1. La historia

1.1. La novela frente a la historia

Este es el cruce intertextual más evidente y necesario en las nuevas crónicas de Indias: las relaciones que ellas establecen con las diferentes versiones de la historia. Las novelas parten de la base de que los relatos difundidos sobre el “descubrimiento” y la “conquista” de “América” son insuficientes para explicar el origen del mundo latinoamericano y su desarrollo hasta hoy. Hay una necesidad aún no satisfecha de revisar los fundamentos, de escudriñar entre los escombros en busca de una verdad más apropiada —en tanto ajustada y también en tanto propia— que dé cuenta de ese pasado complejo. Este diálogo de las novelas con la historia asume, desde la perspectiva de su posición frente a otros discursos que relatan los mismos hechos, tres formas básicas: los textos se

presentan como crónicas alternativas —en manifiesta oposición a otras crónicas existentes—, como testimonios de personajes de la historia —corrigiendo versiones anteriores o llenando los vacíos documentales— y como nuevos análisis históricos que proponen una interpretación diferente. Cada una de estas tres formas puede darse de manera aislada en las novelas de nueva crónica, o bien presentarse asociada con otras, en una conjunción de aproximaciones a la historia que hemos llamado mirada calidoscópica. En términos de Bajtín, las novelas, en tanto parodias de documentos referenciales, incluyen de manera dialógica la voz frente a la cual se sitúan polémicamente:

Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. (...) [E]n la parodia, las voces no solo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada (270).

La palabra ajena, definitivamente, se palpa. En las novelas que se plantean a sí mismas como crónicas alternativas, y que son la invención expresa de nuevas fuentes para la historia, siempre se escucha el comentario disidente. En todos estos casos, la voz narrativa señala que los cronistas reales solo han sabido mentir y tergiversar los acontecimientos, por incomprensión, ignorancia, necesidad de complacer a los poderes o propia conveniencia. Eso justifica la reescritura de determinados hechos históricos: la novela crea un nuevo lugar de enunciación ubicándose en el pasado y desde allí narra otra vez los mismos sucesos que han sido referidos por los cronistas indios. Todas estas voces funcionan como la de Bernal Díaz del Castillo, levantando sus versiones de los hechos en polémica abierta u oculta con las antiguas crónicas. Así sucede en *Maluco*, *Esta maldita lujuria*, *Crónica del descubrimiento, 1492*. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, *Memorias del Nuevo Mundo*, *Lluvia para la tumba de un loco* e *Invasores del Paraíso*.

Cuando nos encontramos frente a un nuevo testimonio de un personaje histórico relevante, la polémica consiste en un volverse sobre sí mismo. El propio narrador suele declararse falseador de datos, mentiroso, y propone una versión distinta de los hechos a la luz de una postrera honestidad que coincide en varios casos con la cercanía de la muerte. Hay una necesidad de confesión profunda que explicaría los verdaderos móviles de estos participantes de la historia. También encontramos testimonios, ya sea de personajes históricos principales o de figuras ficticias que ocupan un lugar secundario, que yerguen su voz, ausente en la antigua crónica, para decir su versión personal de los hechos, ahora no con sentimiento de culpa, sino con la necesidad de dejar constancia de las propias hazañas y sus verdaderas motivaciones, desconocidas, obviamente, para la historia. El testimonio de personaje histórico funciona entonces en dos variantes: algunos de estos textos corrigen documentos falsos y otros llenan silencios; la ficción hace desdeírse a los protagonistas de la historia, o bien otorga voz a quienes no la tuvieron. Aquí comentaremos *El entenado*, *El largo atardecer del caminante*, *El último manuscrito de Hernando Colón*, *Hijo de mí*, *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, *Las puertas del Mundo* e *Invasores del Paraíso*.

En el caso de las novelas que se plantean como una nueva versión histórica, relejendo el pasado desde el presente, se critican las interpretaciones de la historia por considerárselas superficiales, ramplonas, insuficientes, y se lanzan dardos doblemente a cronistas e historiadores. Esta relectura asume a veces la forma de una crítica objetiva, y, en otras, la forma de una parodia. O bien se intenta configurar otra vez el pasado recurriendo a las pistas dispersas en distintas fuentes, en plena conciencia de que se está elaborando una interpretación —lo que se distingue a través de marcas discursivas—, o bien se carnavaaliza la supuesta verdad histórica y se la contamina de ficción, proceso bastante barroco y enrevesado, de notables efectos. Hay que consignar que dentro del corpus este primer modo “serio” se da siempre combinado con las dos formas antes descritas: la crónica alternativa y el testimonio de personaje histórico. El modo abiertamente paródico o carnalesco encuentra, en cambio, dos concreciones cabales: *Daimón* y *Los perros del paraíso*.

Los textos del corpus que combinan las tres formas básicas de aproximación al discurso histórico son verdaderos calidoscopios. En ellos se recurre a un cierto fragmentarismo interno estructural que nos enfrenta a la forma en que percibimos los hechos del pasado y devela esa ilusión de continuidad de los relatos historiográficos, al menos de los relatos tradicionales, monológicos y eurocéntricos. A este espíritu responden *El arpa y la sombra*, *El mar de las lentejas*, *Vigilia del Almirante*, *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad*, *La invasión a un mundo antiguo* y *Ay mama Inés*.

En el segundo nivel de intertextualidad antes aludido, esto es, el material, encontramos también en un considerable número de textos la cita directa a documentos reales y ficticios que permiten probar puntos de vista, pero también producir una “sensación de época”. Estos son dos modos de engarce de la novela con sus referentes documentales, que son las crónicas indianas, los textos jurídicos, los edictos reales, las cartas históricas y los tratados de toda naturaleza.

1.1.1. *Las crónicas alternativas*

Como ya hemos explicado anteriormente, el término crónica debe ser entendido en su sentido amplio, no en directa relación con un tipo discursivo determinado. Las cartas relatorias de Juanillo Ponce a Carlos V y de Ambrosio de Lara al virrey de la Plata, así como la crónica indígena sobre el descubrimiento de Europa, las memorias de Juan Cabezón y de Domingo y el recuento diarístico de Francisco de Montejo, coinciden en su pretensión de desmentir las versiones de otros autores sobre los mismos hechos. Todos estos ejemplos simulan ser discursos emitidos simultáneamente o en los años posteriores a las empresas de conquista que relatan; todos se travisten de antiguas crónicas, y, en este sentido, aparecen como testimonios, como nuevas fuentes para la reconstrucción del pasado. Algunos dialogan polémicamente con antiguas crónicas reales, enquistándose de este modo como una posible versión de lo efectivamente sucedido, y otros se plantean en discusión solapada, dando cabida a una mirada alternativa sobre el descubrimiento o la conquista efectuada desde dentro del proceso mismo.

El narrador de *Maluco*, Juanillo Ponce, quien fuera contratado como bufón para el viaje en torno al globo que en principio comanda Hernando de Magallanes, escribe muchos años después de estos sucesos una nueva crónica sobre la expedición. Según declara, lo que han relatado los cronistas oficiales es completamente falso, por lo que su carta tiene como fin, además de servir como probanza de méritos ante un rey que ignora su existencia, corregir dichas mentiras:

Y si el relato puntual y verdadero de nuestras miserias, relato que en todo falseó vuestro cronista Pedro Martyr de Anglería para mayor gloria de Su Alteza Imperial, así como de las muchas cosas que aquel sagaz caballero vicentino don Antonio de Pigaffeta calló y enmendó por la misma razón, llegare al corazón de Vuestra Merced, tenga él en cuenta que en Bustillo del Páramo, mi pueblo natal, sufre gran pobreza este Juanillo, bufón de la armada, que hizo con sus gracias tanto por la empresa como el mismo Capitán con su obstinación (8).

A este cronista alternativo, hijo de la pobreza y por ende un tanto pícaro, no solo lo motiva el deseo de un reconocimiento material; al mismo tiempo y con una fuerza inusitada manifiesta la necesidad de comunicar una verdad, de la que obviamente no ha quedado registro en las crónicas oficiales. Como protagonista de los hechos, se niega a aceptar las mentiras de las crónicas oficiales: “Después de haber sufrido los horrores sin cuento de aquel viaje, ¿debería aceptar yo sin más, las paparruchas y embustes de vuestros cronistas? (...) ¿Qué saben ellos, Alteza, de lo que en verdad sentíamos cada uno de nosotros ante esos cuatro o cinco grandes hechos a los que se limita su historia?” (65-66). Juanillo Ponce puede apelar al argumento de “lo visto y vivido”; ve y sabe más que los pretendidos cronistas, porque pertenece al grupo de los verdaderos descubridores, de los hombre de acción y no de palabra¹. Domina, además, una perspectiva más amplia, que sobrepasa con mucho las posibilidades de observación de los amanuenses: “... tuve

¹ Este comentario del narrador de *Maluco* se engarza notablemente con la tesis de Alvar Núñez en *El largo atardecer del caminante*, que comentaremos a propósito de la corrección del testimonio de un personaje histórico.

ocasión de descubrir aspectos de nuestra aventura, prolijamente escamoteados por los cronistas de tus reinos en su petulante ignorancia del oficio de descubridor” (83).

Como todos los cronistas son testigos inhabilitados por su manía estetizante o bien por su sesgo parcial o interesado, la voz narrativa se ve en la necesidad de sincerarse al respecto con su receptor, un rey abrumado por relatos falsos que la máquina del poder imperial ha elevado a la categoría de verídicos, y también se siente obligado a señalar expresamente puntos de dichos relatos que no corresponden. El narrador se aleja a propósito de la estilización literaria propia de los antiguos cronistas y de los escritores en general, y se alinea en la posición del crudo realismo. Juanillo aboga por una versión de los hechos que devuelva los rasgos humanos a sus protagonistas y los saque así del acartonamiento falso de las crónicas escritas sobre sus experiencias:

Yo no me parezco a ellos. No quiero. Ellos, ocultando prolijamente sus propias desdichas para que gocéis del espectáculo con la conciencia en paz. Mentirosos, farsante, cobardes que me duelen, esos son los Pedro Mártir de Anglería, y también los poetas y otros que inventan fábulas fingiéndose transparentes como el aire y sabihondos como Dios Padre, para agradaros.

Por culpa de ellos pensáis vosotros que no hay nadie bajo estas máscaras. Y nada os dice la falsa opulencia de los trajes. Ni la mueca que tomáis por risa (207).

El relato a modo de cuento es una trampa que deshumaniza e ilusiona falsamente al lector. Recuérdese que este narrador-bufón se esfuerza, durante toda la novela, en destacar la materialidad de su discurso y las particularidades que este tiene en cuanto tal, de modo que Carlos V no olvide que, a pesar de ser seducido por lo que lee, se encuentra frente a un texto.

Juanillo es un personaje anónimo, borrado de las listas oficiales y por lo tanto inexistente para la historia. Sostiene que esta no se encuentra en lo grandioso, en las cuatro o cinco hazañas que realizó un grupo de principales, sino más profundamente en los sentimientos de todos los miembros de la expedición. Así, una crónica no puede dar

cuenta ni mucho menos de lo que efectivamente sucedió en la empresa, porque para ser veraz tendría que venir del corazón de sus hombres. La crónica de Juanillo es honesta, pero, en cuanto visión particular de uno de los participantes, también es sesgada, parcial, corta de vista. No hay posibilidad de representar la realidad tal como es, sino apenas como una impresión individual. Modesto, pero realista, este cronista inoficial escapa de las visiones totalizantes.

En la novela de Brailovsky, *Esta maldita lujuria*, encontramos una aproximación a la historia similar, no solo por cuanto se escoge otra vez el formato de la carta al superior, sino también porque esta nueva relación de hechos ya registrados —la expedición a la Ciudad de los Césares— reconoce la misma falencia en los discursos de los cronistas oficiales:

Lo que se ha escrito de esta historia es apenas la sombra de los hechos: lo que dijo el hombre que subió con nosotros por el Río Negro de la Patagonia y no quiso contar la verdad, el segundo piloto de la Real Armada, don Basilio Villarino, y lo que escribió otro hombre que no fue y que lo odiaba, el superintendente de la Bahía de San Julián, don Francisco de Viedma (10).

En los dos relatos oficiales anteriores sobre la expedición que fue en búsqueda de la Ciudad de los Césares, existe, según indica el narrador, la voluntad de tergiversar los hechos. El soldado, reaccionado ante esas versiones intervenidas en función de intereses, ubica su relato en el ámbito de la crónica alternativa, hermanándose en función con Bernal Díaz del Castillo: “Escuche usted, señor Virrey, que la verdad está en las voces de los comunes, que no pretenden títulos ni honores, sino solamente que los hechos se sepan tal cual fueron” (11).

“Eso es lo que dijeron, señor Virrey. Pero sabrá Vuestra excelencia que hay palabras no dichas, sentimientos ocultos, deseos que se guardan en silencio” (12). El narrador insiste en la ignorancia del poder, debido a que se nutre de relatos que comunican lo que este poder quiere o debe oír, pero nunca lo que efectivamente es. La naturaleza humana es moralmente frágil y sucumbe ante sus inclinaciones, por lo que no puede ser fuente fidedigna. El cronista alternativo insistirá en

su apego a la verdad, pero esta, como en el caso anterior, sigue siendo una apreciación personal, por muy documentada que se encuentre. No es posible elaborar un relato objetivo, sino a lo sumo honesto. Lo que ponen en evidencia las cartas, entonces, es que el pasado necesita representarse atendiendo a distintas voces, no como una verdad oficial, sino como una negociación polifónica.

Crónica del descubrimiento, por su parte, se inscribe en una posición radicalmente alternativa. Se trata de una crónica oral, pensada por un joven indígena que viaja en la primera y única expedición descubridora de los americanos a Europa. Este cronista, que relata en el mismo tiempo en que Colón escribe sobre sus viajes, no conoce, evidentemente, ningún texto previo a su versión, pero aún así se define oponiéndose a los cronistas europeos, y no solo desde la diferencia oralidad-escritura, sino a través de una polémica oculta.

El inicio de su narración parodia los comienzos de las antiguas crónicas, estableciendo desde ya este contrapunto agudo con la historia oficial: “Yo, cronista de la tribu de los mitones por la gracia de Tebiché, que reina en los espíritus buenos, comienzo la crónica puntual de este viaje” (9). La diferencia radica en que, en oposición a los cronistas parciales e interesados, su misión consiste en mantenerse fiel a la verdad, aunque esto signifique reconocer las propias limitaciones y tener que decir cosas que quizás habría sido más fácil callar. “Soy cronista —declara—, y mi obligación es referir la verdad, no dárme las de héroe” (25).

La misión del cronista indígena es mantener viva la memoria. Por ello antes de partir es arengado expresamente: “Recuerde, cronista, (...) para eso lo llevamos, para que recuerde. Las generaciones venideras se admirarán del viaje del guerrero Semancó y del navegante Yasubiré” (9). Él mismo, definiendo sus funciones, dirá: “Como cronista estoy obligado a saberlo todo y a no olvidar nada” (12). La insistencia de la novela en el desempeño del cronista indígena, cuyo relato es fiel testimonio que conserva los detalles, la proyecta hacia el pasado reciente latinoamericano signado por la represión y la violencia. *Crónica del descubrimiento* reacciona frente a una cierta tendencia amnésica de nuestras sociedades que suele borrar los contornos de la historia. Sin memoria no hay identidad colectiva, y es esa memoria la que el cronista indio debe atesorar.

En cuanto al vínculo que este relato oral tiene con la historia, uno de los personajes de la novela especifica que se trata de un cambio en la concepción de mundo de su pueblo. En la versión oficial del descubrimiento, es Europa la que hace entrar a América en el tiempo histórico; en *Crónica del descubrimiento* este proceso se genera dentro del propio mundo indígena, que sale del ámbito mítico para caer en la historia. A propósito, uno de los personajes reflexiona:

... creo que la presencia de un cronista en esta expedición señala un cambio muy profundo en nuestra concepción mitona de la vida. Hasta ahora se ha desconocido la historia, pero se ha conocido la felicidad. Nunca precisó cacique alguno cronistas que recordasen sus hazañas, porque siempre se trató de una sola y misma hazaña repetida como una leyenda. Pero la empresa en la que estamos embarcados ha empezado por trastornar las cosas de tal modo que se ha metido el pie, sin querer, en el terreno de la historia (17).

Significativamente, historia se define como opuesto binario de felicidad; tiempo mítico se opone a tiempo sucesivo, sin retorno, degradante. Surge la noción de individuo, de hecho único y, por lo tanto, de sentido lineal del acontecer: “Recuérdalo, muchacho. La expedición que estás viviendo no es leyenda, no habrá de repetirse. Es irrepetible y única. Es historia, y por serlo, habrás de transmitirla a tus hijos y a los hijos de tus hijos, para que sepan de dónde vienen, y adónde van” (17).

1492. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* es un testimonio de época dado por un personaje completamente ajeno a los círculos de poder, cuyas vivencias son la excusa para presentar una visión oscura del mundo español de fines de la Edad Media, y en cuanto tal constituye una crónica alternativa. Consiste en la aproximación subjetiva de Juan Cabezón a la decadencia y el horror de su mundo, relatada, como se comentaba en el capítulo anterior, con rasgos de novela picaresca. La función del testimonio es retratar las injusticias cometidas contra los judíos en la España de los Reyes Católicos, hecho que en la historia oficial apenas se menciona tangencialmente al lado de sus grandes hazañas históricas. Así lo expresa Isabel de la Vega, esposa de Juan Cabezón, quien debe abandonar España al ser condenada a muerte por un decreto inquisitorial:

En estos reinos me sentenciaron a muerte pero no pudieron prenderme, no obstante sus esfuerzos. Ahora, con todos los judíos, me expulsan de la tierra donde nací y donde nacieron los padres de mis padres por generaciones y generaciones. Los culpables de este edicto quedarán en la historia de los hombres y serán honrados y festejados en memoriales, crónicas, anales y leyendas, pero la injusticia seguirá siendo crimen, así se escriban las palabras de gloria en el oro y el mármol (375).

Aunque esta es la única referencia expresa que se hace a los relatos que dejan testimonio de dicho tiempo, *1492* se sitúa a través de los sucesos referidos en los márgenes del poder real, mostrando con crudeza el reverso de la moneda. Esta oposición a la historia oficial se ve reforzada por otra faceta intertextual de la novela, que comentaremos más adelante, y que tiene que ver con la cita recurrente de fuentes escritas, en este caso de edictos, sentencias y otros documentos que desmitifican este año glorioso de la historia de España. La segunda versión que se elabora a partir de esta novela-testimonio tiene como fin develar el engaño que constituye la historia oficial, que ha pretendido alterar el pasado, destacando unos aspectos y minimizando otros. Por boca de Pero Meñique, el personaje ciego que es capaz de ver mucho más allá que sus contemporáneos, la novela nos transmite otro concepto: “Aun en sueños el hombre no puede cambiar la historia, no puede modificar la vida, no puede alterar el pasado que conforma el porvenir ...” (151).

Memorias del Nuevo Mundo, por su parte, debe ser leída como una continuación de *1492*, a pesar de que no manifiesta una oposición expresa a otras versiones de los mismos hechos. Se trata de una crónica escrita desde la vejez del mismo Juan Cabezón, quien ha pasado a América con el almirante y quiere dejar su testimonio del descubrimiento de las nuevas tierras y luego de la conquista de México. Recordemos que este se revela como tal solo hacia el final del texto, cuando Juan Cabezón, que se ha objetivado a sí mismo convirtiéndose en tercera persona, se identifica como el narrador. En una declaración de modestia se distancia de los cronistas, volviéndose alternativo, y al mismo tiempo se pone del lado de los soldados anónimos para quienes no hubo mayor gloria ni riquezas y que, evidentemente, han sido desplazados de la historia:

Si fuera yo un cronista de Indias y no este hombre de barba y pelos blancos que modestamente escribe, diría de Juan Cabezón: “Vino con los primeros descubridores y conquistadores del Nuevo Mundo un hombre flaco e insignificante que anduvo en nave, a caballo, en mulo y a pie miles de leguas en estas tierras. Buscó riquezas, pero siempre llegó tarde a una fortuna que se entregó a otros” (369, las cursivas son mías).

En el inicio de la novela, cuando Juan contempla desde el barco la magnitud del océano, un narrador heterodiegético transmite los pensamientos del personaje: “El presente sin porvenir y sin memoria onduló en la superficie marina. ‘El mar es el olvido’, se dijo Juan Cabezón” (13). Las palabras finales del texto, que retoman y redondean esta misma idea, permiten establecer un notable contrapunto con la tesis de *Crónica del descubrimiento*, que insiste en la importancia del recuerdo. Para Juan Cabezón la memoria no representa un fin válido en sí mismo; escribir o recordar no sirve de mucho, pues “[l]os años se han hecho aire en algún lado y de lo que fuimos, de los que más quisimos, sólo quedan unas cuantas palabras, porque la verdadera historia es el olvido” (378). El gesto del registro se vuelve un acto superficial, aun cuando él mismo haya sido un modesto cronista de sus días. Ante la inmensidad del tiempo es más sensata la imagen del mar que reduce la eternidad a lo presente, señalando así la banalidad de la historia. La última frase del texto, sin embargo, parodia el final de una crónica indiana, precisando un tiempo y un espacio de la escritura para una posible posteridad: “Hoy, lunes primero día del mes de enero de 1560. En la muy noble, insigne y muy leal ciudad de México Tenochtitlán” (387).

Lluvia para la tumba de un loco, por su parte, se plantea como una crónica alternativa que descrea de las versiones que circulan acerca de la expedición de Magallanes y sus sobrevivientes. El narrador, que es testigo presencial, se manifiesta, sin embargo, como gran amigo y ferviente admirador de un cronista a sabiendas mentiroso: Antonio Pigaffeta. Se trata de un relato oral que ironiza respecto de la escritura y pone de manifiesto al mismo tiempo la fragilidad del testimonio, en la medida que condesciende con la falsedad de la versión “oficial” de Pigaffeta, destinada a complacer —y simultáneamente engañar— a los poderosos, para obtener así beneficios.

Nótese la ironía de la voz narrativa al referirse a los registros que ya existen acerca de sus aventuras: “Convencido de que todo lo redactado es trascendente, el vulgo, que quita y pone, ha escrito por ahí en una epístola, igual de extensa que de ingeniosa, de cómo en aquel hospedaje de los Valdemar, en la albufera de Valencia, reposamos los dieciocho sobrevivientes ...” (21). En el mismo tono burlesco comentará más tarde acerca de los textos históricos que registran las peripecias del viaje:

Esto (...) ya *ha sido asentado en la historia a través de relatos hechos con caracteres de oro* (...). Hasta esta villa minera, que llaman Santa Fe, me han alcanzado los rumores de nuestra malandanza. Aquí he venido a escuchar lo que ya es *loado en universal castellanía* por prosadores y poetas. Es decir *la verdadera relación* de los tenaces pasajeros que un día de agosto zarpamos en busca del comino, la canela, el laurel, el clavo y el renombre (21-22, las cursivas son mías).

Domingo, quien relata oralmente su propia versión de los hechos a una anónima audiencia en un bar, se identifica a sí mismo como un recreador del pasado a través de su relato, el cual dialoga también con la pantagruélica versión de su amigo cronista: “Palabras para mayor dictado (...) serían las de Francisco Antonio Pigaffeta, a quien sigo admirando en este extremo de la vida mía. En los lindes de la ancianidad, digamos, pero todavía con ímpetus para traer al presente todo lo que vivimos en aquella experiencia descomunal” (28).

Reforzando la importancia de la oralidad, la voz narrativa se referirá no solo al texto de este cronista “oficializado” por la fuerza de las circunstancias (los escribanos que debían cumplir con ese fin mueren durante el viaje), sino también a su verborrea imaginativa: “Fue entonces que don Pedro [Mártir de Anglería] (...) pidió que Pigaffeta hablara, y él, haciéndome un guiño, se fue en tal desenfreno de palabras, que al real cronista se le salían los ojos y la lengua ante la relación de casos y de cosas rayadas por lo increíble, que nuestro compañero le estaba relatando” (31-32). Esta hipérbole en la narración obedece a una suerte de método que ocupa Pigaffeta y que se acerca al posible concepto de “verdad” que puede desprenderse de las ficciones literarias: “Acierto y voluntariamente me equivoco, porque así es como deben comprobarse

las teorías” (46). Es por esto que para Domingo la estrategia del cronista, en este caso, es válida, y no así la de los hombres letrados de la corte, ante quienes siente rechazo. El relato de su amigo debiera ser, como instrumento para convencer al poder, todo un éxito:

Así veo yo a Elcano: lívido ante tu narración. Y al rey y a todos los que nunca terminarán de darle crédito a lo oído y casi visto por lo notable de las descripciones, principalmente en los párrafos que me leíste anoche, en los que vi cómo una mentira iba pisándole los talones a otra, y cómo los arañazos de un ser híbrido pintaban barrotes en el hocico de otro (47).

En cuanto cronista oral Domingo adhiere, sin embargo, a otro principio. Admira la operación carnavalesca que los relatos de Pigaffetta efectúan sobre los sucesos de la empresa, pero en su propia versión prefiere hacer honor a lo que para él es la verdad: “Bien se dice que la lengua es un miembro inútil si no lo mueve la rebeldía a decir verdades que enseñan lo que la libertad tiene por suyo. Y aquí debo yo encomendarme a tan sabiduroso principio ...” (79). Su testimonio alternativo tiene una doble justificación: por una parte, corregir los relatos escritos que se han apropiado de sus vivencias, y, por otra, situar en su correcta dimensión la versión imaginativa de su amigo cronista. En *Lluvia para la tumba de un loco* se ensalza la antigua crónica, pero no en lo que esta tiene de cierto como para servir de fuente o documento histórico, sino en cuanto valiosa literatura, obra de ficciones y de lenguaje.

Invasores del Paraíso, por su parte, ocupa un espacio en blanco de la historia, ya que no hay crónicas oficiales que le sirvan de contrapunto. Francisco de Montejo, sobrino del conquistador de Yucatán, otorga en la novela su perspectiva sobre las aventuras de esta empresa y narra luego su periplo vital en el Nuevo Mundo. Como comentábamos a propósito de los tipos discursivos, la novela no se traviste de documento escrito, y cabe señalar aquí que tampoco polemiza abiertamente con otras versiones sobre los mismos sucesos, ni propias ni ajenas. Llama la atención, sin embargo, que el personaje histórico conocido como Francisco de Montejo el sobrino haya sido un conquistador dentro de la norma, que participó activamente en diversas empresas guerreras, mientras que

la novela lo representa como un crítico de la violencia del proceso. El texto propone una versión alternativa, pero no del relato sobre la invasión de Yucatán, sino del personaje histórico que toma parte en ella.

Invasores del Paraíso hace referencia solo a una crónica, que habría permanecido desconocida para los españoles, pero a la cual el narrador tiene acceso privilegiado. Se trata de un relato apócrifo de Jerónimo de Aguilar acerca del naufragio de su barco y de su captura por parte de los mayas, en el que se incluye la historia de Gonzalo Guerrero, el soldado español que se pasa al bando indio para luchar contra la conquista: “En ese sitio pudimos contemplar, en 11 cueros de venado, una crónica rimada en buen romance, de todo lo que ocurrió desde que la quilla de la nao fue abierta en canal por el filo elevado de las rocas ...” (49). *Invasores del Paraíso*, al contrario de las otras crónicas alternativas, no discute con una posición de la historia, no niega versiones ni señala las falencias del discurso histórico o de la labor del historiador; en cambio, inserta posibles relatos que desdibujan la perspectiva europea. Tanto la pretendida crónica de Jerónimo de Aguilar como el discurso de Francisco se aprecia un contrapunto con la historia oficial, en la medida que incluyen un punto de vista proclive al indio.

El testimonio del menor de los Montejo es el de un conquistador poco violento que, como Juan Cabezón, es capaz de sostener una posición crítica frente a la conquista. Su visión de los hechos históricos intenta ser menos maniquea: considera el valor de lo americano seriamente y aprecia el mestizaje cultural, representado en la novela por Gonzalo Guerrero. Los ejemplos de la actitud disidente de Francisco se encuentran ya al inicio de su relato. Cuando los españoles recién se han asentado en tierras americanas, ordenan rápidamente la esclavitud de los indios. La medida le parece excesiva al joven narrador, y así lo comenta con su primo:

- No te tortures, hombre. No vale la pena el desgarramiento. Al país que fueres haz lo que vieres, y punto. Estamos en guerra, ¿no?
- Ésa es mi gran pregunta: ¿en guerra contra quién? (65).

Esta posición alternativa se extrema aún más cuando a la esclavitud se suman la tortura y el asesinato como forma de hacer “justicia”,

específicamente en un episodio en que los verdugos matan por pura crueldad a un niño indio: “Yo esto lo vi y me duele más que si hubiera sido mi propio hijo, pero lo guardo en mi corazón para no malquistarme con ninguno de los que me acompañan” (81). Más adelante, Francisco encuentra la crónica que relata la historia de Gonzalo, quien se transforma en un ejemplo para él. Luego tendrá la oportunidad de conocerlo personalmente, en circunstancias críticas: el joven es salvado por Guerrero de morir en sacrificio a manos de los indios. Su admiración se vuelve entonces un sentimiento filial. En un intento por paliar su orfandad, el narrador se identifica con el mestizo: “Me hubiera gustado decirle adiós nuevamente, para que me abrazara como a un discípulo suyo y yo a él como un héroe y ¿por qué no? hasta darle un beso como si realmente fuera mi padre” (108). Así se distancia y tácitamente se desnatura, quedando al margen del *modus* de la conquista, incapaz de aceptarlo plenamente. Montejo no abandonará nunca el bando español, pero gracias a esta experiencia aprende a respetar e incluso a admirar al mundo americano.

1.1.2. Testimonios de personajes históricos

Como adelantábamos, entre los testimonios de personajes históricos se puede hacer una distinción: por una parte, los hay que corrigen anteriores versiones y son reescrituras de los propios documentos, y, por otra, los que otorgan voz a personajes que no dejaron rastro escrito de su percepción de los hechos. Estos testimonios se adjudican tanto a los famosos de la historia como a personajes anónimos que ni siquiera se identifican con un nombre. Los distinguimos de las crónicas alternativas por cuanto el valor testimonial que se auto-otorgan las novelas es lo más relevante y, en caso de discutir la posición de verdad con otro documento, lo hacen en relación con el propio relato anterior, siempre en una polémica abierta. Algunas de estas versiones dialogan con documentos reales que efectivamente se escribieron, y otras simplemente con textos previos que, como el testimonio que simula la novela, también pertenecen al orden ficcional.

El entenado, por ejemplo, consiste en la escritura de las verdaderas memorias de un soldado anónimo que vivió cautivo de los indios, haciendo de testigo de su modo de existencia, y que retorna luego a la “civilización”. De su experiencia existen ya dos versiones, una muy breve, obra del sacerdote que lo ayuda a reincorporarse al mundo europeo, y que adolece de una insalvable superficialidad, y una pieza teatral que el mismo entenado ha escrito y de la cual profita picarescamente. Acerca de la incompleta narración del padre Quesada, el entenado especifica:

Con los datos que fue recogiendo, el padre escribió un tratado muy breve, al que llamó *Relación de abandonado* y en el que contaba nuestros diálogos. Pero debo decir que, en esa época, yo estaba todavía aturrido por los acontecimientos, y que mi respeto por el padre era tan grande que, intimidado, no me atrevía a hablarle de tantas cosas esenciales que no evocaban sus preguntas (132).

La versión teatral de su experiencia es, por otra parte, ostensiblemente falsa. El entenado explica la causa de su éxito de taquilla responsabilizando nuevamente a un tercero, el director de la compañía que hace las veces de censor: “De mis versos, toda verdad estaba excluida y si, por descuido, alguna parcela se filtraba en ellos, el viejo, menos interesado por la exactitud de mi experiencia que por el gusto de su público, que él conocía de antemano, me la hacía tachar” (138).

Ante la parcialidad y la farsantería de estas versiones, el protagonista se ve en la necesidad de elaborar en su vejez un relato alternativo, con el fin de completar verdades comunicadas a medias y de corregir las propias mentiras. Este ajuste de cuentas, sin embargo, lo sobrepasa con mucho como sujeto, pues implica cumplir con una misión colectiva de sentido trascendente: ser el narrador de la vida de los indígenas para comunicársela al mundo. Como explicábamos anteriormente a propósito de la intencionalidad de su acto enunciativo, con los años el entenado ha logrado comprender el significado de su cautiverio, que no consiste sino en recordar a ese grupo humano, sus nombres, sus costumbres, para que siga vivo a través de esa memoria y así no desaparezca en la nada. “Conmigo, los indios no se equivocaron; yo no tengo, aparte de ese centelleo confuso, ninguna otra cosa que contar. Además, como les

debo la vida, es justo que se las pague volviendo a revivir, todos los días, la de ellos” (176). Su testimonio, entonces, es el testimonio de los otros, para los otros. No tiene como fin servir de probanza de méritos o dejar recuerdo de sus hazañas —poco y nada dice el narrador sobre sí mismo—, sino representar la vida diaria de un pueblo americano que, para cuando él escribe, ya no existe.

El largo atardecer del caminante también simula ser un texto alternativo del mismo autor, proponiéndose como las nuevas memorias de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, cuyo fin es corregir lo relatado en los textos que el personaje efectivamente publicó. La base hipotextual con la que se discute está constituida, en este caso, por documentos reales con pretensiones testimoniales e históricas.

Una breve semblanza de carácter biográfico que antecede a la novela señala las censuras de que fueron objeto los textos originales de Álvar Núñez: “Se sabe poco porque sus libros eran para la corte y el peligroso mundo de aquella España grande y terrible” (11). Obedeciendo a esta premisa, el texto ficcional completo se sitúa en los silencios que el personaje deja a conciencia en sus relatos ante posibles represalias. Consecuentemente, en la primera parte de la novela, cuando Álvar es entrevistado por el historiador Fernández de Oviedo, se ponen sobre el tapete los vacíos y equívocos de los dos textos ya publicados por Cabeza de Vaca: su informe para la Real Audiencia y sus *Naufragios*. Dice el historiador, en actitud de sospecha: “Cuando se leen sus *Naufragios* uno tiene la sensación de que usted oculta más de lo que cuenta. Ocho años son muy poco tiempo para tan pocas páginas. Hay contradicciones. Años enteros solucionados, o escamoteados en pocos renglones...” (31).

Esta entrevista sirve también para poner de manifiesto el absurdo poder del historiador y su relato, que en definitiva dictaminan la “verdad” acerca de los hechos, y más aún, dan realidad “real” a los procesos históricos: “... Fernández de Oviedo está convencido de que la Conquista y el Descubrimiento existen solo en la medida en que él supo recuperar, organizar y relatar los hechos. Es el dueño de lo que se suele llamar ahora ‘la Historia’. Lo que él no registre en su chismosa relación, o no existió o es falso ...” (30). El poder de la escritura o la escritura del poder será incluso superior a la fuerza de los hombres de

armas: “Oviedo, que escribe catorce horas por días, será el conquistador de los conquistadores, el depósito de la verdad. El corral de los hechos y personas. Hará con la pluma más de lo que efectivamente hicimos nosotros mismos con la espada. Curioso destino” (33). Esta paradoja conduce al personaje a una reflexión acerca del poder abrumador de la historia como documento que da cuenta de una verdad:

Para bien o para mal, la única realidad que queda es la de la historia escrita. El mismo Rey termina por creer lo que dice el historiador en vez de lo que le cuenta quien conquistó el mundo a punta de espada. Todo termina en un libro o en un olvido (33).

Los propios silencios de Álvar y la prepotencia de la historia serán dos antecedentes poderosos de su nueva empresa de escritura. La corrección crepuscular de su testimonio, sin embargo, encuentra su detonante inmediato en la relación que el viejo conquistador establece una joven bibliotecaria. En un principio, las nuevas memorias serían para ella, pero cuando comienza su trabajo el autor decide liberarse de todo receptor contemporáneo, para dejar fluir así una verdad sin tapujos ni cortapisas:

Si tuviera que escribir para Lucinda sería algo tan mentido y empacado como mis *Naufragios* y *Comentarios*. Sería tan oficial y exterior, tan convenido, como una relación al Consejo de Indias o al mismo Rey. He, pues, decidido que seguiré libre sobre este campo blanco, infinito, que a veces me hace acordar a aquellas mañanas lúcidas del desierto de Sinaloa. La soledad salvaje, la verdad. Libre: sin ningún lector de hoy (35).

A medida que avanza en el recuento sincero de los hechos, Álvar se detiene a reflexionar acerca de estos y también acerca de los relatos que los conservan para la posteridad. Cuando refiere su mala gestión como gobernador del Paraguay, entrega un balance pesimista de la historia en cuanto actos y, al mismo tiempo, en cuanto disciplina: “Ahora que escribo, en la distancia que dan los años y el fracaso, casi me avergüenzo de mi insensatez. Todas las historias son criminales. La misma Historia, con mayúscula, es un hecho criminal. ¿Cómo pretender hacerla sin mancharse?” (228). Cabeza de Vaca reconoce, en cambio, el

poder de la literatura: “Lo más fascinante de la mentira literaria es la facultad para acumular detalles. La historia termina siendo más interesante que la verdad” (103), y, de un modo similar, pone en evidencia el poder de la escritura para conferir realidad al pasado, como declara después de “dar a luz” en su relación a la familia india que debió abandonar en América: “El haber contado la historia equivalía a haber inscripto mis hijos en ‘este mundo’, en nuestra civilizada historia. Era como si yo hubiese estado enterrándolos y que recién ahora los dejase respirar, ser” (101).

Podría pensarse que el carácter secreto del nuevo testimonio de Álvar es una gesto solipsista que se cierra sobre sí mismo para no comunicar. El destino que le da al manuscrito, sin embargo, lo deja como prueba documental para los lectores de su futuro, destinatarios escogidos para su testimonio, verdaderos representantes de una “posteridad”:

De acuerdo con lo que imaginé, será como un mensaje que alguien encontrará tal vez dentro de muchos años. Será un mensaje arrojado al mar del tiempo. Lo abandonaré entre los libros de la biblioteca de la Torre de Fadrique. (...) Espero que esta nave no naufrague y llegue a buen lector. Al fin de cuentas el peor naufragio será el olvido (262).

En *El último manuscrito de Hernando Colón* también encontramos la rectificación de un antiguo testimonio, esta vez no de un protagonista de la historia, sino de un observador interesado. Hernando Colón es reconocido históricamente como el primer biógrafo del Almirante, como uno de los principales constructores del mito histórico. Asumiendo sus faltas en este sentido, el narrador decide retomar su tarea y comunicar finalmente la verdad acerca del destino último de Colón. La vejez y la proximidad de la muerte sirven otra vez de detonante: “He escrito interesadamente decenas de opúsculos para defender la entereza de nuestro apellido y de nuestra casa, transmitiendo a veces mentiras a medias, confundiendo y borrando las huellas como la marea que invade una playa. Ahora que todo se aproxima a su fin (...), mojo la pluma en el tintero para dejar constancia de mi verdad” (20-21). La justificación de esta conducta del hijo del descubridor viene inspirada por la vida misma de Cristóbal Colón, quien voluntariamente construye una oscura y

ambigua biografía de sí mismo: “¿No había sido locura o fingimiento continuo su vida entera? Admito que pudo atraerme, como a él, la idea de burlar el destino y la Historia, de suscitar el error general de cronistas y escribanos, de tejer a conciencia un arduo secreto” (75-76).

Al igual que *El largo atardecer del caminante*, *El último manuscrito* combina el relato de los sucesos pasados con reflexiones hechas en el presente de la narración. Como señalábamos a propósito de las características discursivas de la obra, cada capítulo comienza con una referencia a las arañas y su labor de tejedoras. La telaraña es metáfora del texto y su producción, pero también y más profundamente de la historia personal de cada uno de nosotros, pues “tejen los hombres su porción de tela y en ellas se prenden y debaten, a un tiempo creadores y víctimas, vigilándose los unos a los otros” (119). La proyección de estos relatos personales a la gran Historia, la que intenta detener en sus precarias redes el tiempo, es establecida por el mismo narrador: “También el pasado, cómo no, se me escapa. Tiro de un extremo, luego del otro, y solo me queda en la mano el andrajo podrido de una tela zafia” (121).

Este último manuscrito de un escritor poco confiable como todo antiguo cronista es escondido por su autor en su biblioteca y encontrado siglos más tarde por un lector de hoy, muy cervantinamente, oculto de forma misteriosa entre las tapas de un libro. Vicente Muñoz, el escritor de la novela, señala en la “nota preliminar” que ha descubierto el texto de Hernando Colón en un volumen escrito por un ilustre antepasado suyo, y que es, muy significativamente, una *Historia del Nuevo Mundo* publicada en 1793. A través de este recurso, los límites entre la ficción y la realidad se desdibujan y esta nueva versión de los hechos se vuelve posible. Acerca de las objeciones que podrían levantarse, el escritor señala: “Como demuestra este manuscrito, los historiadores no son infalibles” (13).

Las puertas del mundo es, por su parte, una “biografía apócrifa del Almirante”. Desde esta perspectiva, es un testimonio directo del personaje histórico que corrige sus otros escritos, aunque la operación de rescritura no se efectúe explícitamente. Lo apócrifo aporta el matiz ficcional a lo histórico-biográfico, enfrentando al lector a una versión diferente de las aventuras colombinas.

La voz narrativa aparece liberada de las exigencias de un relato oficial, sin censuras que la repriman, por lo que es una posible biografía “honesta” de un Colón que en sus relaciones con el poder suele ser esquivo y mentiroso. Cuando se imagina la entrevista con los reyes, por ejemplo, después del primer viaje, que desde el punto de vista económico ha sido un fracaso, declara abiertamente que el engaño es el mejor recurso para salir del paso: “La mentira, así como ha sido perdición de unos, ha hecho fuertes a otros; y una más o una menos no va a torcer los resultados de tu entrevista con la soberana Palomito Cristóforo” (45). En otras facetas de su relato, por otra parte, se esfuerza por desenmascarar la falsedad de los personajes que lo rodean, dando su opinión honesta y ejerciendo con ello una desmitificación de las figuras históricas. Es así como Torquemada aparece caracterizado como un hombre glotón y mujeriego; el rey Fernando, como un traidor que reniega de su sangre judía; Isabel, como una esposa ilusa incapaz de percibir los burdos engaños de su marido. La sinceridad brutal de la voz narrativa también nos permite acceder a los secretos de su vida privada y a sus pensamientos más íntimos, del modo como sucede en *El arpa y la sombra* y *Vigilia del Almirante*, textos en donde se nos deja oír esta otra voz de Colón, tan distinta de sus documentos oficiales.

Hijo de mí, por su parte, es un relato estructurado desde la conciencia delirante de Diego de Almagro, mientras se encuentra como prisionero de Francisco Pizarro y aguarda el cumplimiento de su sentencia de muerte. El personaje, un conquistador analfabeto, no dejó ningún registro de su testimonio acerca los hechos acaecidos en el Perú de la conquista y luego en el descubrimiento de Chile. Al igual que *Invasores del Paraíso*, la novela se propone como un testimonio que llena este silencio de la historia, este vacío documental, presentándose como las últimas palabras dichas por Almagro, que habrían sido dictadas a algún “anónimo amanuense”. Este registro viene antecedido por una introducción que crea un contexto ambiguo en el cual se justifica la supuesta existencia de los pergaminos; el relativismo verbal de algunas afirmaciones hace que estas se sitúen en la frontera entre lo real y lo imaginario. Según el breve prólogo de la obra, estos papeles, registro de la voz de un conquistador derrotado y enfermo, “... *debieron* encontrarse en algún

lugar del Perú” y “... *debieran* ser el único y febril testimonio de los hechos, aventuras y desventuras de uno de los más grandes personajes del siglo XVI en América” (7, las cursivas son mías).

A través de *Hijo de mí*, la voz de Almagro —ausente como primera persona en cualquier crónica de la época— viene a rectificar lo que se ha dicho sobre él. Ya no hay la necesidad de elaborar un discurso coherente, sino solo de echar afuera una confesión, en la que realidad y sueño se confunden. La novela nos hace entrar en el espacio del delirio nunca registrado. No solo se le otorga voz al personaje histórico, sino que se le deja hablar desde el subconsciente, libre incluso de la censura de sí mismo: “Es hora de hablar con la verdad. Y contar dando cuenta. Si recuerdo, y si no recuerdo también, quién fui yo: Diego, el de Almagro” (34).

Diario maldito de Nuño de Guzmán constituye, del mismo modo, un texto que suple un vacío en la antigua crónica. Este personaje no dejó ningún testimonio de su empresa conquistadora; solo aparece referido en documentos de la conquista de México que permiten formarse una idea de su cruel gobierno. Al igual que *Hijo de mí*, se enquistaba en un espacio mudo de la historia y lo llena con una posible psicología del personaje que se traduce en una nueva versión de los hechos. Se dice de Nuño de Guzmán que fue un desalmado. El texto de Martínez confirma esta interpretación histórica al otorgarle una personalidad sádica, homofóbica y megalomaniaca, pero también entrega potentes herramientas para dudar de la “bondad” de todos los demás protagonistas de la conquista de México y, en ese sentido, es altamente subversivo. Hay una reinterpretación descarnada que se hace a través de la perspectiva de este personaje maldito, al que se le ha puesto en las manos un diario.

Históricamente, Nuño de Guzmán es una figura antagónica de Hernán Cortés. Esa disputa sin enfrentamiento se mantiene a lo largo de toda la novela y se traslada incluso a los textos que cada uno produce. El marqués de Cañete, además de ser el enemigo, cae dentro de la categoría de cronista mentiroso: “Me cuentan que Cortés (que, por cierto, editó un falaz relato de la conquista a modo de *Cartas de relación*) obtuvo de Sus Majestades la destitución de mi cargo” (151).

El diario maldito, por el contrario, es un relato honesto, precisamente porque no obedece, en principio, a ningún fin ulterior: "... ésta (la mía) no es ninguna crónica que busque el renombre, sino una simple memoria de efemérides, sucesos, incidentes y fenómenos celestiales ..." (156). Del mismo modo que en *Las puertas del mundo*, la novela nos enfrenta a la voz de un personaje histórico liberada de toda la censura del poder real, que se propone a sí misma como un testimonio honesto que nos permite acceder a una verdad inoficial.

1.1.3. *Un análisis histórico alternativo*

Dentro del amplio espectro de la nueva crónica, que, como hemos visto, muestra puntos coincidentes en su aproximación a la historia, podemos distinguir dos casos excepcionales, que no por casualidad pertenecen al mismo autor. Se trata de *Daimón* y *Los perros del Paraíso*, del escritor argentino Abel Posse². En ambas novelas encontramos una voz narrativa que funciona como constructora de una versión histórica diferente a la oficial, sin pretender suplantar una antigua crónica, esto es, sin elevar su discurso a categoría de documento fuente, sino como nueva interpretación del pasado, parodiando —como señalábamos en el capítulo anterior— una voz histórica. Esta actitud del narrador va en consonancia con el carácter altamente carnavalesco de las novelas, desacralizador, paródico, lúdico, que se apropia del discurso historiográfico para deconstruirlo desde dentro. En ambos textos, sin embargo, este proceso se realiza de distintas formas, una de las cuales es la particular relación que cada uno establece con la materia histórica.

En el caso de *Daimón*, novela que cuenta los sucesos posteriores a la muerte y fantástica revivencia de Lope de Aguirre, siguiendo una pretendida historia de las hazañas de su fantasma, podemos afirmar que

² En su tercera nueva crónica, como ya hemos comentado, opta por aproximarse a los hechos del pasado a través de la autocorrección que efectúa el conquistador sobre sus propios textos, inclinándose así hacia el pretendido sesgo testimonial de esta narrativa.

constituye una trasgresión flagrante respecto de lo que entendemos por historia, por cuanto plantea directamente la inmovilidad de lo aparentemente móvil y, al mismo tiempo, la pervivencia de lo percedero. La historia, se supone, va avanzando a lo largo del relato, pero en verdad no hay movimiento. Para demostrar esto basta con seguir el periplo fantasmagórico de los marañones, que a lo largo de los siglos mudan ropajes, pero no su función social o su modo de pensar. El único que evoluciona es Lope de Aguirre, con consecuencias que analizaremos al referirnos al carnaval a propósito de su carácter de conquistador-conquistado. Cada cierto trecho de la narración se efectúan puestas al día, que tienen como objetivo mostrar el nuevo estado del mundo americano a medida que supuestamente avanza el tiempo. El devenir temporal es, sin embargo, ilusorio, por cuanto estamos inmersos en un eterno retorno y solo asistimos a los cambios externos del mundo, constatando irónicamente que nosotros, los de entonces, seguimos siendo los mismos.

En el primer capítulo de la novela encontramos el único intertexto específico con la antigua crónica, en una breve semblanza de Lope que habría registrado el escribano de la expedición: “Y tú, Blas Gutiérrez, color pergamino, a ver ¿Qué es eso que has puesto de mí en la Crónica?, sé que la hiciste publicar en Sevilla” (18). Se trata de una cita extensa que refiere la supuesta verdad sobre Lope de Aguirre, la que no es puesta en duda. La ficción, sin embargo, irrumpe transgresora en la página siguiente, cuando Aguirre pide información acerca de lo que “se dice”, esto es, las distintas versiones sobre su no muerte, en donde convergen los mitos de la escapada milagrosa, el ave fénix, la fuente de la juventud, las maldiciones de los españoles y los embrujos de los indios. De allí en adelante, la novela sigue paralelamente dos caminos: la evolución de Lope de Aguirre a lo largo de más de 400 años y la no-evolución de la América de los europeos.

Visto así, *Daimón* constituye una propuesta que niega la historia al modo occidental, y que se suma a la otra cosmovisión, la indígena, que pertenece al orden de lo ritual y lo cíclico. Para los nativos americanos, los europeos “(o)rganizaban sus delirantes visiones del tiempo bajo el nombre de Historia (una especie de metafísica pista de carreras)” (28), lo que interpretan como signo de su irremediable barbarie.

La evolución que marca el periplo de Aguirre desde su carácter de conquistador a su realidad de mestizo, pasa, consecuentemente, por un cambio en la valoración que hace de la historia. En un primer momento, su grado de oposición coincide con el de las crónicas alternativas, esto es, una negación expresa de los discursos de otros. A propósito de su alianza con un daimón personal, dice la voz narrativa, focalizada internamente en Aguirre: “Todo lo bueno había venido del Demonio (...): haber levantado el Imperio Marañoñ, el primer territorio libre de América, en contra de Felipe II y su solemne dios de curas asesinos (¡digan lo que digan los cronistas, escribanos y escribientes! Al menos era alguien: ¡eso!: el demonio hace existir)” (30-31). Mucho más adelante, después de una primera estadía en Machu Pichu, el conquistador decide regresar al mundanal ruido. Aguirre tiene entonces la oportunidad de presenciar, a modo de carnavalesco espectáculo, “... la histórica batalla final que señalaría el fin del dominio español en América ...” (194). Su desprecio por los “grandes hechos” es, a esas alturas de su proceso, evidente: “Lope ya no estaba para diversiones, ni sagradas ni históricas (ya si algo le daba asco era la Historia)” (195).

El final de la novela, situado temporalmente en el siglo XX, en los albores de la década de los 70, nos devuelve a la tesis inicial, cuando Aguirre es invitado por la Mora a unirse a los grupos revolucionarios que derrocarían la dictadura militar. Un esperanzado pero dramático “todo está por hacerse” declara la inutilidad y prácticamente la inexistencia de un desarrollo histórico o una evolución en América.

En *Los perros del paraíso* también encontramos un concepto de tiempo circular. En este caso, se traduce en una desarticulación del devenir temporal producida por la coincidencia en un mismo espacio de personajes de momentos históricos muy diversos. En el primer capítulo de la novela, cuando la voz narrativa describe la corte de Enrique IV, la tesis nietzscheana se aplica literalmente: “... en el rincón del eterno retorno de lo mismo, casi invisibles, el general Queipo del Llano (...) preside la comitiva de los académicos y magistrados (¿Díaz Plaja? ¿El doctor Derisi? ¿Battistesa? ¿D’Ors?). Le pedirán al Rey patrocinio y fondos para el Congreso de Cultura Hispánica de 1940” (17). Este procedimiento se repite más adelante con notable intensidad a propósito de

la travesía marítima de Colón³, tanto por los disímiles personajes que en ella se embarcan como por los navíos del futuro con los que coinciden en el Atlántico.

Además de esta similitud con *Daimón*, en la segunda nueva crónica de Posse encontramos una discusión mucho más expresa con el discurso histórico, ya desde lo puramente estructural. Cada capítulo empieza con una cronología —forma más elemental de registro historiográfico—, con la salvedad de que combina fechas europeas con calendarios americanos, yuxtaponiendo ambas perspectivas y descendiendo así el discurso europeo hegemónico. La “historia precolombina” simplemente se incluye como un hecho en sí, indiscutido, lo que nos introduce en la perspectiva de quien, para la historia oficial de sesgo eurocéntrico, constituye el otro, el objeto, el silenciado. Este preludeo formal encuentra eco en el desarrollo de cada una de las cuatro partes, a través de la narración de situaciones de la vida de los indígenas americanos, sin contacto aún con los europeos.

Resulta especialmente destacable dentro de este contexto la utilización de un códice como puerta de entrada hacia el relato de una fiesta azteca en honor de un diplomático inca: “Ceremoniosamente se encaminaron hacia el banquete (...). Ingresaron en ese panteón de luz y color que es el *Codex Vaticanus C*, tercera parte, perdida para siempre en la quemazón de documentos aztecas ordenada por el atroz obispo Zumárraga” (32). Además de incluirse la perspectiva indígena desde dentro, se acude a un documento fuente que prueba los hechos narrados, pero paradójicamente esta fuente ya no existe en el momento del relato. Es una prueba y sin embargo no demuestra, o bien lo hace desde su obligado silencio. No solo se enuncia una queja contra la represión brutal ejercida contra otra cultura, sino que se destruye el valor probatorio del documento. Se puede “citar” un testimonio gráfico que nunca se ha visto y cuya existencia no podemos comprobar.

³ Un análisis detenido del concepto de la temporalidad circular que proponen estas dos novelas, como así también varias otras del corpus, se hace en el capítulo dedicado a los aspectos del tiempo y el espacio.

Este mismo procedimiento se emplea más adelante, cuando se cita indirectamente el *Diario Secreto* que Colón comienza en su primer viaje y que es la base del relato de la travesía que el narrador estructura en la forma de una crónica, utilizando las fechas como entrada. Este documento ha sido intervenido y falseado por los cronistas posteriores: "... su hijo bastardo, Hernando, [lo] dañaría irremediamente y (...) el padre Las Casas recogería algunas cenizas, solo pasajes de sensatez" (124); pero el narrador tiene acceso a la "verdad" y puede transmitirnos una versión ajustada a los hechos.

Dentro de la ficción barroca de la novela, se desestructuran las nociones de espacio y tiempo: en un solo viaje que dura diez años, el almirante rasga con la proa de su nave el velo espacio-temporal para acceder directamente al Paraíso. Otra vez, al igual que en *Daimón*, el texto salta desde una idea de realidad histórica a una proposición de un concepto de tiempo y ahora también de un concepto de espacio, que niegan desde sus bases la posibilidad de la historia. *Los perros del Paraíso*, no obstante, abarca un lapso temporal más específico. La novela comienza con la infancia de Colón y los Reyes Católicos y se extiende hasta la caída en desgracia del almirante (su detención y encadenamiento). Desde este marco, la narración se proyecta hacia otros tiempos históricos, alcanzando furtivamente la actualidad. La perspectiva narrativa opera desde el pasado hacia el presente, pero también de forma retrospectiva, de modo que los antecedentes históricos quedan explicados por sus consecuentes. La narración superpone momentos históricos como si se tratase de transparencias, e interpreta de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás. De allí que el gobierno de los Reyes Católicos se presente como una parodia burlesca del Tercer Reich:

... la estructura del Poder (...) en esos tiempos no era vertical (como la famosa pirámide de Vance Packard), sino una acostada galaxia dextrógira; una svástica que giraba destructora con sus brazos convergiendo hacia aquel difícil y ansiado epicentro donde, vestida con su brocato de Amberes color verde, el color real, estaba Isabel de Castilla depilándose las cejas (58).

Siguiendo el mismo principio delirante, los incondicionales de los reyes serán ridículamente motejados de SS y en una nota al pie se nos informará que Hitler, “austriaco y cursi al fin”, era un profundo admirador de Isabel, al punto que siempre llevaba un escapulario con su retrato junto a una espigueta de trigo manchego. Este recurso se repite aplicado a otros fenómenos, siempre dando cuenta de la permanencia insistente de “lo mismo”.

Los perros del Paraíso establece también una polémica abierta con el registro historiográfico, señalando expresamente su carácter simplista, superficial. Por ejemplo, a propósito del discurso que habría hecho la joven princesa Isabel al liberarse de la tuición de sus parientes, el narrador especifica: “Los cronistas no retienen el texto de aquella proclama; como siempre, captan lo fácil” (42); o más adelante, al referirse al encuentro amoroso de Colón con Beatriz de Bobadilla: “... esto que escapa a la superficialidad de toda crónica, tiene que ver con esa química profunda, inescrutable donde nacen los odios y los deseos” (134).

Otra forma de desautorizar al discurso histórico es llamar la atención sobre sus vacíos, relatando lo que ellos no relatan o, en su defecto, falsean. Es así como el narrador tiene acceso a los pensamientos íntimos de Colón y puede transmitirnos como se siente el personaje al partir de Génova: “Durante un segundo decisivo no recogido por historiadores ni corresponsales, tuvo el *satori* de la libertad del que parte despojado, sin amarras” (45). Del mismo modo, al referirse a los días previos al matrimonio de Isabel y Fernando, la voz narrativa señala expresamente la ausencia de fuentes oficiales: “Lo ocurrido a partir de entonces, en aquellas cuatro jornadas anteriores al matrimonio por civil no ha sido detallado por la crónica. Los testigos juramentados, los SS, no dejaron traslucir detalles” (48). El narrador, sin embargo, nos pone en completos antecedentes de las peripecias eróticas de la pareja e irónicamente contrasta su versión con la otorgada por el cronista oficial. Fernando del Pulgar habría anotado ilusamente que “(d)esde las seis de la tarde se aislaban en sus cuartos ‘para seguir programando su matrimonio real y los futuros negocios del reino’” (49).

Estos engaños de la historia, ya sea voluntarios o producidos por simple negligencia o falta de sensibilidad, dejan traslucir, sin embargo,

una cuota de verdad. Así se desprende de las pobres semblanzas que existen de los Reyes Católicos: “Los historiadores romos y generalmente parroquiales que oscurecieron su gloria tuvieron sin embargo que calificarlos con palabras que corresponden a la más precisa aneología” (64). En otros casos, no serán los historiadores los responsables de los vacíos, sino la misma naturaleza de los hechos la que impide que estos queden registrados: “Resulta históricamente inexplicable la falta de decisión de Colón para quedarse en Gomera casándose con la viuda. No hay documentos. Los fracasos y los miedos no se confían a la posteridad” (140).

Además del citado Fernando del Pulgar, se hace mención de otras fuentes escritas, como las obras de Michel de Cúneo, Pedro Mártir y un tal grumete Morrison, entremezclándose en el relato las alusiones a los cronistas reales y los inventados. Algunas veces estas referencias sirven para probar una interpretación; otras, para ser ellas mismas refutadas. Este procedimiento se aplica también en numerosas notas al pie, salpicadas de referencias reales y fantásticas.

1.1.4. *La mirada calidoscópica*

La posibilidad de hacer dialogar dentro del mismo texto diversas formas de aproximación a la historia es utilizada por varios de los nuevos cronistas, en una afán por descentrar las interpretaciones unívocas y dar acceso así, en la narración, a distintos puntos de vista, no solo desde la multiplicidad de los personajes, sino también desde la variedad de “textos” que se refieren a la historia misma. No se hace con una intención manifiestamente burlesca, pero se producen verdaderos *patchworks* de discursos entrecruzados, que obligan al lector a componer un todo a partir de sus muy diversas partes. Este rasgo estructural tiene en sí mismo un significado, cual es romper desde dentro la ilusoria continuidad del discurso histórico.

En estos textos mixtos aparece con frecuencia la mirada del historiador, una voz narrativa que reconstruye el pasado a partir de las pistas que encuentra en su investigación. Esta característica pareciera

ser el eje que articula la presencia de las otras formas de aproximación a la historia. Se reconstruye una nueva versión de los hechos desde el presente, esto es, hay una perspectiva temporal de alrededor de 500 años, pero se incluyen en ella los testimonios de los personajes históricos y las crónicas alternativas.

La novela de Antonio Benítez Rojo, *El mar de las lentejas*, nos indica desde su título una posible clave de lectura. Es cierto que el mar de las Antillas es el espacio donde se desarrolla una buena parte de la acción, o el espacio que motiva las acciones que suceden en otros lugares: todo apunta, en la novela, a esta parte del Nuevo Mundo. Al mismo tiempo, la novela se asemeja desde su estructura a un mar de las lentejas, en donde cada línea narrativa se desarrolla como una isla, sin mayor conexión evidente con las otras, pero que se conecta en su conjunto en una interpretación final en donde una cosa remite a la otra para constituir un “mar” de sentido.

Las cuatro líneas narrativas que se desarrollan en el texto abarcan espacios y tiempos distintos. El marco que las contiene es la agonía de Felipe II, quien en su delirio de moribundo se desplaza a otros momentos de la historia, revisando sus acciones (otra vez es la proximidad de la muerte la que detona la necesidad de volver atrás en busca de explicaciones al presente). A pesar de que no hay un texto resultante de esta revisión, podemos decir que esta línea narrativa de la novela funciona como lo hace un testimonio de personaje histórico, llenando los silencios de la historiografía oficial, de un modo similar a *Hijo de mí*. *El mar de las lentejas* nos permite el acceso a las dudas y remordimientos de Felipe II, e incluso a momentos en que se pregunta cómo se habrían desarrollado los acontecimientos si es que él hubiese actuado de otra manera. Así sucede, por ejemplo, cuando se cuestiona su intervención en favor de la vida de Isabel de Inglaterra, quien años más tarde se transforma en su peor enemiga: “¡Ah, si no hubiese detenido a María cuando quiso llevar al cadalso a Isabel Tudor! Pero, ¿cómo iba a cercenar la única posibilidad de obtener un hijo inglés? (...). Entonces nada veía (...). Nada podía hacer” (62-63).

La segunda línea narrativa de la novela, focalizada en el soldado Antón Babtista, es una especie de crónica alternativa, aunque no se identifique a sí misma como tal. Desde el punto de vista de su contenido,

constituye un relato pormenorizado denunciante, al modo de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, intensificado por una fuerte actitud apelativa, y también por la capacidad de esta voz narrativa de entrar en la conciencia del soldado conquistador.

La tercera línea corresponde claramente a lo que hemos llamado una nueva versión de la historia, pues registra minuciosamente el trabajo de un narrador-historiador que escudriña en distintas fuentes para reconstruir un pasado posible. A propósito de la familia de Ponte, poderosos hacendados de Canarias con importantes negocios vinculados a la piratería y al tráfico de esclavos, la voz narrativa habría revisado una serie de documentos y nos comunica sus resultados. Especialmente representativo resulta el capítulo XVIII, en donde se intenta reconstruir la figura de Pedro de Ponte e indagar en sus misteriosas actividades comerciales:

¿Quién fue Pedro de Ponte? De él solo queda la quimérica biografía de don Cristóbal y algunos hechos de su vida, no muchos, sacados de actas de cabildos, memoriales, cédulas, registros, informaciones, genealogías, procesos (...)

Pero es mejor organizar su cronología:

Hacia 1505: Nace en Garachico, Tenerife (...) (149)

Los datos recogidos serán el punto de anclaje para interpretar posibles intenciones, priorizando una información sobre otra y elaborando preguntas que pueden conducir a respuestas plausibles. A propósito de la última entrada destacada en la cronología, por ejemplo, que da cuenta de la llegada del navegante inglés John Hawkins a Tenerife, el narrador nos dice:

¿Qué quiere Pedro de Pone del joven Hawkins, cuál es la razón de su acechanza?

Hay datos en su cronología que convendría revisar, que prometen ciertas revelaciones ... (152-53).

A partir de la información recogida, el narrador-historiador tejerá una posible interpretación, develará la verdad escondida tras los

mínimos indicios que percibe en los documentos. Elabora, en primer lugar, una crónica (recordemos los comienzos de capítulo de *Los perros del Paraíso*) para fijar fehacientemente hechos “objetivos”, y desde esta crónica desnuda comienza a conjeturar, a llenar vacíos, a conectar lo aparentemente inconexo. La honorable familia de Ponte aparece entonces ante el lector como una casta cruel, inescrupulosa, que no trepida en traficar armas ni comerciar con hombres si eso le reporta beneficio económico. Las lealtades políticas serán solo una forma más de este maquiavelismo; se declararán fieles al rey simplemente porque al amparo de España y sus leyes pueden actuar con libertad. Son el vicio refinado, la verdadera cara del poder que se centra en lo económico, el tipo de hombres que esquilmará América.

La cuarta línea narrativa, esto es, la relación de Pedro de Valdés, representa dentro del contexto general de la obra la mirada inocente del conquistador novel que se contacta por primera vez con el *modus operandi* de la empresa española en América. En su discurso podemos apreciar el choque de una cosmovisión medieval, heroica, representada por la voz narrativa, y una cosmovisión renacentista, astuta, encarnada en la figura de su suegro, el Adelantado Avilés. El texto se disfraza de antigua crónica, haciendo uso de un lenguaje arcaizante. Estamos frente a un testimonio de personaje histórico que se enquistaba en un silencio que no llenan las relaciones oficiales. Esta crónica, como señalábamos en el capítulo anterior, aparece referida en otra de las líneas narrativas, como un texto fuente que permite al narrador-historiador elaborar algunas conjeturas acerca de un personaje asociado a la familia de Ponte, por lo que la novela se remite a sí misma, en un juego de espejos.

Estos cuatro “discursos” que dan cuenta de diferentes momentos de la historia, y que se ven incluso transidos por otros documentos, se barajan sin un orden estricto, de modo que el conjunto no ofrece nunca una sucesividad, ni en el caso de cada línea narrativa por separado ni tampoco en la alternancia de estas. Ello es otra manifestación de la mirada quebrada que propone la novela, de la constitución del calidoscopio que permite una nueva lectura, el surgimiento de otros sentidos no evidentes para la historia oficial.

La invasión a un mundo antiguo también ofrece una mirada calidoscópica, pero no por cuanto maneje líneas narrativas que se desarrollan en distintos tiempos, sino porque nos enfrenta a dos perspectivas diametralmente opuestas frente a los hechos. La novela funciona como una crónica alternativa doble que, por una parte, se centra en la versión de los mapuche acerca a la conquista de Chile, y, por otra, describe el mundo español y sus acciones desde una posición desmitificadora, mostrando la cara triste u oscura, nada gloriosa, de la conquista.

Al igual que en *Crónica del descubrimiento*, la versión indígena de los hechos se sitúa en los espacios de silencio de la historia, y también se centra de modo verosímil en la oralidad. En ambas novelas la acción se desarrolla a partir del descubrimiento y desde allí se nos “cuenta”, con la diferencia de que en *Invasión a un mundo antiguo* los personajes indígenas comunican a través de su discurso oral aspectos relevantes de la cultura mapuche. Otro punto de contacto entre ambas novelas es la manifestación de un concepto de historia que pervive a través de la tradición. La sabiduría tendría su origen en la capacidad de conservar la memoria y, junto con ella, la identidad: “Las palabras que dijeron los abuelos y los abuelos de los abuelos, el hombre principal no las puede olvidar, porque es bueno recordar, lo que siempre fue nuestro pueblo, y así las palabras que trae el pasado, usadas con sabiduría, pueden ser una buena guía de la gente” (66).

La segunda versión o crónica alternativa que se nos presenta es mucho más fragmentaria, abarcando varias historias, pero podemos conjeturar que su centro es el periplo vital del soldado español Juan Sánchez Pérez, hijo del rigor y la pobreza, que se enriquece y enseñoorea con el comercio de esclavos. En contraste con este, surge en un momento la figura del conquistador pobre, un verdadero marginal sin voz, desoído por los hombres de su tiempo y por la misma historia: “No es cierto que sea el último conquistador vivo, yo llegué junto con él y estoy vivo. ¡Aquí estoy! Yo soy de los primeros que llegaron a conquistar estas tierras, con Pedro de Valdivia. Pero nadie le escucha, es un viejo casi loco y mendigo, sus palabras no pueden tener la misma credibilidad que las de un señor de tierras e indios” (171).

Este marginado de la conquista descrece con razón de las crónicas y relaciones de los propios europeos, destacando como ya hemos visto en varios casos el carácter falsario e interesado de tales versiones: "... os digo que no quiero oír historias de guerras de indios, he escuchado tantas mentiras de charlatanes que hablan de batallas, de actos de heroísmo, y hay algunos que escriben esas historias para ciertos poderosos, convirtiéndolos en héroes de baratillo, y así consiguen ciertos favores, títulos y posesiones" (168). La crítica en este caso no motiva una reescritura de los hechos, sino solo un breve relato oral que cae en el vacío. El grueso de esta perspectiva europea dentro de la novela tiene la función de denuncia que analizábamos a propósito del soldado Antón Babtista en *El mar de las lentejas*.

El texto, además de estructurarse como crónica alternativa a dos bandas, incluye tangencialmente una perspectiva temporal de 500 años respecto de los hechos narrados. En el comienzo de cada capítulo aparece un epígrafe introductorio que podríamos adjudicar a un narrador-historiador incipiente, el que siempre explica la posición indígena frente a la invasión de que es objeto, señalando expresamente la imposibilidad de los mapuche de comunicar su propia versión frente a la imposición del discurso europeo: "... estos últimos escribirán la historia con la visión que ellos tenían de lo transcurrido en esos cerca de 500 años, ignorando la visión del otro bando en esta gran aventura, que se llamaría Conquista de Chile" (157). El texto postula expresamente que ha habido una parcialidad evidente en el discurso historiográfico, una estrechez de miras al considerar solo una perspectiva. Por eso el título de la novela, que es la inversión expresa de un cliché que ahora queda reducido a falacia: el "descubrimiento" de un "Nuevo Mundo".

En el párrafo final de la novela vuelve a aflorar esta perspectiva, explicitando de modo más bien evidente los corolarios de estos sucesos históricos, pero con el mérito de proyectarlos al presente: "Y así fue como unos hombres extraños y distintos a los que habitaban las tierras por las que cruzaron un día, crearon un mundo de amos y esclavos, que los siglos sucesivos transformaron en uno de patronos y sirvientes ..." (186). Estos últimos "... han sido aplastados sin lástima, como en esos primeros días de hace cerca de quinientos años atrás, igual como

se aplastaba y aplasta para defender las leyes que justifican la propiedad de los que mandan ...” (186). Solo a los poderosos, representantes del mundo europeo, les será dado el “... dictar las palabras adecuadas para explicar todas las causas justas y nobles que aparecen en todas las historias escritas, con la visión de los que han mandado desde hace cerca de 500 años” (186).

Ay mama Inés también se constituye como un relato acerca de la conquista de Chile. Lleva el subtítulo sugerente de “crónica testimonial”, aun cuando no hay un testimonio directo de su protagonista, Inés de Suárez, sino solo al final de la novela. Podemos sostener que en este texto se combinan dos modos de aproximación al discurso histórico: el testimonio de personaje (que en este caso es claramente un testimonio indirecto) y un nuevo análisis de la historia.

En el primer capítulo, llamado “Precisiones y realidades”, encontramos un narrador heterodiegético cuyo discurso imita a ratos el de un cronista con dejos coloniales en su sintaxis, pero que puede identificarse con precisión como un narrador-historiador, pues cita a autores como Descartes y Engels, y más tarde se ubica a en una perspectiva temporal de 450 años respecto de los sucesos que luego se refieren. Este narrador asume una postura clara frente a la historia, haciendo hincapié en lo que no sabemos sobre sus protagonistas y los hechos en que participan: “Hasta de los hechos hay que decir aquí ‘parece’, ‘no se sabe’ o ‘es casi seguro’. A estas ignorancias primarias y quizás incurables, hay que agregar todavía la otra, la más grande, la que afecta a todo texto, y más a los más elaborados, a los más unitarios, a los que pretenden haberse apropiado del sentido ‘real’ de los acontecimientos” (10). El discurso histórico participa ilusamente de un espejismo, pues pretende dar cuenta en lo homogéneo de lo que es tremendamente heterogéneo y complejo; es una reducción de la realidad que no logra abarcarla.

Para probar su tesis acerca de lo relativos que son los hechos mismos, el narrador señala las versiones que circulan sobre la batalla de Tucapel, donde Valdivia muere:

Aunque esto tampoco se sabe muy de cierto. Que la batalla se dio entre los indios y los españoles en lo que entonces se llamaba el fuerte

Tucapel, todos concuerdan. Pero la fecha está diversamente escrita en distintos documentos. Y encima, testigos hay que dicen que murió ahí mismo, y testigos hay que afirman que estuvo vivo y cautivo por tres días antes de morir; también se ignora cómo (¿de un mazazo que le dio un indio aburrido de que pasaban las horas y los caciques discutían y discutían, sin ponerse de acuerdo sobre cómo ejecutarlo?, ¿desmenuzado poco a poco con conchas marinas para que los músculos de los brazos sirvieran de alimento ritual a sus captores (...)?, ¿ahogado en oro derretido, como justicia atrocemente poética por las avidedeces de los españoles?) (8).

La novela sostiene también una segunda tesis frente a la historia, capital para su interpretación, que tiene que ver con las motivaciones de sus personajes y los resultados que estas engendran:

Nadie, mucho menos los mayores actores de la historia, ve ni puede ver sus sueños cumplidos. En este sentido, las intenciones que mueven a los actores de la historia son fracasos sin excepción, incluso las que parecen tener éxito, pues ‘El hombre hace la historia, pero no sabe cuál es la historia que hace’, dijo bien Federico Engels” (10).

En el caso de Valdivia, el narrador supone una posible motivación, un sueño secreto del personaje, el cual se ve frustrado por la realidad que efectivamente surge a partir de sus acciones: “Regente debe haberse fantaseado el extremeño de una parte feliz del Imperio Universal del Rey Carlos; conductor de una unidad política especial, hermosa, limpia, rica, quizás productora de bellezas como las que había visto en sus campañas en Italia. Pero fundó otra, que es una realidad que ya va durando cuatrocientos cincuenta años” (11). En cuanto a Lautaro, el antagonista del conquistador, presenciamos el mismo drama:

Tampoco llegó a cumplir el sueño propio que podemos conjeturarle: expulsar a todos los españoles de su territorio araucano (...). Anularlos quería Lautaro, suprimirlos. Que la lluvia no cayera sobre ciudades con calles y tiendas, sino sobre los árboles y los campos solos que ellos cuidaban y cultivaban antes, cuando no eran “indios” (...). Se perdieron sus sueños en Peteroa por la estupidez de una flecha que nadie sabe quién disparó. Tampoco los hubiera cumplido sin ese flechazo (13).

Sobre los sueños de Inés, en cambio, no se dice nada, pues es un personaje secundario dentro de la historia oficial. La novela trabajará con los silencios que existen en torno a ella para reconstruir el pasado, ubicándose en los espacios que ella habita y observando desde allí el desarrollo de los acontecimientos. En este sentido, es un testimonio que muestra una perspectiva desconocida de los hechos nunca registrada, aun cuando no se le conceda directamente la voz al personaje histórico sino hasta el final de la novela, en los momentos previos a su muerte.

La novela comienza con el momento en que Valdivia le relata a Inés su entrevista con Pizarro y la invita a la expedición de conquista de Chile. A partir de entonces la voz narrativa abandona la posición del historiador para focalizarse externa e internamente en distintos personajes, dando preferencia a las miradas particulares de quienes intervienen en los hechos históricos. La focalización interna nos dará entrada a sus pensamientos y sentimientos, de modo que accederemos a esos sueños y deseos que los impulsan, a sus propios testimonios, no registrados nunca —al menos desde este punto de vista— por la historia oficial. Desechadas las pretensiones de homogeneidad del discurso histórico y rescatadas las intenciones de sus actores, la novela se desarrolla consistentemente respecto de las tesis que la animan.

Vigilia del Almirante, obra dedicada al controvertido personaje de Colón, es un texto complejo, en el que encontramos tres modos distintos de intertextualidad con la historia. Ya se ha constatado que en él intervienen dos voces: por una parte, un narrador heterodiegético con rasgos de historiador y también de escritor imaginativo, que combina ficción con realidad y que escudriña en antiguos documentos y relaciones asimilándolos a su discurso, y, por otra, la voz del protagonista de la novela, esto es, el almirante. Las voces de Colón y del narrador —en sus dos funciones— se irán alternando a lo largo del texto, para constituir juntas una nueva interpretación de la historia.

El narrador heterodiegético tiene una clara tendencia a dejarse atravesar por otras voces. Estructura su discurso dialógicamente, entrando en relación expresa con los distintos testimonios y versiones escritas que se preocupan de la figura del almirante y su descubrimiento. En el capítulo subtítulo “Hablan los cronistas”, por ejemplo,

comenta diversos relatos que han servido de fuente para la historia y se preocupa de igualar en estatus epistemológico los materiales de orden ficcional frente a los documentos historiográficos. Desde allí se justifica el ejercicio de recreación que es en sí la novela:

¿Cómo optar entre hechos imaginados y hechos documentados? ¿No se complementan acaso en sus oposiciones y contradicciones, en sus respectivas y opuestas naturalezas? ¿Se excluyen y anulan el rigor científico y la imaginación simbólica o alegórica? No, sino que son dos caminos diferentes, dos maneras distintas de concebir el mundo y de expresarlo (65).

La voz narrativa, en su faceta de investigador histórico, problematiza acerca de la existencia de un descubridor previo al almirante, el “piloto desconocido”, que habría llegado antes a América y del cual se supone que Colón tenía antecedentes. El narrador, atento a su búsqueda, discute con un amigo historiador acerca de esta posibilidad, arguyendo desde la inestabilidad misma de las fuentes históricas, de dudosa verosimilitud: “Tu famoso piloto *vive* en una de esas lagunas, infestada de grifones y monstruos con rostro humano, llamados *cronistas*” (67).

A pesar de esta vacilación histórico-fantástica que está en la naturaleza misma de las crónicas, y la tendencia al ocultamiento de la verdad que las caracteriza, el narrador-historiador logra formarse un convencimiento:

Releí casi todo lo que se había escrito sobre el Piloto. Efectivamente, lo cercan y desampan por todas partes actos de fe, de mala fe, dudas, incertidumbres, absurdas contradicciones, negaciones malhumoradas, documentos que se desdican unos a otros, pero también aserciones, testimonios clarísimos, verifican que el protonauta anónimo no fue un personaje ficticio y que existió realmente, acaso con más fuerza que el propio Almirante, como lo prueban los cronistas (70-71).

El texto postula una versión, adhiere a determinados testimonios, y desde allí conjetura y elabora una posible interpretación acerca la verdadera naturaleza de la hazaña colombina. En el recorrido histórico propuesto, el discurso del narrador-historiador se contamina de antigua

crónica; el texto se apodera de estas a través de una súbita inclusión del estilo arcaizante que hermana en el tono este discurso contemporáneo con sus antecesores: “Que esto pasase así o no, ninguno con verdad lo puede afirmar, pero aquesta novela así anda por el mundo entre la vulgar gente ...” (71-72). Además, encontramos abundantes citas sin comillas, lo que produce una ilusión de continuidad entre el discurso analítico del narrador-historiador y sus fuentes.

El final de este apartado nos regresa a la reflexión acerca de las diferencias entre discurso ficcional y discurso histórico, a sus puntos de consenso y disenso, tal como se han tematizado desde la teoría de la historia. La cita que a continuación transcribimos bien puede servir, simultáneamente, para reflejar el espíritu de todas las novelas de nueva crónica:

Tal es la diferencia que existe entre las historias documentadas y las historias fingidas que no se apoyan en otros documentos que no sean los símbolos. Las dos son géneros de ficción mixta; solo difieren en los principios y en los métodos. Las primeras buscan instaurar el orden, anular la anarquía, abolir el azar en el pasado, armar rompecabezas perfectos, sin hiatos, sin fisuras, lograr conjuntos tranquilizadores sobre la base de la probanza documental, de la verificación de las fuentes, del texto establecido, inmutable, irrefutable, en el que hasta el riesgo calculado del error está previsto e incluido.

(...) Las historias fingidas, en cambio, abren la imaginación al espectro incalculable del azar tanto en el pasado como en el futuro; abren la realidad al tejido de sus oscuras leyes. En esta tela de araña invisible tejen su propia realidad, su propia necesidad, su espacio, su tiempo, en una tercera y aun en una cuarta dimensión, que no es la del sueño solamente (78-79).

En el punto de contacto entre ambas posiciones surge la ficción histórica o la historia ficcional:

Hay un punto extremo, sin embargo, en que las líneas paralelas de la ficción llamada historia y de la *historia* llamada *ficción* se tocan. El lenguaje simbólico siempre habla de una cosa para decir otra. Alguien escribe tales historias sobre Gengis Khan, Julio César o Juan el Evangelista y no tienen por qué decir la “verdad” sobre ellos. Toma sus nombres e inventa una vida totalmente nueva. O finge escribir una

historia para contar otra, oculta crepuscularmente en ella, como las escrituras superpuestas de los palimpsestos (79).

Existen otros segmentos de la novela en que la voz narrativa se identifica con el subtítulo de “cuenta el narrador” y en donde sigue fielmente su tesis respecto de la historia ficcionalizada. En estos pasajes ya no discute a partir de las fuentes, sino que construye un discurso unitario, interpretativo, que llena vacíos y silencios tanto del discurso histórico como de las antiguas crónicas. Por ejemplo, declara a propósito del desaparecido *Libro de las Memorias* que habría escrito Colón: “Tal hecho, notorio aunque indocumentado, autoriza asimismo a cualquier cronista de buen ánimo e ingenio a escribir, si le place y si a ello se atreve, el *Libro de las Memorias* a su gusto y paladar. El más romo de ellos podrá sacar de este tema el sabor que depara a cualquiera la emoción de narrar sucesos desconocidos e imaginarios” (207).

La voz narrativa, haciendo valer sus derechos de nuevo cronista, se toma esta licencia sin ambages: cita permanentemente los documentos perdidos que habría escrito el almirante, establece relaciones intertextuales con la literatura, relativiza las nociones de tiempo y espacio, es decir, da forma al pasado desde el poder que reconoce en la ficción. Es así como juega a citar o a interpretar escritos de Colón que, desde el punto de vista de la verosimilitud, solo habría conocido su autor. He aquí un ejemplo de transcripción hiperbólicamente imposible:

Durante el viaje, a 500 leguas de la Isla de Hierro, escribe en la última página de su *Diario Privado* (que será arrancada después y arrojada al mar; ni fray Bartolomé de Las Casas ni su hijo Hernando se refieren a este treno de temor y temblor del Almirante):

“¿Bastan 13 días (mi cifra pitagórica más querida y afortunada) para que los malos humores de un sacrílego secreto de confesión filtren como el agua del mar a través de los agujeros de la cala y amenacen ahogarme con más poder que la mar eterna? ...” (107).

La voz narrativa se permite referir entre comillas este texto inexistente, que además se transforma en prueba de una suposición, esto es, que Colón le habría revelado a sus dos confesores el secreto del piloto

desconocido para obtener indirectamente el favor de los reyes (nótese también la alusión a la obra de Kierkegaard a través de la “apropiación indebida” de su título). El ingreso a los espacios en blanco de la historia, a las fuentes improbables, se vuelve posible. Del mismo modo, la voz narrativa accede también a los espacios del silencio interesado, que ha sido impuesto por el propio Colón y obedecido después por sus fieles cronistas. Acerca del *Memorial perdido* del almirante que el narrador comenta repetidas veces, nos dice:

Este memorial está compuesto con los fragmentos más incoherentes y como enajenados por la exaltación de la llegada a “las Yndias” del *Libro de las Memorias*, libro inconcluso y también desaparecido, del cual solo han quedado apuntes ilegibles y crípticos en los escritos después desautorizados por el propio Almirante. Bartolomé de Las Casas, exegeta del almirante, hombre justo y apasionado, y Hernando, albacea y biógrafo filialmente celoso de la memoria y buen nombre de su padre, se abstienen por completo de mencionar en sus libros estos pasajes o de deslizar sobre ellos la menor alusión (325).

Los capítulos subtítulos “cuenta el Almirante”, por otra parte, corresponden al relato autodiegético de Colón mientras agoniza en Valladolid. La proximidad de la muerte, como ya se comentó, da origen a un mar de los sargazos de la memoria en el que pasado, presente y futuro se confunden, en donde los límites entre fantasía y realidad se desdibujan:

Con la cabeza apoyada en mi almohada de agonizante (...) contemplo con ojos de ahogado este viaje al infinito que resume todos mis viajes, mi destino de noches y días de peregrinación. (...) Lo real y lo irreal cambian continuamente de lugar. Por momentos se mezclan y engañan. Nos vuelven seres ficticios que creen que no lo son (20).

Estamos aquí frente a un nuevo testimonio de personaje histórico, que corrige interpretaciones de su conducta, que niega incluso las versiones de los futuros cronistas. La primera persona de esta novela nos presenta a un Colón que habla sobre su verdad, desautorizando a quienes escribirán sobre él en el futuro:

El dominico Las Casas y mi hijo Hernando rescribirán a su modo todos estos papeles borroneados de sudor y de mar. Pondrán en ellos cosas que no han sucedido o que han sucedido de otra manera, muchas otras que no conozco. (...) Luego acudirán cronistas, nautas sapientes de los archivos, cosmógrafos, doctores de la Santa Iglesia, novelistas de segundo orden, a deshacer con sus trujamanerías lo por mí no hecho, lo por mí no escrito, a inventar fechos y fechas por los que nunca he pasado. Un documento prueba lo bueno y lo malo y todo lo contrario. Con el mismo documento se pueden fabricar historias diferentes y hasta opuestas (212).

Colón descrece de las versiones de los otros y también del valor probatorio de un documento escrito. Por una parte, muchos están plagados de inventos, y, por otra, la lectura que se haga de ellos puede en definitiva arrojar cualquier interpretación. Sus palabras constituyen, entonces, una negación de la historia, pero no una negación dramática, pues recordemos que la tesis que sustenta la novela es la revaloración del discurso imaginativo. Así observamos en este juicio que el mismo almirante hace sobre la labor de Pedro Mártir de Anglería, muy intertextual, por lo demás:

Pedro Mártir, obispo de Jamaica e de Cuba, otro esquinado panegirista mío, no hizo sino corregir mis apuntes poniéndolos en vuenta ortografía e vuen castellano, añadiendo alguna cosilla de su propia cosecha. Al no haber pisado nunca su sede apostólica en las nuevas tierras, podía permitirse estas libertades de imaginación e algunos hurtos menores, que no es ladrón de letras el que quiere sino el que puede (309).

La novela pone en evidencia a los antiguos y los nuevos cronistas, señalando sus debilidades como constructores de una posible versión de la historia, sobre todo en lo tocante a su falta de habilidad lingüística. Colón caracteriza peyorativamente al hombre de letras que debe hacer el relato de su expedición a través de un juego de lenguaje posmoderno: “El *escri-vano* Escobedo solo conoce la escritura curialesca de su oficio más chirle y plana que el cocido de a bordo” (213, las cursivas son mías). En otro momento, es el propio narrador quien se desautoriza. La lengua de Colón es, para la voz narrativa, superior, pues no es una lengua

de escritura, sino de hechos, "... hechos que sólo después pasaron a los intrincados manuscritos del Almirante puestos en limpio, depurados y destilados, según el estilo de cada cual, por escribas ociosos, por oficiosos copistas, entre los cuales se cuenta el narrador de esta vera historia del Almirante Magnífico y Vicediós en desgracia (177).

Banalidad de la historia y de los discursos en general, que confían en sus fuentes, que acuden a la "prueba" para dar con la "verdad" sobre determinados hechos o para entrar en la conciencia de sus protagonistas; banalidad que, en el caso de Colón, significa pasar a la historia como un enigma. La novela, cerrándose circularmente, insiste en sus últimas páginas: "Ese viaje inmóvil resume y consume todos los viajes del Almirante. Los que hizo en vida. Los que hará después de muerto. No han dejado ninguna huella. Sólo un nombre. El nombre desconocido de un desconocido" (350).

El arpa y la sombra, que también se centra en la figura de Colón, se estructura igualmente como un calidoscopio compuesto por tres momentos distintos aparentemente sin continuidad, pero relacionados en otro orden al modo de un retablo. La primera parte, titulada "El arpa", tiene como protagonista la figura del Papa Pío IX, sus cavilaciones y recuerdos, captados en el momento en que firma el documento que abrirá el proceso de beatificación del almirante. Esta parte de la novela se enquistaba otra vez en los espacios a los cuales nunca tendría acceso la historia, esto es, los pensamientos íntimos, las verdaderas dudas y motivaciones de sus personajes. Al igual que el Felipe II de *El mar de las lentejas*, el Pontífice se nos muestra desde su interioridad, en momentos en que se traslada a sus recuerdos. La voz narrativa es heterodiegética, pero se focaliza siempre en el personaje, externa o internamente. Ello nos permite asociar esta parte de la novela al testimonio de personaje histórico, aunque con la salvedad de que es un testimonio indirecto, como sucede en *Ay mamá Inés*. Al tratarse de un punto de vista privado, podríamos decir también que llena silencios, por cuanto muestra facetas del personaje histórico —sus dudas y aprehensiones, su visión política de la Iglesia y una cierta tendencia hedonista— que no son conocidas para la historia oficial.

Pío IX, con el fin de proceder de modo justo, habría acudido al saber de la historia, y más directamente, al oficio del historiador, para

así probar que efectivamente Colón posee méritos para ser beatificado. Con exquisita ironía, el narrador nos enfrenta a la parcialidad y subjetividad del discurso histórico:

... [El Papa] había pedido al Conde Roselly de Lorgues, escritor católico francés, que escribiese una verídica historia de Cristóbal Colón, a la luz de los más modernos documentos e investigaciones hechas acerca de su vida. Y en esa historia —la había leído y releído veinte veces— aparecía claramente que el descubridor de América era merecedor, en todo, de un lugar entre los santos mayores. El Conde Roselly de Lorgues no podía haberse equivocado (53).

La mirada irónica del narrador sobre las interpretaciones del pasado llega a su punto cúspide en el último párrafo de esta parte de la novela, que sirve como una introducción contrastante a la segunda, llamada “La mano”, en la que asistimos a las reflexiones de un Colón moribundo que está a la espera a su confesor. La voz narrativa, focalizada internamente en Pío IX, nos muestra su absurda admiración por el navegante, a quien cree un hombre excepcional. Las palabras finales del almirante debieron haber sido, según él ingenuamente cree, una verdadera revelación: “Jamás relato de Ulises en la corte de los feacios debió aproximarse, si quiera de lejos, en esplendor y peripecias, al que hubiese salido, *aquella tarde*, de la boca de Quien, al caer la noche, conocería los misterios de la muerte ...” (54).

Colón, en verdad, ha relatado y escrito más embustes que verdades sobre su hazaña, y antes de morir surge en él la necesidad de dejar al mundo su verdadero testimonio, confesándose honestamente ante un sacerdote:

Y habrá que decirlo todo. Todo, pero todo. Entregarme en palabras y decir mucho más de lo que quisiera decir —porque (y esto no sé si podrá entenderlo bien un fraile...) a menudo el hacer necesita de impulsos, de arrestos, de excesos (admito la palabra) que mal se avienen, hecho lo hecho, conseguido lo que había de conseguirse, con las palabras que, a la postre, adornadas en el giro, deslastradas de negruras, inscriben un nombre en el mármol de lo siglos (57).

El personaje sabe a ciencia cierta que sus actos no se compadecen con una imagen pública impecable, como debiera ser la de un verdadero héroe histórico. El discurso, las palabras, aparecen como un arma de doble filo, que bien pueden representar de modo transparente la verdad, o bien pueden desdibujarla, transformarla, dotarla de una gloria que no le corresponde. Colón se vuelve exegeta de sí mismo y en esta espera nos enfrenta a sus propios documentos para desautorizarlos: “... la constancia de tales trampas está aquí, en estos borradores de mis relaciones de viajes, que tengo bajo la almohada, y que ahora saco con mano temblorosa —asustada de sí misma— para releer lo que, en estos postreros momentos, tengo por un vasto repertorio de embustes —y así lo diré a mi confesor que tanto tarda en aparecer” (125).

La desautorización del documento pasa también por la autocrítica específica. Cual historiador en busca de una interpretación plausible para las motivaciones de un personaje, nos llama la atención sobre la presencia insistente en su discurso de determinadas palabras:

Ahora que (...) repaso las hojas amarillas, todavía olientes a remotos salitres, del borrador de la Relación de mi Primer viaje, me causa grima, remordimiento, vergüenza, ver la palabra *oro* tantas veces en el escrito (...). Es como si un maleficio, un hálito infernal, hubiese ensuciado ese manuscrito, que más parece describir una busca de la Tierra del Becerro de Oro que la busca de una Tierra Prometida para el rescate de millones de almas sumidas en las tinieblas nefandas de la idolatría. Llego a indignarme ante mí mismo ... (138-39).

La crítica a los propios documentos se alterna con el relato fidedigno de los pormenores de su empresa, en los que el glorioso “descubridor” queda retratado más bien como un pícaro. Su verdadera personalidad dista dramáticamente de la estampa dibujada por el historiador francés de Pío IX; sus motivaciones son egoístas, plenamente interesadas, lo que lo transforma en una especie de patético juglar mercenario:

En cuanto a la gloria lograda por mi empresa, lo mismo me daba que ante el mundo con ella se adornara este u otro reino, con tal de que se me cumpliera en cuanto a honores personales y cabal participación en los beneficios logrados. Por lo mismo, me hice de un tinglado de maravillas, como los que pasean los goliardos por las ferias de Italia” (87).

Una vez acabado el periplo por la “verdadera historia” que el personaje construye acerca de sí mismo, y enfrentado a su gran fracaso en términos personales, su intento de honestidad se disipa, de modo que pervive para la posteridad una imagen falsa: “... llegada la hora de la verdad, me pongo la máscara de quien quise ser y no fui: la máscara que habrá de hacerse una con la que me pondrá la muerte ...” (186). Priman la conveniencia personal y la necesidad megalomaniaca de ser alguien: “Solo diré lo que, acerca de mí, *pueda quedar escrito en piedra mármol*. De la boca me sale la voz de otro que a menudo me habita. Él sabrá lo que dice...” (187). La consecuencia inmediata de la mentira que construye el personaje histórico es exactamente la misma que señala *Vigilia del Almirante*: “... salido del misterio volví al misterio sin dejar huella pintada o dibujada en mi humana figura” (226).

La tercera parte de la novela, titulada “La sombra”, corresponde al desenlace del segundo intento de beatificación del almirante, bajo el papado de León XIII. Asistimos al momento mismo del juicio, representado de un modo altamente carnavalesco. En él intervienen personajes históricos de distintas épocas, quienes traen a colación diferentes documentos, que condenan o alaban la figura del navegante. Colón también está presente, como un fantasma alicaído que pervive en los discursos de los otros, en espera de un gran reconocimiento que no llegará.

Encausado ausente, forma evocada, hombre de papel, voz trasladada a otros para su defensa o su confusión, permanecería a casi cuatro siglos de distancia de aquellos que ahora examinarían los menores tránsitos de su vida conocida, determinando si podía ser considerado como un héroe sublime —así lo veían sus panegiristas— o como un simple ser humano, sujeto a todas las flaquezas de su condición, tal cual lo pintaban ciertos historiadores racionalistas, incapaces, acaso, de percibir una poesía en actos situada más allá de sus murallas de documentos, crónicas y ficheros (191).

Son las murallas de documentos las que finalmente triunfan, y la presencia incorpórea de quien fuera Colón, ahora el Invisible, debe diluirse finalmente en una especie de olvido.

Un mismo final fantasmagórico para un protagonista de la historia, pero ahora con el signo de la pervivencia, es la propuesta de *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad*. Como ya hemos comentado a propósito de sus particularidades formales, se trata de una novela altamente compleja, en donde se reinterpreta la historia ya desde la forma que asume el discurso narrativo. Esta misma complejidad se aprecia en las relaciones intertextuales que la obra establece con el discurso histórico, con una pretendida verdad oficial.

En la primera parte de la novela, “Lope de Aguirre el soldado”, predomina la autodiégesis del protagonista. En principio, y sin olvidar los matices formales que presenta, podríamos calificar esta parte de la novela como testimonio de un personaje histórico, que reemplaza el silencio de Lope en la historia oficial. Más adelante esta posibilidad testimonial se extrema, pues la voz del protagonista nos es transmitida desde su subconsciente, alterándose el discurso hasta perder su sintaxis lógica, lo que nos permite el ingreso a los espacios de su mente negados a la historia.

Llama la atención en esta parte de la novela una primera “carta al Rey”, en este caso Carlos V, donde el personaje relata la recuperación del orden imperial en Perú, en la cual él participa. La misiva es una probanza de méritos que nunca llegará a destino, porque su emisor sabe que para un conquistador modesto acceder al oído real es prácticamente imposible. Este pasaje debe ser asimilado a una crónica alternativa, en la que el personaje, haciendo uso de la retórica propia de tales documentos, acusa a un funcionario de la Corona por su trato injusto hacia los soldados leales al rey: “Y válame Dios que si doy cuenta a Vuestra Majestad destas miserias no es por querellarme del prelado La Gasca (...), sino por mostrar lo interior de mi ánimo en aquesta escritura de una carta que en ningún tiempo Vuestra Majestad habrá de recibir” (126). Un poco más adelante surge la voz de un narrador heterodiegético que asume el carácter de historiador. Esta voz nos remite a la misma carta a Carlos V, acudiendo, como hemos visto ya en otras novelas, al documento imposible: “La hija mestiza vino a nacer después que Lope de Aguirre regresó vencido de su última entrada a los Chunchos (...) según el propio Aguirre le cuenta a Carlos V en su carta o ‘desfogue del ánimo’” (128).

En esta primera parte de la obra se encuentra la “tragedia” de Lope de Aguirre, el detonante de su furia rebelde expresado como un texto dramático, modo que no se aviene con ninguna de las posibilidades que hemos establecido para el tipo de relación intertextual entre estas novelas y el discurso histórico. El quiebre del formato es aquí la reinterpretación más evidente: elegir la tragedia significa encarnar el drama, no explicarlo. Como se dijo a propósito de los tipos discursivos que utiliza la novela, es posible ver en este quiebre una polémica oculta con un tipo de escritura predominantemente continua, que es la del discurso histórico en su versión más tradicional. Esta parte termina con la historia de Inés de Atienza y su incorporación a la empresa de Pedro de Ursúa. El narrador escoge una segunda persona que apela constantemente a la protagonista de este segmento. Sumándose al efecto que ya ha producido la incorporación de la tragedia de Lope, representa una voz fatídica, que conoce el futuro y que teme por el destino del personaje, pues su participación en la empresa “(e)ra una terrible locura (...) que estaba escrita en las estrellas” (168). La historia de Inés de Atienza nos es narrada del mismo modo que la de Antón Babbista en *El mar de las lentejas*, por lo que hacemos extensiva la interpretación y la entendemos como una crónica alternativa.

La segunda parte, “Lope de Aguirre el traidor”, comienza con una relación testimonial de un soldado que no se identifica, y que cuenta los últimos días en que la hueste expedicionaria espera a su capitán, Pedro de Ursúa, para ir en busca del Dorado. La relación de la empresa es recuperada luego por Aguirre, continuando así su testimonio. Este manifiesta su incredulidad hacia los cronistas oficiales, siempre alejados de la verdad, como es el caso del “... bachiller Francisco Vásquez, que vino a esta jornada con presunciones de cronista y todo lo adorna con su imaginación mentirosa ...” (186). También pone en evidencia las interpretaciones contradictorias en las que caen los hombres de letras, las versiones alternativas y hasta opuestas de los mismos hechos: “... el muy embustero bachiller y cronista Francisco Vásquez (...) torna a bordo diciendo y jurando que los indios de estos lugares son antropófagos (...), el no menos bachiller Pedrarias de Alместo replica en voz baja que tales historias no son más que luengas mentiras ...” (247). La

visión crítica de Aguirre, sin embargo, alcanza todavía para más, llegando a cuestionar la labor de los historiadores y su interpretación de las motivaciones del conquistador:

¿Qué perseguimos preguntan vuestras mercedes? Señores historiadores de Indias: vamos en busca del tesoro de los Omaguas, la esplendorosa fábula del Dorado que vuelve al camino más cautivadora que jamás. Es de advertir inter nos que este servidor vuestro, Lope de Aguirre, desvelado y eficaz teniente de difuntos, no cree poco ni mucho en fantasmas del otro mundo ni tampoco en la realidad verdadera del imperio de los Omaguas. (...) No he venido al Nuevo Mundo ni a acumular riquezas en mi provecho, ni a catequizar indios en beneficio de nuestra sagrada religión, ni a emular las hazañas de Florisando o Palmerín, he venido simplemente a valer más con la lanza en la mano, he servido lealmente al Rey por veinte e cuatro años, he poblado pueblos, he librado batallas, me he quedado cojo en tu nombre Carlos o Felipe, ahora venga lo que viniera ha llegado la hora de esforzarme en el nombre y alteza de mi propia gloria (188).

Aguirre, con su testimonio, deshace el cliché del soldado español que pasa a América soñando con riquezas imposibles, con el heroísmo caballeresco o, como diría la leyenda rosa, con la misión de salvar almas indias. La verdadera motivación del personaje consiste en lograr la propia gloria, liberándose del servicio a la corona. Sus acciones seguirán este fin, en la conciencia de que los acontecimientos de su empresa serán registrados: “Te digo, rey Felipe, que la historia universal contará con admiración y asombro las cosas que sucedieron en este poblado de los Bergantines ...” (229).

El tercer capítulo, titulado “Lope de Aguirre el peregrino”, es una relación alternativa de la conducta atribuida al personaje histórico. Surge una voz narrativa heterodiegética que, imitando el discurso de un cronista, se dirige a “vuestra merced” para relatar los sucesos ocurridos en la isla Margarita desde una óptica diferente a la de las versiones oficiales: “Por tan varias razones que hemos dicho más arriba que el gobierno de Lope de Aguirre en la isla de la Margarita no fue tan salvaje ni tan desatinado como lo han contado a vuestra merced los frailes vengativos y los malos cronistas” (258). Más interesante aún resulta una

extensa nota al pie, surgida a partir de esta misma cita, en la que Miguel Otero Silva, autor de la novela, se dirige al lector, objetivándose a sí mismo en una tercera persona y haciéndose parte de su obra. Nuevamente se desdibujan los límites entre realidad y ficción y se comenta el proceso de escritura:

El novelista (...) se vio enfrentado en esta oportunidad a un obstáculo casi insalvable: no existía sobre la faz de la tierra un solo superviviente del siglo XVI a quien interrogar. (...) Con hasta entonces desconocida paciencia, el novelista consultó las obras de ciento ochenta y ocho autores diferentes (no tan diferentes puesto que suelen copiarse casi literalmente los unos a los otros), entre cronistas de Indias, memorialistas, historiadores, ensayistas, psiquiatras, moralistas, narradores, poetas, dramaturgos, etc., que en alguna forma se ocuparon de Lope de Aguirre, sus aventuras y su muerte. No aparece al final de este libro la lista completa de sus ciento ochenta y ocho antecesores porque es precepto universal que los novelistas no estamos obligados a rendir cuentas a nadie de nuestras bibliografías.

Lo que sí desea el novelista poner de relieve es la implacable inquina con que casi la totalidad de esos escritores consultados han tratado en sus páginas al caudillo marañón. (...) Los biógrafos e interpretadores de Lope de Aguirre se han conjurado para acumular sobre su memoria tal arsenal de improperios que han ganado el pleito de convertirlo en prototipo máximo de la iniquidad humana.

Hubo, sin embargo, un notable escritor, político y guerrero del siglo XIX, que no vio a Lope de Aguirre como un simple matador de gentes sino que lo juzgo esencialmente como un precursor de la independencia americana. Ese ensalzador de la ideas de Lope de Aguirre se llamaba Simón Bolívar ... (259).

La voz del autor se involucra en el proceso de recepción al dialogar con los lectores de su obra, y comenta en esta larga nota, la única en toda la novela, el entorno intertextual con el que esta se vincula. Con ironía y suspicacia señala, en primer lugar, como un obstáculo insalvable para corroborar la veracidad de la historia, la ausencia de fuentes directas, testigos presenciales, es decir, pruebas objetivas de una supuesta verdad. En segundo lugar, da cuenta de una multiplicidad de textos, de las más variadas índoles, que pretenden entregar una versión fidedigna

de los sucesos de los que se ocupa la novela. Lo que aparentemente pudiera ser una polifonía, sin embargo, no es sino una repetición incansable de un argumento monológico: un texto se basa sobre otro texto, copiándolo, imitándolo, de modo que el alto número es solo una reproducción exagerada de una versión posible, que no tiene fundamentos que la comprueben. Finalmente, el novelista “salva” el único punto de vista alternativo que arroja su investigación. En la propuesta de Simón Bolívar —prócer de la independencia y propulsor de la unidad latinoamericana— hay otra posibilidad de lectura del personaje histórico y sus actos rebeldes. De algún modo, al acudir Otero Silva a la opinión de Bolívar, está utilizando un argumento de autoridad para fundamentar su propia reinterpretación de la historia, pero esto implica también abrir la posibilidad de juzgar los hechos desde una perspectiva distinta, es más, opuesta.

El mismo espíritu polémico que ya hemos detectado en varios segmentos se despliega más adelante, cuando el texto simula una confrontación de versiones entre el discurso monológico de la legalidad y la defensa que hace de sí mismo Lope de Aguirre. La novela se transforma en el espacio del descargo, supliendo el silencio del personaje en el juicio que le ha impuesto la historia. Por ejemplo, se dice que en su estadía en la Margarita cometió “veinte e cinco muertes que han sido condenadas y vituperadas por letrados y romancistas” (265). Cada muerte es enumerada y se presenta una versión sobre ella (que siempre acaba abruptamente, en medio de una frase), a la que Lope de Aguirre responde explicando las razones y el verdadero sentido de esos crímenes, a su parecer necesarios: “Jamás había sido contada una historia usando tan luengas mentiras y falsedades como esa que vuestra merced acaba de escuchar” (270).

Acto seguido continúa el relato el cronista testigo, en un estilo levemente arcaizante: “En pensándolo mejor, Lope de Aguirre le escribió una carta a Francisco Fajardo rogándole y persuadiéndole que se dejase de servir al Rey y se viniese a confederar con los marañones” (248). La novela imita la crónica, se disfraza otra vez de antiguo documento, pero también se apropia de documentos reales. Más adelante se incluye, en cursivas, la carta histórica que el conquistador rebelde le habría enviado

a Felipe II, encabezada por la opinión de una voz narrativa que, evidentemente, no es ya la del cronista, sino la de un posible narrador-historiador que cita una interpretación: “Una carta (según la Historia de Venezuela) ‘cuyo contexto es la prueba más evidente de lo rústico de su natural grosero y de los desacatos a los que llegó la desvergüenza, y el descaro de aquel bruto’” (295-96). Precedido de esta introducción “contemporánea”, el texto de Aguirre aparece a los ojos del lector como un acto de heroísmo, en que el soldado mira de frente a su rey para declarar justa guerra, en virtud del desamparo en que Felipe II ha dejado a los hombres que han luchado para defenderlo.

El narrador-testigo retoma nuevamente el hilo del discurso y da cuenta de un receptor a quien iría dirigido su testimonio: “Le juro a vuestra merced por la fe de quien soy que el miedo que le tenían a Lope de Aguirre en los bandos contrarios era el arma ofensiva más poderosa de sus huestes marañonas ...” (301). Su función es relatar los últimos hechos desde esta perspectiva cercana. La escena del final trágico de Aguirre y sus marañones, sin embargo, nos es presentada nuevamente con el formato de una tragedia. Antes de su muerte, el protagonista signa una interpretación alternativa para la historia, que no se concreta en la versión oficial, pero sí en la ficción literaria:

—¿Cortarme la cabeza? ¿Se imagina y piensa Vuestra Excelencia que en habiéndome cortado la cabeza, y hecho cuartos mi cuerpo, y echados mis despojos a los perros, borrarán mi figura de la memoria de los hombres? ¿No adivina Vuestra Excelencia que la relación de mis maldades y hazañas hará sonar mi nombre por toda la tierra y en el noveno cielo? ¿No entiende Vuestra Excelencia que el rey Felipe II ha de aparecer en la historia con el título de Tirano, y a Lope de Aguirre se le llamará Príncipe de la Libertad? (321).

El último pasaje recoge la voz del subconsciente de Lope de Aguirre, ahora después de muerto. Muy dialógicamente, se pasa de un narrador heterodiegético en segunda persona, que describe la condena infernal del rebelde correspondiente a sus terribles hazañas, a la respuesta de Aguirre: “... ¡Yerra vuestra merced! Yo salgo en la imaginación de los pueblos que no me deja morir ...” (324). Si Colón desaparece

en *El arpa y la sombra*, olvidado por la historia que finalmente no lo reconoce, castigo que amerita por sus acciones como mal descubridor, Aguirre en cambio pervive como ejemplo de rebeldía para un continente sometido.

1.2. La cita al documento, la presencia del archivo

Otra forma de diálogo intertextual, que implica una literalidad aún más intensa, es la cita permanente —directa o parafraseada— de obras antiguas; la inclusión en el relato de documentos reales o ficticios que, o bien tienen intención historiográfica, o en su defecto sirven de fuentes para la reconstrucción del pasado: relaciones, ordenanzas, cronologías... Esta operación es de importancia en varias de las nuevas crónicas, como *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, *Memorias del Nuevo Mundo*, *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad*, *Daimón*, *La invasión a un mundo antiguo*, *El arpa y la sombra*, *Los perros del Paraíso*, *Vigilia del Almirante*, *El mar de las lentejas* y *Esta maldita lujuria*. El texto antiguo cumple al menos dos funciones: es un elemento de reconstrucción de época, una forma de situarnos las novelas frente al momento histórico que relatan, y tiene también el valor de documento probatorio. Se parodian algo burlescamente los procedimientos de la disciplina histórica, ya sea a favor de la interpretación que la novela propone, ya como forma de demostrar que la historia ha acallado algún escorzo inconveniente de los hechos que es posible denunciar a través de estas pruebas.

Los perros del Paraíso es un exquisito compendio de referencias falsas a documentos altamente improbables. Estos documentos, como las pretendidas anotaciones del cronista oficial Fernando del Pulgar, suelen ser superficiales e inútiles. También hay otros, sin embargo, que tienen un efecto denunciante, documentos apócrifos que rellenan los vacíos de la antigua crónica con información necesaria y más ajustada a la realidad, como esta “cita” a la obra de Pedro Mártir de Anglería que se refiere al primer alzamiento armado en América y a los argumentos que se esgrimen para convencer a los soldados de rebelarse contra Colón:

Pedro Mártir, el cronista, anotó que, terminada la arenga, Roldán guiñó el ojo canallescamente a los labriegos, todavía indecisos de dar apoyo al grupo revolucionario, y les dijo textualmente: ‘¡Apoyadnos! En vez de la azada os encontraréis con las manos llenas de dulces tetitas. Trabaja la indiada, vosotros reposaréis’ (*Décadas*, Libro V, cap. V) (201).

Ya comentábamos, al analizar la posición de la novela frente a la historia, el especial diálogo con los cronistas antiguos y sus versiones. Hay que agregar aquí la cita a pretendidos documentos históricos que son evidentemente falsos, por ejemplo, el certificado de “virilidad” que consigue Enrique IV y que es incluido en la novela hasta con una irónica referencia:

Indagadas que fueron por mi cuatro prostitutas de Segovia, CONSTA que Su Alteza en cada una de ellas tuvo trato y conocimiento de hombre a mujer y que tenía una verga viril firme, que daba su rédito y simiente viril como otro varón potente, como otros potentes.

(El documento aparece citado por Gregorio Marañón a quien se ve le interesaba el tema.) (39).

También se cita correspondencia privada —evidentemente falsa— que Fernando habría enviado anónimamente a Isabel y “textos informativos” de la época, como las instrucciones de la Santa Hermandad para torturar herejes. En estos ejemplos vemos distintas facetas de una misma perversión burlesca que afecta a todo tipo de documentos.

La novela, según comentábamos más arriba, desarrolla una de sus partes en estrecho contacto con el diario de navegación del almirante, con el fin de parodiarlo. Del mismo modo, recrea irónicamente la carta de Colón a los reyes donde describe el paisaje americano y su gente. El uso del documento cronístico es asimismo desacralizador, burlesco, y, como veíamos anteriormente, está destinado a mostrar la parcialidad de los textos de época. No hay fuente fiable, entonces, para la reconstrucción de la historia.

En *El arpa y la sombra* también es clave la cita o la referencia indirecta a los documentos. La primera parte, sin más, se sitúa en los momentos en que Pío IX se enfrenta a un texto que debe firmar: “... la

propuesta de postulación ante la Sacra Congregación de Ritos ...” (18), ni más ni menos que de Cristóbal Colón. En ese instante en que el personaje divaga, se vienen a su memoria discursos de muy diversa naturaleza, entre los que se cuentan algunas referencias a textos históricos y políticos. Ya comentábamos la presencia expresa de una biografía del almirante, escrita por el Conde Roselly de Lorgues. El Papa recuerda también una cita a la obra de Francisco Miranda, “Consejos de un viejo sudamericano a un joven patriota al regresar de Inglaterra a su país”(28). Para Pío IX, las influencias del ideario independentista en el territorio americano son perniciosas, y una de las razones políticas que lo impulsan a firmar el documento que inaugura el proceso de canonización del almirante pasa por su necesidad de influir en el Nuevo Mundo con un pensamiento conservador. Pío IX es, desde la perspectiva de Carpentier, un reaccionario.

Colón, por su parte, es un exegeta de sus propios documentos. En la segunda parte de la novela, el narrador cita y comenta de forma crítica sus propias obras. Allí aparecen referidos y comentados varios trozos de sus cartas, así como un breve segmento de su diario de navegación. La tercera parte, por último, da cuenta igualmente de una gran cantidad de referencias. En el juicio vaticano en que se decidirá la beatificación del personaje se representan distintas versiones de la vida y obra de Colón, tanto en su favor como en su contra. Los intelectuales que las emiten se encarnan literalmente en la escena y sus textos son reproducidos en la forma de parlamentos. Se trata de un episodio altamente polifónico y carnavalesco, en el que se desacraliza toda interpretación histórica.

Vigilia del Almirante da cuenta de un cruce intenso con los textos de época. Recordemos la sección titulada “Cuentan los cronistas”, que es un agudo análisis de documentos referidos al Piloto anónimo, o la ficcionalización de los textos del almirante, que en la novela se recrean libremente y son ocupados sin embargo como documento fuente. Además de asumir estas formas, la relación intertextual se da de un modo más complejo, similar a la que hemos apreciado en *El arpa y la sombra*: el narrador heterodiegético dialoga y polemiza con los manuscritos colombinos, citándolos y comentándolos. Por otra parte, al estar llena

su cabeza de lecturas, Colón mismo es un obstinado citador de documentos ajenos. La justificación de la obsesión libresca del almirante nos es transmitida por el narrador-historiador: “Los libros de ciencia, cosmografía, astronomía y demás, ¿no son acaso, todos, simples relatos de viajeros que han visto las mismas estrellas desde lugares diferentes, las mismas verdades científicas, las mismas fábulas imaginarias que son el revés de la realidad más común?” (104).

Las puertas del mundo también retrata al almirante como un lector compulsivo, gran citador de textos. Extensos segmentos de la novela están dedicados a la aparente transcripción de la mitología personal colombina, compuesta por sus cientos de lecturas acerca del mundo más allá de lo conocido. Citamos a modo de ejemplo uno de los muchos segmentos en que se hacen patentes las proyecciones fabulosas de Colón sobre América:

Entreverados en la imaginación se han quedado los corcovados de Aliac, los cuales en cada pelo de su barba abrón poseen una virtud diferente para curar el mal francés, poder que, se dice, nace en su ser de hielo; los frotamientos candurosos a que se entregan los púberes canéforos de Umol, quienes —cuentan— fueron hechos de un tulipán y magia blanca ... (220).

Además de las alusiones míticas, el narrador entrevera también en su discurso citas a autoridades, como San Agustín de Hipona. Dentro de este conjunto de referencias más precisas, llama la atención una cita presumiblemente real, que halaga el ego de Colón y le vaticina una futura gloria:

Uno de ellos, un tal Melchor de Melgarejo, hasta me compuso unas palabras que, según él, algún día pronunciará la Historia sobre mi recuerdo. Las oigo otra vez... Aún no terminan de pasarme: *Lo mismo sintió los falaces arrullos de la veleidosa fortuna, que sus duras coces... Se abrió paso a lucha viva, desafiando enfermedades y monstruos, este Almirante de la Mar Océana...* (99).

Lope de Aguirre. Príncipe de la Libertad incluye igualmente citas de textos antiguos. Las cartas que ya hemos mencionado, la que se

transcribe directamente y las ficcionalizadas, son los documentos más importantes, pues rescatan el testimonio directo del personaje. Su inclusión repite el recurso de la trilogía dramática, en distintas facetas del estado vital del personaje y también en distinto grado de “realidad” documental: la primera es un documento apócrifo; la segunda, una entrada directa a los pensamientos del personaje; la tercera, el propio texto histórico. A ellas se suman otros documentos de época que combinan el carácter contextualizador con el probatorio. Es el caso de este bando emitido por Aguirre en la isla Margarita: “*Manda el Excelentísimo Señor Lope de Aguirre, la Ira de Dios, Príncipe de la libertad y del reino de Tierra Firme y de Chile ...*” (257), en que el conquistador ordena que los habitantes del pueblo le entreguen todas las armas y se recluyan en sus casas, dando cuenta de un trato tiránico, pero todavía humano. Los mismos propósitos de contextualización y prueba cumple esta cédula de perdón real, que insta a los marañones a traicionar a su jefe cuando se encuentran atrapados en Barquisimeto, y que justifica en parte su derrota: “*Por la presente os damos poder y facultad para que en nuestro real nombre podáis perdonar y perdonéis a toda la gente y soldados que se pasen a nuestro servicio, cualesquiera delitos, traiciones y alzamientos, tiranías y muertes hayan cometido en el tiempo que andan debajo de las órdenes del tirano. Yo, el Rey*” (282).

En *Esta maldita lujuria*, por su parte, a pesar de que se refieren una gran cantidad de textos de la época de la más variada naturaleza, se transcribe directamente un solo documento. La cita, sin embargo, es muy significativa, pues se trata de un acta clave que el Superintendente del Carmen de Patagones esconde para ocultar a la administración de Buenos Aires un testimonio que confirma la existencia del mito: “Sale la luna, señor Virrey. Con esta luz puedo dejar de escribir de memoria y comienzo a transcribir un documento que usted debe conocer. Porque yo le hablo de los Césares y no es sólo mi voz, señor Virrey. Es la voz de todos los comunes del sur, que saben de la existencia de la Ciudad de los Césares” (118). El testimonio transcrito da cuenta de las características específicas que los españoles adjudican a la ciudad y termina con la mención de sus supuestas riquezas: “—*Y preguntándole, ¿que cómo eran las casas de los dichos españoles? Respondió que de dos metales que*

no conocían, el uno blanco y el otro amarillo, y que relucían al sol” (119). Para la voz narrativa tiene el valor de un documento probatorio, tanto así que insta al poder virreinal a analizar las motivaciones de quienes lo ocultan: “Ahora que usted lo sabe, señor Virrey, pregúntese a sí mismo por qué Francisco de Viedma ocultó este documento y no lo remitió a Buenos-Ayres” (119).

La invasión a un mundo antiguo, en cambio, da cuenta de los documentos en que se basa acudiendo permanentemente a las citas, ya sea de textos jurídicos, históricos o literarios, en su gran mayoría escritos durante el período de conquista. Estos se incorporan fluidamente a la ficción, constituyendo argumentos probatorios. Siempre se citan en cursivas y entre comillas y se señala su referencia a pie de página, por lo que el uso de las fuentes en el texto ficcional es deliberadamente “correcto”: no hay una apropiación indebida de las palabras del otro, sino una presencia material muy concreta que sirve para dar un uso específico a esas palabras. Con el fin ostensible de desacralizar la figura del conquistador se utiliza, por ejemplo, el *Cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda (1673), antigua crónica testimonial que da cuenta de la experiencia de su autor como prisionero de los indios. En la novela se incluye, entre otras, esta cita que revela el proceder de los españoles: “... siempre queríamos más y más y ‘les dábamos cien azotes amarrados a un tronco cuando no habían podido enterar el tributo que les exigíamos’” (165). Otros textos citados son la *Historia general del Reino de Chile. Flandes indiano* de Diego de Rosales (1610), *La araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga (1569), la *Crónica del Reino de Chile* de Pedro Mariño de Lobera (1556), la *Historia de Chile* de Alonso de Góngora y Marmolejo (1575) y la *Histórica relación del Reino de Chile* de Alonso de Ovalle (1646).

En *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, la cita de documentos antiguos de primera fuente cumple una función contextualizadora central. El marco de la picaresca se ve así enriquecido por estos aportes que otorgan realismo a la ficción, constituyendo lingüísticamente el escenario de la España de fines del medioevo. Algunos de estos textos son las prédicas de San Vicente Ferrer, un testamento judío, los testimonios de los expulsados y los bandos reales que se pregonan

insistentemente. Todos ellos aparecen en estilo arcaizante, entre comillas, como textos de época. Son prueba documental de la persecución en contra de un pueblo, organizada por el reinado de Fernando e Isabel, que suele mencionarse como uno de los hechos de su gobierno, pero que en la historia oficial es silenciado, pues sin duda opaca la imagen de los reyes. Dentro de este contexto asistimos en la novela a la lectura de un pregón clave, que es citado directamente por la voz narrativa, y que no deja lugar a dudas acerca del *modus* inhumano en que se planteó la expulsión:

El domingo de Quasimodo de abril de 1492, fue distinto. Entre las doce y la una del día se pregonó a altas voces (...) la provisión de los Reyes Católicos dada en la ciudad de Granada el 31 de marzo de ese mismo año, mandando a “todos los judíos e judías de cualquier hedad que sean que biben e moran e están en los dichos nuestros reynos e señoríos (...) que fasta fin del mes de jullio primero que viene de este presente año, salgan de todos los dichos nuestros reinos e señoríos con sus hijos e hijas, criados e criadas e familiares judíos, así grandes como pequeños, de cualquier hedad que sean, e non sean osados de tornar a ellos ni estar en ellos ni en parte alguna dellos de bibienda ni en otra manera alguna so pena que si no lo fiziesen o cumpliesen (...) yncurran en pena de muerte e confiscación de todos sus bienes ...” (332).

La novela se cierra con un apéndice, que es la cita a un documento inquisitorial, titulado “Proceso contra Isabel de la Vega e contra Gonzalo de la Vega su hermano vecinos de Cibdad Real ausentes escrito por los escrivanos e notarios públicos de la Santa Inquisición” (387). Esta es la raigambre “histórica” de uno de sus personajes principales, la esposa de Juan Cabezón. Allí se comprueba materialmente la futilidad de las acusaciones, poniendo en evidencia la injusticia de tales procesos. El hecho de que el apéndice sea un documento histórico que ha servido de base para la ficcionalización en la novela puede entenderse como una forma de volver al lector al problema histórico que ha motivado la obra de ficción. Como en un juego de rebote, la novela retorna a la historia, de modo que no se olvide que su problema fundamental no es la invención fantasiosa de un escritor determinado, sino la propia realidad, que debe ser urgentemente reinterpretada.

En *Memorias del Nuevo Mundo* este procedimiento se repite, pero con un alcance menor. Hacia el final de la novela, en un episodio de alto dialogismo, se escuchan —literalmente— voces sacadas de documentos antiguos. Entre ellas destacan una acusación inquisitorial a un tal Roberto Tomson y la correspondiente defensa del acusado. La introducción de la voz narrativa a este segmento es decidora, por cuanto representa dramáticamente en el espacio los discursos que se enfrentan: “De pronto se hace silencio como si se hubiese hecho un abismo en el tiempo. No se oye paso alguno ni rodar una piedra. Enseguida se escuchan voces sin cuerpo, distantes en la vida, pero contemporáneas en el aire, en el momento, donde se cruzan inquiriendo, disputando un ruido sin fin” (378). La disputa involucra a la ley y al intento de justificarse ante ella. Al igual que en *1492*, la cita es denunciante, da cuenta de la opresión, injusticia, persecución y violencia del sistema: “—Yo, Roberto Tomson, preso en esta cárcel arzobispal, padezco mucha necesidad porque no tengo quién me dé de comer ni con qué lo comprar, y con qué pagar procurador ni letrado, que pueda ni haga mi negocio, que no tengo más hacienda que lo que tengo vestido y la cama en que duermo ...” (378-79).

En el caso de una novela como *Diario maldito de Nuño de Guzmán* nos enfrentamos, al igual que en *Las puertas del mundo*, a un personaje que en sí es un compendio de lecturas, que lleva en la memoria y transmite en su discurso todo un saber de época. Su relación con la mitología que da cuenta de lo desconocido es, sin embargo, muy diferente, pues no la asume como posible realidad. Guzmán descrece de tales propuestas fantásticas, lo que no impide, empero, que refiera amplia bibliografía y la cite. Nótese, por ejemplo, la actitud de erudito ante las distintas versiones de un mito femenino:

En fin, hay tantos estudios más, como el *Menologio*, de Rodrigo de Triana y el *Palimpsesto guadalcabalis*, redactado, según unos, por Gregorio IV; y según otros por el mismo San Juan en la isla de Patmos. O los *Preliminares* del abate Rufelli y hasta el *Vademecum mediocritatis* del emérito profesor Ignacio Estrella Primo, en el que éste escribe con el singular estilo y talento con los que ganara un prominente lugar en el idioma: “E de pecosas tetas harto exuberantes era ella; e muy buena

toda su persona para lo del placer e la compañía en las ingratas noches del poquísimoo dormir e del mucho tentalearse las pudendas regiones; ella, ella la rubia pecadora” (22-23).

A propósito de las relaciones con la antigua crónica, observábamoo que el testimonio de Guzmán es antagónico respecto del de Cortés. El autor del diario se permite incluso ironizar respecto del discurso del otro, citándolo en un contexto de lectura que lo ridiculiza y lo pone en evidencia:

Sin quererlo, me viene a la mente un párrafo de la tal carta, precisamente aquel que revienta de este modo (lo incluyo en mi relación como testigo garante de lo muy lamiscón y fantoche que es el capitán de Sus Altezas): “Sus Majestades, las tiaras de los reyes paganos de esta ciudad de Tencohtitlán, tan magníficamente sustentada sobre las aguas de una laguna y ya descritas por mí en algunas otras ocasiones, están verdaderamente cuajadas de gemas, que no de bizutería, como lo es una Santa Ana de Medellín, la tierra que idolatro por haber nacido en ella y que agora desearía besarla más que describirla...” ¡Bah! (33).

Una cita falsa, que se declara como tal, es esta que se hace de una supuesta carta del almirante: “Por algo escribió Colón en una de sus cartas apócrifas: ‘El Nuevo Mundo, que no las Indias, ¡oh, tierra de Dios, do se acuesta uno y amanecen dos!’” (42). Nótese que el texto inventado refleja otra vez con mayor exactitud que los documentos oficiales el verdadero pensamiento del europeo, obsesivo —según las nuevas crónicas— respecto de la sexualidad americana.

El largo atardecer del caminante, en una operación inversa a la que hemos observado en los anteriores ejemplos, se permite el uso de los documentos de otros para sintetizar, remitiendo a las versiones oficiales para no narrar aquellos sucesos que aparecen correctamente referidos en estas. Álvaro escamotea ese tipo de informaciones que le parecen intrascendentes o suficientemente difundidas: “No cabe relatar los detalles de lo que es tan conocido por libros de cronistas y expedientes de tribunal” (217); “[c]onsta detalladamente en los sumarios y folios procesales (...)” (226). Se permite, sin embargo, citar la bula

papal *Sublimis Deus*, firmada por Pablo III, que condena y prohíbe la esclavitud de los indios (244). Este documento pone en evidencia la necesidad de un modo distinto de realización de la conquista, que proteja a los indios y su mundo, pero como tal es desoído e ignorado por los protagonistas de la historia. Una bula sin efecto; papel sin ninguna repercusión pragmática, a pesar de su sello de oficialidad.

En *El mar de las lentejas*, como se ha comentado con anterioridad, se citan directamente pretendidos documentos de época: los reportes “periodísticos” que la casa Fugger recibe de sus informantes, que dan cuenta de los avatares de la guerra entre Inglaterra y España. El narrador-historiador, como hemos visto, también realiza una labor sobre documentos, pero no los cita directamente, sino que elabora con ellos una cronología sobre la que establece su interpretación.

Una referencia significativa en la novela es la que se hace al bando real que Felipe II emite, pregonado luego de la estrepitosa derrota de la “Invencible armada”: “Puesto que Dios ha ordenado lo que ha ocurrido; puesto que sus fines son inescrutables a los hombres pero necesariamente buenos por ser suyos, es cuanto ha pasado lo que más conviene a su gloria y al bien de las almas” (117). El espíritu del rey escucha este pregón otra vez en su agonía, y reflexiona acerca de él, como Colón sobre sus documentos, confirmándose a sí mismo que el desastre era voluntad de Dios. En la misma escena, Felipe II revisa documentos cronísticos que dan cuenta de la guerra: “Se aprestó a leer un cuaderno escrito con caligrafía menuda, vagamente recordada: Su vista recorrió las primeras líneas; era el diario del Duque de Medina Sidonia, pobre desgraciado” (118). También lee una carta de Pedro de Valdés, el autor de la crónica que se incluye en la novela, quien además participa en la guerra contra Inglaterra como capitán de un barco (intensificando así los cruces entre las líneas narrativas). En su soberbia, el rey solo percibe el dolor que causó su decisión, pero la justifica con el argumento de fe. Es, desde este punto de vista, un receptor ciego de los documentos.

Como puede apreciarse en este apretado recorrido por las citas de las nuevas crónicas, ellas dan cuenta efectivamente de una voluntad documental. El pasado se rescata a través de sus textos, la historia se rescribe volviendo a las fuentes, reales o supuestas. Un dejo arcaico recorre

muchas de estas páginas, haciendo resonar voces cronísticas en la literatura contemporánea; pero no solamente, como se verá a continuación.

2. La literatura

La posición crítica que la nueva crónica sostiene en relación con el discurso histórico y sus fuentes se justifica en la medida en que es necesario desmontar la verdad oficial para dar cuerpo a una nueva versión del pasado. La ficción socava los fundamentos de la realidad, y en ese proceso acude a los documentos históricos, a las fuentes, como ya hemos visto, pero también a otras ficciones que le sirven como elementos constitutivos de una propuesta alternativa para comprender tanto el descubrimiento y la conquista como el desarrollo posterior de la historia latinoamericana. La literatura alimenta a la literatura, los textos imaginativos y sus personajes se transforman en la materia de segmentos importantes de las novelas, estableciéndose verdaderas constelaciones intertextuales, redes que unifican la tradición literaria europea —desde el medioevo hasta el siglo XX— con la tradición latinoamericana.

Las funciones que cumplirá la literatura dentro de la literatura son variadas. Distinguimos en el corpus al menos dos, que coinciden parcialmente con la función de las citas a documentos históricos, esto es, la contextualización epocal a partir de obras literarias del período correspondiente y la incorporación de la tradición literaria como explicación de aspectos del pasado que no se comprenden bien —o al menos tan correctamente— desde la historia. Podríamos hablar así de dos grados diferentes de intertextualidad, uno literal y otro conceptual o “ideológico”, del mismo modo como observábamos en las relaciones intertextuales de las novelas con la historia. A propósito de la literatura se trata en ambos casos, sin embargo, de asimilaciones positivas: el otro texto está presente para constituir una parte apropiada (en los dos sentidos posibles) de la nueva ficción; se reconoce un vínculo y se reafirma a través de la cita, con o sin comillas.

2.1. La literatura como base para la contextualización histórica

Como señalábamos a propósito de la intertextualidad literal de las nuevas crónicas con los documentos “de época”, una de sus funciones dentro del contexto de la obra es dar la sensación de un tiempo determinado a través de los testimonios lingüísticos que se conservan de dicho momento histórico. Esta operación se ve altamente reforzada por el uso de textos de naturaleza literaria, de modo que puede afirmarse que la forma de reconstruir escenario que es propia de las nuevas crónicas no es, en ningún caso, la descripción del espacio físico o del modo de vida de “aquel entonces” —como sucedería en cualquier novela histórica que obedece a un modelo más clásico—, sino la cita de los textos literarios, de la tradición oral y escrita, popular y culta, que caracterizan la época en que se sitúa la novela. Así surgen insistentemente pregones marineros, refranes y canciones populares, piezas dramáticas, “ejemplos”, romances y obras líricas de toda índole, constituyendo, desde su materialidad lingüística, el soporte histórico o epocal en el cual se inscriben estas nuevas versiones del pasado. Los siglos XVI y XVII son entrevistados a partir de la literatura que en ellos se produjo, quedando esta elevada a categoría de testimonio conformador de verosimilitud.

Las dos novelas de Homero Aridjis: *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* y *Memorias del Nuevo Mundo*, son ejemplos paradigmáticos de constitución de escena a partir de la literatura. En *1492*, como explicábamos a propósito de los tipos discursivos de origen literario, prima la influencia de la picaresca, a lo que se suman textos menores de la tradición oral. Es el caso, por ejemplo, de las canciones. Especialmente significativa en el contexto crítico que plantea la novela es esta tonada sefardí: “*Árboles lloran por lluvias, / y muntañas por aires; / así lloran los mis ojos, / por ti querida amante. / Torno y digo qué va a ser de mí, / en tierras ajenas yo me vo murir ...*” (24). Una función análoga, ahora para incluir al mundo árabe, tiene la canción popular que entona alegremente el ciego Pero Meñique: “*Tres morillas me enamoran / en Jaén / Axa, Fátima y Marién*” (106).

También se incluyen refranes, depositarios de la sabiduría popular que se transmite de generación en generación. Existe incluso un

personaje, el padre de Juan, que es un experto en ellos. De hecho, esta será la única herencia que deje a su hijo:

... mientras los padres de otros hijos más cebados que yo se iban a traer el bastimento de víveres y vituallas, a mí el mío me traía proverbios: “Vaca y carnero, olla de caballero”, “A mucha hambre, no hay pan malo”, “El muerto a la huesa y el vivo a la mesa”, y otras palabras que hablaban del comer y del no comer; a lo que yo respondía entre mí: “Mi padre se llama hogaza y yo me muero de hambre” (32).

En *Memorias del Nuevo Mundo* se utiliza otra vez este recurso de ambientación a partir de testimonios lingüísticos. El viaje de las carabelas, por ejemplo, aparece atravesado de voces que cantan pregones marineros: “*La guarda es tomada / la ampolleta muele, / buen viaje haremos / si Dios quiere*” (17). Del mismo modo que en 1492, se utilizan también varios refranes. Significativo resulta el final de la novela, que establece un diálogo intertextual con su antecesora, cuando Isabel de la Vega, citando el mismo dicho popular usado hace muchos años, le recuerda a Juan el momento de su matrimonio: “Pase la novia y goce el novio”, a lo que él responde, dando cuenta del inexorable paso del tiempo: “A la vejez viruelas” (386).

Más importante aún que los textos populares, sin embargo, es la pregnancia de la literatura medieval. Ya comentamos a propósito de los tipos discursivos a los que adhiere la novela, la destacada presencia del discurso dramático. A propósito de la representación de un auto de fe, *El juicio final* de fray Andrés de Olmos, señalado así con título y autor, se transcriben parcialmente algunos fragmentos en náhuatl y otros en español. Su función es la de escenificar una cierta pedagogía moral y religiosa, basada en el miedo al juicio divino, que se quiere transmitir a los indios. La relación sentimental que establece Juan de Flandes con Fernanda, por su parte, se relata ocupando como patrón segmentos en diálogo de *El libro de buen amor*, que aparecen citados directamente, entre comillas, pero sin referencia explícita. A modo de ejemplo, transcribimos el primer parlamento de Ramona Ramales, la enana grotesca que hace de vínculo entre los amantes, y que resulta un alter ego de la Trotaconventos: “Esta dama que codicias está en mi poder. / Si non es por

mí, hombre no la puede ver. / Yo sé toda su hacienda, sus ansias y lo que ha de hacer. / Por mi consejo fornicie, más que por su querer” (290-91).

Encontramos otra influencia parcial del modelo picaresco, tomada de la misma obra medieval, en un pasaje relativo a la vida ascética de Juan. Allí aparecen dos personajes marginales, Hurón y Furón, cuyos nombres apelan al animal de genio voluble, famoso por su desagradable olor. Por extensión, se llama también así a las personas que descubren lo escondido o secreto, como a quienes tienen mal carácter, y estos mendigos dan cuenta de ambos rasgos, lo que los vincula con el lado siniestro de la picaresca. Varios de sus parlamentos, nuevamente, son citas tomadas del *Libro de buen amor*, por ejemplo, el “Cantar de ciegos”: “Varones buenos e onrados, / Queretnos ya ayudar. / A estos ciegos lasrados, / La vuestra limosna dar” (328), y el “Ensiemplo de los dos perezosos”:

... una noche yasía
 en la cama despierto, é muy fuerte llovía;
 dávame una gotera, del agua que fasía
 en el mi ojo muy resia á menudo fería.
 Yo ove grand peresa de la cabeza redrar.
 La gotera que vos digo, con su mucho rezio dar
 El ojo, de que soy tuerto, óvomelo de quebrar (333-34).

Un recurso similar al que hemos visto en las novelas de Aridjís es el que encontramos en las obras de Herminio Martínez. En ellas, la creación de un escenario epocal así como de la mentalidad de los personajes se efectúa a través de citas. Ya hemos comentado la enormidad de textos que pueblan la fantasía de Colón en *Las puertas del Mundo*, así como la manía lectora de Nuño de Guzmán. La literatura también será una de las fuentes de estos personajes, característica que se repite en Domingo y Francisco de Montejo, narradores de *Lluvia para la tumba de un loco* e *Invasores del Paraíso* respectivamente.

Las puertas del mundo es, de las cuatro nuevas crónicas de Martínez, la que menos alude a la literatura de su época, concentrándose, como hemos comentado, en obras de carácter informativo. Es posible, sin embargo, consignar dos ejemplos que aluden a textos escritos propiamente literarios. En el primero de ellos, Colón se vale de un famoso

poema del Marqués de Santillana para explicar los sentimientos de los europeos frente a la naturaleza de América. Ante los cielos enormes de la isla de Couba dice la voz narrativa que sus hombres "... se pusieron a entonar la letrilla del marqués Iñigo López, aquella que dice: "*Por una gentil floresta...*"(29). La superposición del poema sobre el paisaje es un indicio de su percepción en clave literaria, para lo cual se apela al tópico del *locus amoenus*. Más adelante, en una conversación entre el almirante y su amor oculto, Raquel de Santángel, se hace otra vez referencia a una obra de época, el romance sentimental de Diego de San Pedro que significativamente fue publicado por primera vez en 1492:

—¿Y la *Cárcel de amor*?

—Ahí te lo dejo para que tú también lo leas (182).

En *Invasores del Paraíso* se acude a la literatura de un modo todavía más directo, pues la voz narrativa, el joven Francisco de Montejo, comenta su sensación frente a aquello que lee, empatizando fuertemente con el texto:

Abro la tragedia de Calisto y Melibea, llamada también La Celestina, en esta edición sevillana, y me tropiezo con la gran zurcidora de voluntades (...). Casi la oigo meter su voz de olla en los besos que él y ella se sirven a través de los jardines de estas páginas. Imagino que me grita por ahí, entre las comas y los puntos, desde el puente de mando o junto a las bodegas; pero no, no es la alcahueta célebre trayéndome noticias de mi amada, sino mi primo que ya viene a buscarme ... (15).

En esta misma novela se cita directamente un conocido poema de amor, cuyo autor es el soldado y hombre de letras sevillano, Gutierre de Cetina. El poeta es un personaje secundario dentro de la novela, inspirado en el escritor de madrigales. Él recita junto a los jóvenes Montejo: *Ojos claros serenos, / si de un dulce mirar sois alabados, / ¿por qué, si me miráis, / miráis airados?* ... (185).

Ya con ambientación americana, se cita el poema épico de Francisco de Terrazas, *Nuevo Mundo y Conquista*, que data del siglo XVI. Los versos que se incluyen están dedicados a Gonzalo Guerrero, el conquistador español que se queda a vivir entre los mayas:

En Chetumal reside ahora Guerrero,
que así se llama el otro que ha quedado;
del grande Nachán Cán es compañero
y con la hija suya está casado:
Está muy rico y era marinero,
ahora es capitán muy afamado,
cargado está de hijos y hase puesto
al uso de la tierra el cuerpo y gesto ... (97).

Lluvia para la tumba de un loco, por su parte, incluye poemas satíricos, muy apropiados al ambiente picaresco de la novela. Se cita, por ejemplo, *La vieja de Mantúa*, adjudicada a José Luz Ojeda⁴, que tuerce cómicamente la acentuación normal de las palabras:

*Esta tarde, pasando por Mantúa
leí en una revista la historia
de una vieja que estaba en la eclesía
levantándose mucho la nagúa.*

*Tres cubetas le echaron con agúa
porque era contra toda ortodoxía
manifestar tamaña inmodestia
sobre todo en domingo de pascúa ... (49).*

Los romances populares también están presentes, cumpliendo la función de crear ambiente de época, como este alusivo al viaje de Magallanes:

*Fueron cinco los navíos,
las cinco naves hermosas,
que condujo Magallanes
desde los mares de Europa.*

⁴ El nombre del autor de este poema picaresco coincide con el del sacerdote y poeta mexicano José Luz Ojeda (1899-1989), quien escribió fundamentalmente poesía religiosa, por lo que se hace difícil adjudicarle la autoría real de esta obra. Nótese sin embargo que Herminio Martínez, el autor de *Lluvia para la tumba de un loco*, fue el compilador y editor de un volumen de poemas de Ojeda (*El vendabal de la pasión*, 1998).

*Cinco que no se olvidaron.
Cinco que ya están en la historia.
¡Helos!, ¡helos!, caballeros,
¡Helos!, ¡helos!, damas todas (50-51).*

Además de generar un escenario de época, cumple una función crítica este trágico ejemplo de canción popular, tomado a su vez, según precisa la voz narrativa, de fuentes escritas. Se trata de una cita indirecta a la *Brevísima relación de la destrucción de Indias* de Bartolomé de Las Casas:

Leemos en las crónicas que los invasores, estando metiendo a espada a diez mil indios para quemarlos en unos corralones que allí había, oyeron cantar a su comandante don Fernando Cortés:

*Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo ardía:
gritos dan niños y viejos,
y él de nada se dolía (116).*

Diario maldito de Nuño de Guzmán, por su parte, incluye poesía popular de su época que transmite un modo de estar en el mundo y, para la voz narrativa, una cierta sabiduría, como este “Cantar de Urbina”: “No es el chiste arrear la yunta / ni gritarles bueyes viejos, / si en llegando al cornejal / se conoce a los pendejos” (15). También cita este dístico irónico, adjudicado a los soldados descontentos de Cortés: “*Tristis est anima mea / Hasta que mi parte no vea*” (88), y más adelante, otra vez referido a las astucias del Capitán para dejar a sus hombres sin botín, esta breve rima: “*El oro se fue: / el uno en papo; / el otro en seco / y el otro so el sobaco*” (142).

La sabiduría popular se deja ver en la cita de varios refranes, a veces asilados, como “*A ver si alcanzo los cien años de perdón / que otorga el refrán a quien madruga a otro ladrón*” (103), y otras incluidos dentro del discurso del narrador: “Pero bueno, olla sin cebolla es boda sin tamborina, como decimos en Guadalajara ...” (151).

Encontramos asimismo la cita de antiguo romances medievales, de autor anónimo, como la historia del rey don Rodrigo y la Cava Florida y el “Romance de la doncella guerrera”:

*Pregonadas son las guerras
de Francia con Aragón;
¿cómo las haré yo, triste,
viejo, cano y pecador?
¡Oh, maldita suerte mía
yo te echo mi maldición:
que me diste siete hijas
y no me diste un varón... (133).*

En un juego de espejos irónico y desacralizante, la novela cita además la supuesta adaptación paródica del romance que hace un tal Jeremías Lemos, adulator de Guzmán, cuya real existencia no hemos podido precisar:

*Pregonadas son las guerras
de Nuño con el Marqués:
uno solo se destierra,
otro cumple con la ley.
¡Lloren lloren batallones!
—grita Cortés con gran saña—
¡Hoy en las cortes de España
se duda de mis cojones...! (133-34).*

En *Hijo de mí*, la novela que rescata la última confesión de Almagro, son especialmente abundantes, como cabría esperar, las citas a oraciones religiosas. Las plegarias se entreveran en el discurso del personaje, como vemos en este ejemplo: “Ángel de la Guarda, dulce compañía. En esta plaza de donde arrancan los caminos del mundo, estoy con los míos” (14). La oración se suma insistentemente al recuerdo de la vivencia, contextualizando la novela dentro de una época y de un determinado espíritu o cosmovisión, pero abriendo también el discurso del personaje hacia su interioridad, a sus miedos y deseos. La cita a la oración obedece, entonces, a un doble propósito, de escenificación histórica y de representación de un estado particular de la conciencia del personaje. Otros textos citados, como estas coplas populares que emergen en la memoria de Almagro, recrean asimismo el ambiente del siglo XVI: “*Pajarillo que cantas / en la laguna / no despiertes al niño / que está en su cuna*” (11).

Los perros del Paraíso, como ya hemos visto a propósito de su relación con las fuentes históricas, inventa documentos. Lo mismo hace con las obras literarias supuestamente “de época”, por ejemplo, los textos atribuidos al “libertino poeta cortesano” de nombre Álvarez Gato⁵, quien es citado (muy inverosímilmente) de su “libro secreto”. Allí se encontraría este poema erótico dedicado a la joven princesa Isabel: “*Tiene un culito / que es un quesito. / Dos tetitas / como naranjitas*” (15).

La voz narrativa ocupa la pretendida obra del poeta una segunda vez, ahora como argumento probatorio de la “histórica” impotencia de Enrique IV:

Y otra vez corresponde citar al resentido Álvarez Gato:
*... y sin tu mar marisco desosado
 en marina penumbra apellejado ...* (18).

La novela acudirá asimismo a textos poéticos aztecas y mayas para “documentar” su visión de mundo, tan diferente a la europea. Podrían comentarse estas citas también a propósito de su carácter de fuentes históricas, pero su marcado acento estético y la tesis anti-eurocéntrica que los *Perros del Paraíso* plantea para la lectura de la historia, oponiendo la racionalidad poética americana a la racionalidad instrumental europea, es más pertinente incluirlas dentro de las citas literarias. Cuando acaba el banquete en honor a un representante del incario, por ejemplo, y los aztecas comprueban la llegada bendita de un nuevo día, cantan a coro citando al rey-poeta Nezahualcoyotl: “*¡Ojalá nunca muera! / ¡Ojalá nunca perezca! / Allí donde no hay muerte / Allí donde se triunfa / Allí voy*” (54).

Un ejemplo trágico de exégesis mal encaminada constituyen las palabras del Mexicatl Teohuatzin, Supremo Sacerdote azteca, quien anuncia la profecía del pronto arribo de los bondadosos dioses barbados,

⁵ Aunque parece un personaje sacado de la imaginación de Abel Posse, Juan Álvarez Gato fue efectivamente un poeta español, judío converso, que participó de la corte de la reina Isabel de Castilla.

citando al “poeta sagrado”. Nótese la disposición del texto, que emula la poesía de vanguardia:

Toda luna
Todo año
Todo día
Todo viento
Camina y pasa.
También toda sangre
llega al lugar de su quietud (107).

Un poco más adelante, en la misma escena, el Sacerdote cita nuevamente su propia tradición, instando a la clausura de las escuelas de guerra:

Un ciclo de dulzura se avecina. ¿Para qué nuestras armas? Será el sol de la hermandad y de las flores. Corresponde recordar el canto de Huexotzingo:
¿Así he de irme?
¿Como las flores que perecieron?
¿Nada quedará de mi nombre?
¿Nada de mi fama aquí en la Tierra?
¡Al menos flores!
¡Al menos cantos! (108).

Ambos textos pueden ser leídos también como anuncios de muerte, lo que acentúa su polisemia literaria y la ironía del error hermenéutico que cometen los intérpretes de los textos sagrados. El final de la novela, que incluye una cita con referencia muy específica al *Chilam Balam*, corresponde a la corrección del malentendido:

Los poetas escribieron el texto del informe que enviaron con el mejor emisario:
Ha comenzado la era del Sol en Movimiento
que sigue a las edades del Aire, el
Fuego, el Agua y la Tierra. Éste es
el comienzo de la edad final, nació
el germen de la destrucción y de la

*muerte. El sol en Movimiento, el Sol
en la tierra, eso pasará.
(Libro de los Linajes del
Chilam Balam de Chumayel.) (211-12).*

Nótese el comentario altamente irónico del narrador acerca del actual estado del documento, que da cuenta de la inutilidad del mensaje: “El texto citado, recuperado por los hombre de Roldán, está en el Museo Histórico de Viena, en la misma vitrina donde se contempla la corona de plumas del emperador Moctezuma” (212).

Una función aún más clara como contextualizadores históricos tienen en la novela los cantos que Colón escucha antes de zarpar de Paños, mientras observa la inevitable expulsión de los judíos: “Incorregible, el coro triste canta el viejo poema de Immanuel Ben Salomón: / ¡Oh Dios, aunque me mataras / Esperaría en ti / En ti me refugiaria!” (113).

Este hecho histórico, siguiendo uno de los principios compositivos de la novela, se fusiona con un evento posterior, de muy similares características, por lo que el almirante puede oír también canciones del siglo XIX:

Un grupo de hebreas centroeuropeas que huyendo de los pogroms zaristas habían caído en la persecución ibérica, cantaban a coro, con sus pañuelos amarillos en la cabeza, desesperadamente:

*Novaia Gorod
Novaia Gorod!
Gute Winde
Gute Winde! (117).*

Al igual que en *Memorias del Nuevo Mundo* y *Vigilia del Almirante*, el viaje se representa a través de los cantos de los marineros al zarpar: “*Bendita sea el alba / y el Señor que nos la manda. / Bendito sea el día / y el Señor que nos lo envía*” (122), y, como en casi todas las novelas, tampoco están ausentes los refranes, como este conocido dicho popular, que no en vano se repite dos veces: “*Tanto monta / Monta tanto / Isabel como Fernando*” (50, 75).

En *Daimón*, por su parte, son mucho más abundantes las citas literarias explicativas que aquellas destinadas a una contextualización histórica. Encontramos, sin embargo, la presencia de poemas de la cultura maya, para documentar el conocimiento que tenían los americanos de la llegada de los europeos y, al mismo tiempo, invertir la oposición civilización/barbarie:

Los vates de Yucatán lo habían pronosticado:
Este dios “verdadero” que viene del cielo
Sólo de pecado hablará
Sólo de pecado será su enseñanza.
Inhumanos serán sus soldados
Cruelles sus mastines bravos (50).

En *El arpa y la sombra*, por el contrario, abundan las citas de la literatura popular con fines contextuales, sobre todo en la primera parte, dedicada a los recuerdos de Pío IX. El Chile de la colonia queda retratado, sin más, a partir de sus villancicos: “*Esta noche es Nochebuena / Y no es hora de dormir, / Que la virgen está de parto / Y a las doce ha de parir*” (17). Análogamente, los recuerdos infantiles “profanos” del Pontífice incluyen las canciones que sus hermanas cantaban, como esta romanza francesa que la voz narrativa adjudica a un tal padre Martín: “*Plaisir d’amour / Ne dure qu’un moment. / Chagrin d’amour / dure tout la vie.*” (30).

El hecho de que en la intimidad del pensamiento del Papa lo popular, la poesía sencilla, tenga un lugar que se atesora, contrasta violentamente con su carácter de gran censor del pensamiento y de la literatura. En esto, su figura se hermana con la del almirante, pues ambos llevan una verdad interior que es, para los efectos de la conservación de su poder y de su imagen, inconfesable. El peso de lo oficial, la prevalencia de una sola versión de la historia y de la así llamada realidad, acto de imposición de un discurso monológico, pasa en ambos casos por la negación del propio yo. Desde este punto de vista, el citado de los textos literarios e históricos en *El arpa y la sombra* bien podría obedecer a una suerte de retrato psicologista de los personajes, lo que va más allá de su evidente función contextualizadora.

Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad es la única novela que rompe la tendencia dentro del corpus. Si bien utiliza estructuralmente formas literarias plenamente reconocibles, como la tragedia, prácticamente no acude a citas literarias. Solo encontramos un ejemplo tomado de la tradición oral, un refrán en latín, dicho por un enemigo de Aguirre: “*Audaces / fortuna / juvat, / timidosque / repelit*” (236).

Una mención especial, y que sirve de puente para la tesis que se desarrollará a continuación, merece el uso de literatura posterior que aparece travestida de texto de época. Llaman a la sonrisa irónica estos usos “indebidos” —altamente carnalescos, por lo demás— en la prosa de Abel Posse. En *El largo atardecer del caminante* aparece citada esta copla, que Álvarez escuchó recitar a “... uno de los poetas de la agitada mesa del marqués de Bradomín”: “*Música porque sí, música vana / Como la vana música del grillo / Mi corazón eglógico y sencillo / Se ha despertado grillo esta mañana...*” (68). El poeta referido no es sino Nalé Roxlo, escritor argentino del siglo XX, quien dedicó parte de su poesía, traspasada de un tinte irónico, al mundo infantil. Otra coplilla supuestamente de su autoría aparece citada en *Daimón*: “*El amor si puro es / no se fija en el dinero. / Conozco un zapatero / casado con un marqués*” (107).

2.2. La literatura como modo de explicación de la realidad

No resulta fácil afirmar que la literatura opera en la nueva crónica como una fuente *explicativa* de la realidad. De hecho, desde una cierta perspectiva teórica que considera la obra de arte en su carácter inmanente, como podría postularse a partir del formalismo más clásico, no tiene mayor sentido preguntarse por las vinculaciones de la literatura con lo real representado o con el contexto en el que se gesta como representación. El pensamiento estético de Theodor Adorno puede servir de apoyo a la tesis que aquí se propone, que considera una relación dialéctica entre obra y medio. Para el pensador alemán una obra de arte es tal porque se libera de las imposiciones de la sociedad en que se gesta y se postula a sí misma como autónoma, en quiebre radical incluso con

la tradición que las demás obras, anteriores a ella, constituyen; pero precisamente porque existe esta autonomía, el arte sostiene un vínculo con lo social:

Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnisses sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome (335)⁶.

Un tipo de literatura como la nueva novela histórica y, específicamente, la nueva crónica de Indias, se desarrolla en diálogo directo con lo social, pero conservando la autonomía que le es propia. En tanto obra de arte constituye una forma de analizar el presente latinoamericano a la luz de su historia, siempre de modo polémico y, como el desarrollo de este capítulo sobradamente demuestra, deliberadamente intertextual. Esto no debe entenderse en relación con los contenidos que las obras postulan, sino con los procedimientos formales de reelaboración de dichos contenidos. En este punto también es pertinente Adorno: “[g]esellschaftlich entscheidet an den Kunstwerken, was an Inhalt aus ihrer Formstrukturen spricht” (342)⁷. Las novelas de este corpus, entonces, aunque no argumenten de modo directo, siempre explican procesos del pasado y los proyectan a la actualidad latinoamericana; necesaria y voluntariamente se enfrentan a lo social y así entran en contacto con otros discursos que tienen una pretensión aclaratoria.

Una de las funciones de la historia, mucho más allá de ser un mero registro memorioso, es la comprensión de los procesos que han caracterizado la conducta humana a lo largo del tiempo. Por ello es que, como

⁶ El arte es social, pero no solo por el modo de su producción, en el que se concentra la dialéctica de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, ni por el origen social de su contenido. Es mucho más social a través de su posición contraria a la sociedad, y posee esa posición primero como autonomía (la traducción es mía).

⁷ Socialmente decide en la obra de arte, lo que dice en contenido desde sus estructuras formales (la traducción es mía).

específica Hayden White, incluso desde su estructura en cuanto relatos constituyen un modo de explicación. La nueva crónica, en una férrea disputa dialógica con la historiografía, acudirá a la tradición literaria para buscar allí un modo más exacto de representación del pasado. En un intento que podríamos llamar metainterpretativo o interpretación en segundo grado, las novelas acuden a imágenes literarias presentes en otras obras, de otros autores, que ya ofrecen una lectura de lo real, y las superponen a los personajes y contenidos de la historia americana. La literatura se vuelve una cantera de donde los nuevos cronistas toman categorías que permiten la comprensión de la realidad. Desde aquí se justifica, por ejemplo, que Coló sea, según la propuesta de Roa Bastos, un verdadero Quijote anticipado, y, según la lectura de Abel Posse, un Odiseo capaz de liberarse de la mismísima Circe.

Podríamos hablar de ciertos intertextos literarios “obsesivos” en las novelas de nueva crónica, como es el ya mencionado caso quijotesco. La obra de Cervantes y su inmortal protagonista cumplen variadas funciones, que van desde ser el segundo término en una comparación de biografías análogas —la lectura de *Vigilia del Almirante*—, hasta una sencilla alusión al pasar que recrea un determinado contexto —España, un renacimiento incipiente, las costumbres populares—. El Dante y su *Divina Comedia* aparecen también referidos insistentemente, conectándose a las imágenes infernales y también paradisiacas que ofrece América a los conquistadores. La poesía española y latinoamericana, desde el medioevo hasta el siglo XX, sirve como medio de representación de la sensibilidad de los personajes. La narrativa de América Latina, finalmente, será la forma en que se dé cuenta del modo como se ha desarrollado nuestra historia.

2.2.1. *El ingenioso hidalgo*

En “Última Tule”, brillante ensayo del autor mexicano Alfonso Reyes publicado significativamente en 1942, se propone por primera vez una posible relación entre el polémico Almirante de la mar oceánica y el personaje cervantino. Este ensayo histórico-literario prefigura varias

de las relaciones entre historia y ficción que podemos observar en la nueva crónica, como la crítica a las funciones y alcances de la disciplina histórica y una cierta “presentificación” del pasado que es revivido como un hoy a través del recurso de la escena. En su análisis acerca de las imágenes que perviven sobre Colón, cual nuevo cronista, Reyes reflexiona: “En vano procura la historia imponer sus conmensuraciones exactas. Cien veces deshecha, la leyenda vuelve a recobrase, como la ruda aplastada por los pies” (31). Para llenar los vacíos de la historia, por otra parte, hará uso de recursos plenamente literarios, como es la “comedieta” en que hace dialogar a Colón con Martín Alonso, su piloto, representando el primero la fuerza de la imaginación y el segundo la racionalidad práctica. Dentro de esta misma línea ficcionalizante de su propuesta interpretativa, puede entenderse que sugiera por primera vez esa tenue pero certera línea que permite la comprensión del descubridor de América en términos que lo aproximan al loco más ilustre de la literatura hispana. Reyes sostiene que su cabeza se encuentra poblada de fantasías literarias que le impiden dar cuenta de lo real:

Educado en estas lecturas, Colón emprende el viaje, y no es extraño que, en su espíritu, las visiones fabulosas ocupen muchas veces el lugar de las realidades, como se ve por sus mismas relaciones y por todo el discurso de sus andanzas. Pudo, por ejemplo, habernos dejado alguna impresión verdadera de la naturaleza y de la vida americanas. Pero no: la fábula se interpone ... (43).

Esta interpretación del personaje histórico, si bien no se compromete con una identificación directa, deja sembrada la posibilidad de entenderlo en términos quijotescos, y produce abundantes ecos, como podremos apreciar en las novelas contemporáneas.

El vínculo intertextual con el *Quijote*, como ya adelantábamos, es fundamental en el caso de *Vigilia del Almirante*. Roa Bastos se apropia del personaje de ficción, que además es posterior en el tiempo, para explicar el modo de ser y proceder del controvertido personaje histórico. En un deliberado intento por borrar los límites entre ficción y realidad —y crear así una “ficción impura”, como señala en el prólogo—, relaciona a Colón también con Cervantes, el autor “histórico”

del Quijote, estrategia que se repite en otras novelas. Es así como la primera alusión al eje cervantino (por llamar de algún modo a este autor-obra-personaje), se hace a propósito del naufragio que cambia la vida de Colón, cuando se salva de la muerte ocupando el cadáver de un famosos corsario, quien le “hereda” sus ropas, una verdadera fortuna en joyas e incluso su nombre para presentarse en las cortes de Portugal. Es él mismo quien narra su experiencia, haciendo el símil con la faceta militar de la biografía de Cervantes: “La lucha fue desigual. No era aún la batalla de Lepanto que sucedió mucho después, pero en cierto modo la anunciaba como una caricatura (...). Ningún tiro de lombarda me había volado una mano. Ni manco ni difunto. Estaba vivo entre los muertos” (145).

La relación entre Colón y el personaje del Quijote se entabla un poco más adelante, en el capítulo titulado “Fragmentos de una biografía apócrifa”, que comienza con el parafraseo de la conocida frase inicial del *Ingenioso hidalgo*: “En un lugar de la Liguria de cuyo nombre no quiere acordarse ...” (161). Después, en “Amadises, Palmerines, Esplandianes”, este vínculo se refuerza estrechamente, a través del carácter de lector impenitente que comparten el personaje histórico y el de ficción, como anticipaba Alfonso Reyes. Nuevamente encontramos una paráfrasis:

En resumidas cuentas, tanto se enfrascó en estas lecturas, pasando las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio trajinando entre miles de páginas con los ojos y los dedos en la lengua, que no lograba saciar su curiosidad y más y más crecía su desatino. Así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro con el que celebraba esas maravillas (171-72).

La comparación entre ambos personajes, histórico y ficcional, no siempre es afortunada, porque, como señala el narrador, “(e)ste Quijote no es honrado como el otro. Derriba molinos de vientos a nombre y por cuenta de otros. Ha olvidado su antigua pasión por los Caballeros Andantes y por los Caballeros Navegantes” (193). Una cuota de sombra y de cinismo empaña a la figura histórica y la distancia del modelo literario, constatación que implica una mirada crítica sobre Colón, quien ha transado sus ideales.

La analogía entre Colón y Quijote-Cervantes lleva a una distorsión temporal, pues el almirante prevé cual visionario la futura redacción de las aventuras del hidalgo. Según el narrador, “[s]u mayor aspiración es escribir con los hechos marítimos un libro semejante al *Quijote*, como la epopeya suprema de la lucha entre el bien y el mal” (193). En el capítulo titulado “El caballero de la triste figura”, se insiste otra vez en la imitación de un modelo todavía inexistente y, al mismo tiempo, en el hecho de que esta es imperfecta: “Cien años después vendría el Quijote. Pero el futuro Almirante ya lo había presentido con esa especie de premonición absorta que los héroes soñados inspiran a sus lectores ingenuos y alucinados y los impulsan a imitarlos” (197). Colón histórico, según la novela, es un seguidor de este héroe soñado, del mismo modo como dicho héroe se relaciona con los personajes de las novelas de caballerías, a través de la imitación. El almirante, sin embargo, carece de la fuerza moral para convertirse en un antecedente digno del Quijote: “El Caballero de la Triste Figura pudo tal vez ser imitado un siglo antes por el Caballero Navegante y ser éste su más notable antecesor. Sólo que lo hizo al revés y se convirtió en su polo opuesto. Le faltó la grandeza de alma que el otro tenía” (197).

Hacia el final de la novela, la identificación del almirante con el caballero se hace todavía más intensa. La soledad y el desamparo, la brusca caída en la realidad, hermanan el triste fin de ambos personajes. Colón, mientras peregrina inútilmente tras la corte de Fernando “... toma a su servicio a ocho jayanes manchegos. Los llama sus Sanchos Panzas, y los declara sus escuderos del Quinto Viaje, que no será ya sino el de la Estigia” (362). Al enterarse de la muerte de Isabel, escribe una supuesta carta al rey, en la que se parafrasea otra vez el texto de Cervantes, pero revalorando el sentido sublime de la locura:

No se conturbe su Alteza Serenísima por las sombras que han caído sobre su alma, que la locura es el más alto don que Dios concede a sus elegidos. Yo he vivido loco y muero cuerdo, por manera que conozco este tránsito en que el alma transida se abre por fin luminosa al sosiego de la cordura sin abjurar ni abominar los delirios de la noche del alma (364).

Los últimos momentos de la vida de Colón se relatan a través de la parodia de la muerte de Alonso Quijano, con cura, barbero, ama y sobrina incluidos. El pasaje anteriormente citado reaparece, ahora en una forma más cercana al original. El acto de constricción del personaje literario representa el posible arrepentimiento del almirante, lo que contribuye a redimirlo de sus culpas históricas:

Yo fui loco y muero cuerdo. Fui Almirante, Visorrey y Gobernador perpetuo de todas las Indias. ¡Ah locura de los que ponen su quimera en los honores y riquezas de este mundo! No vuelvo a ser agora más que el grumete ligur, el peregrino de la tierra y del mar, el judío errante convicto y converso, que siempre fui con honra y sin provecho. Pueda yo, con la ayuda de vuestas mercedes, con mi arrepentimiento y mi verdad última, la única genuina y valedera, volver a ganar la estimación que de mí se tenía... (368).

Sus últimas palabras apuntan también a los futuros textos que contarán sus hazañas: “Pido cuan encarecidamente ser pueda perdón a los historiadores y Cides Hametes Benengelis de la vera historia que mi vida tener pueda. A mí sólo me tocó vivirla. A ellos les tocará revivirla, que es la parte más engorrosa y difícil de la obsesión de narrar” (369-70). El gesto narrativo, como propone la novela, es una revivencia, un volver a hacer presente lo que ya no está. Discurso histórico e imaginativo se revelan como equivalentes; de allí que sea posible leer la biografía de Colón en clave quijotesca.

En *El arpa y la sombra*, a pesar de que Colón se nos revela más bien como un materialista práctico, Carpentier desliza algunos rasgos quijotescos que se asocian a las propuestas de *Vigilia del Almirante* y “Última Tule”. La breve cita al Quijote que hace la voz narrativa heterodiegética focalizada en el Papa Pío IX a modo de introducción al testimonio del almirante, tiene una evidente función irónica. Lo “quijotesco” en este caso no son los rasgos de personalidad de Colón, sino una parte de la imaginación literaria del Pontífice. Este recuerda con pomposidad y grandilocuencia un discurso particular del caballero andante, citando las palabras de Cervantes:

... al caer la noche, conocería los misterios de la muerte, como había conocido en vida, los misterios de un más allá geográfico, ignorado aunque presentido por los hombre de la “dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados” —dichosa edad y siglos dichosos, evocados por Don Quijote en su discurso a los cabreros... (54).

Colón se hermana así con los visionarios de la añorada edad de oro, que presintieron la grandeza del universo. El hecho de que esta sea evocada por el personaje cervantino dota al almirante, por contagio, de un aura idealista. Ello contrasta brutalmente con la sinceridad confesional que él mismo despliega a continuación, en la que se revela directamente como un armador de artilugios. A pesar de su poca dignidad caballeresca, sin embargo, este embaucador conserva en su estampa ciertos rasgos quijotescos. Dice cual lector compulsivo: “Negamos muchas cosas, porque nuestro limitado entendimiento nos hace creer que son imposibles. Pero mientras más leo y me instruyo, más veo que lo tenido por imposible en el pensamiento se hace posible en la realidad” (69). Para justificar su manía lectora, acota: “Mas pienso que aún he leído poco. Debo conseguirme más libros. Libros que traten de viajes, sobre todo” (70). En los momentos finales, ya próximo a la muerte, al hacer un recuento de su vida volverá a los argumentos caballeresco-cervantinos, recriminándose a sí mismo: “Persiguiendo un país nunca hallado que se te esfumaba como castillo de encantamientos cada vez que cantaste victoria, fuiste transeúnte de nebulosas, viendo cosas que no acababan de hacerse inteligibles, comparables, explicables, en lenguaje de Odisea o en lenguaje de Génesis” (183-84).

En *El largo atardecer del caminante* la figura de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca también aparece relacionada al Quijote. La voz narrativa anónima que prologa la novela, estableciendo una posible influencia de la historia en la ficción, nos dice acerca de Álvaro:

Se sabe que era alto, de músculos correosos, con barba valleinclanesca y aquirotado. Tengo para mí que Cervantes, casi niño, se lo cruzó un par de veces por la calle Sierpes, cuando don Álvaro vivía casi sólo de salpición y tenía raída la señorial boina de terciopelo. (La gente diría: “Ahí va el loco del Cabeza de Vaca”) (12).

En un sentido inverso al que plantea *Vigilia del Almirante*, en la novela de Posse el conquistador marginal, idealista, bien podría ser el modelo o antecedente del Caballero de la Triste Figura.

El epíteto “valleinclanesco” que la voz narrativa se permite para caracterizar al conquistador encuentra su eco en un personaje de la novela, un escritor irónico y “novelero”, que fusiona en uno, aprovechando sus características comunes, a Ramón del Valle Inclán y a Cervantes. El personaje comparte con el autor modernista un rasgo físico muy característico y toma también el nombre de uno de sus personajes más famosos, protagonista de las *Sonatas*. Es el “... falso marqués de Bradomín, con sus barbas largas y cenicientas de astrólogo” (22), uno de los buenos amigos del Cabeza de Vaca, que vive como él en un estado de patética marginalidad respecto del poder, situación que también lo vincula con la figura de Cervantes:

Tiene ese hombre algo de fantástico y desdichado que me atrae. Hay brillo en sus ojos pequeños como agujas, entre burlón y sarcástico. Sin decir nada siento que sabe de mis falsos apuros, del ninguneo que padezco. Escribe incansablemente pero sin mayor fortuna: viajó a la villa y corte de Madrid sin suerte. Su talento es grandilocuente, esperpéntico. Pese a sus fracasos, su dominio del idioma es insuperable (22).

Más adelante, la amalgama entre las biografías de Valle Inclán y Cervantes cobra mayor intensidad, operando en la caracterización del personaje. Nótese las alusiones a la estampa física y las circunstancias biográficas en las que coinciden ambos escritores: “Bradomín es manco. Cuando bebe (...) cuenta historias disparatadas sobre la pérdida de su brazo” (53). “... [E]s flaco, esmirriado, con largas barbas entrecanas de profeta furibundo e insolente. Estuvo dos veces en prisión por deudas, o por adulterio, no se sabe bien” (53). La superposición de identidades por último, no solo atañe a la constitución de un personaje particular. En el nivel itradiegético hay asimismo un espejo: atendiendo a lo sugerido en el prólogo, el escritor ficcional-real que hace las veces de Marqués de Bradomín bien puede ser un *alter ego* de Álvar, ya que el conquistador es una fusión entre la estampa valleinclanesca y la del Quijote. *El largo atardecer...* propone un entramado complejo en el que los personajes

históricos y los entes ficticios se mezclan y superponen: El Marqués de Bradomín es el ente de ficción y, al mismo tiempo, Valle Inclán y Cervantes; Álvar, quien lo refleja, es por su parte Valle Inclán y el Quijote. Este juego literario especular es una forma de representación del continuo que la novela establece entre lo imaginado y lo real.

En *Esta maldita lujuria* se incluye asimismo una breve alusión a Cervantes y al Quijote, otra vez confundidos en una sola entidad. La voz narrativa comenta la historia de la famosa nave de los locos, a la cual habría subido "... un hidalgo manchego de cuyo nombre no puedo acordarme, al que le faltaba una mano y creía ser el Amadís de Gaula" (198).

En *Maluco* también encontramos la influencia cervantina, ahora en estado puro, pero siempre cuestionando el límite entre realidad y ficción. El cura Sánchez de Reina, personaje histórico que participa en la expedición de Magallanes, fue, según la novela, amigo del padre del Quijote. De hecho, Alonso es el último niño que bautiza antes de dejar su pueblo para embarcarse en la empresa descubridora. Destacamos en cursivas los vínculos más evidentes entre estos recuerdos del personaje y la obra de Cervantes:

Y el último, ¡cómo no recordarlo!, si era hijo de mi amigo Quijana (Quijana, ¿o era Quesada?, *es curioso que siendo tan amigos tuviera yo dudas sobre su apellido*; para mí, él era simplemente Alonso, y yo, "el señor cura". En fin, que le pusimos también Alonso. Su padre decía que seguiría la *carrera de las armas* como lo habían hecho todos los Quijana desde la época del rey *Sancho*. Recuerdo que era un niño pequeño y *enjuto*, con grandes ojos negros y *soñadores*, que aceptó con rara mansedumbre el agua bendita (99).

Los perros del Paraíso, por su parte, incluye a Cervantes como personaje secundario, identificándolo con el manco que quiere pasar a América con función de escribano, encarnando una de las influencias europeas que se filtra a las tierras allende el Atlántico. En *Las puertas del mundo*, finalmente, la referencia al *Quijote* sirve como contextualización de época, pero también implica un guiño al lector, invitándolo a relacionar la empresa descubridora con esta novela anti- (y a la vez pro-) caballeresca. Aludiendo a la famosa escena del manteo de Sancho,

Colón relata la suerte de un personaje desidioso: “Tranquilamente asumió su condición de mugre y se dedicó a beber y haraganear en lo suyo, hasta que llegamos a Guanahaní, donde entre ocho hombres lo bañaron, dándole antes una manteada de esas que se acostumbran en las ventas de Castilla” (37).

2.2.2. *Estrellas, infiernos y paraísos dantescos*

La *Divina Comedia* es, probablemente, la obra literaria que más se cita, directa o indirectamente, dentro del corpus de nuevas crónicas que nos ocupa. Su presencia no es tan gravitante como en los ejemplos “aquijotados” que hemos visto, pero sí constituye una especie de piedra de toque intertextual insoslayable para explicar detalles de fondo o de forma de las empresas de descubrimiento y conquista. La similitud entre la constelación llamada Cruz del sur y las estrellas que el personaje de Dante observa al salir del Infierno es constatada por varias de las nuevas crónicas como una coincidencia casual, pero que conlleva además otras implicaciones interpretativas. Yendo un poco más allá, para algunas de estas novelas el Dante y su ficción son una parte importante de la cosmovisión europea, una manifestación en imágenes del modo en que el conquistador entiende la realidad.

En *Lluvia para la tumba de un loco* encontramos la cita textual más extensa que se da en el corpus. La novela propone una analogía entre las estrellas de la *Divina Comedia* y las del cielo americano, muy descriptiva, y especialmente larga para el contexto más bien resumido de la obra:

... divisábamos las dos aglomeraciones de estrellitas nebulosas, con dos mayores y más brillantes en el centro, indicando el polo Antártico; y cinco en el oeste, también luminosas, en forma de cruz, fenómeno que a Pigafetta y a mí nos hizo recordar dos tercetos que Dante escribió en el libro de su *Comedia*:

Yo me volvía a la derecha y puse la mente

Al otro polo, y vi cuatro estrellas

No vistas nunca, más que por la primera gente:

*Gozar parecía el cielo de su brillo,
 Oh, tú, lugar septentrional viudo,
 Porque privado estás de contemplarlas* (109-10).

El hecho de que se citen estas dos estrofas implica, por una parte, un gesto de contextualización histórica a través del documento literario, pero también puede leerse en ello una mirada positiva hacia lo americano. Esta parte del mundo posee un bien que le está vedado al “lugar septentrional”, esto es, la cercanía al Paraíso terrenal.

Una reformulación de la misma cita aparece en *Los perros del Paraíso*, novela que, como veremos más adelante, se basa completa sobre la presunción interpretativa que sitúa en América el Jardín del Edén. El narrador da cuenta de la lectura que Colón hace de sus apuntes personales durante el viaje. En ellos aparece la siguiente cita: “—Coincidentemente: ‘Hay cuatro estrellas, en el otro Hemisferio, que sólo vio la primer gente’ (Dante, *Divina Comedia*, ‘Purgatorio’, canto I)” (163). En este caso, se trata de un uso irónico de la fuente literaria como material de prueba para las teorías del almirante, atravesadas, como ya hemos visto, por todo tipo de escrituras.

En el final de *El entenado* hay una cita indirecta a la *Divina Comedia*. La novela, como cada una de las tres partes de la obra de Dante, acaba en la contemplación de los astros. El narrador relata la experiencia radical de conocimiento de mundo que ha vivido junto a los indios, acto que justifica su existencia y que lo mantiene todavía en su vejez, “... balbuceando sobre un encuentro casual entre, y con, también, a ciencia cierta, las estrellas” (201). Esta alusión, a mi juicio, sobrepasa los límites del simple homenaje. Considerando el desarrollo profundo de su humanidad que significa la estadía en América para el personaje, la novela bien puede ser leída como su propio periplo dantesco: parte en el infierno, pasa por el purgatorio y finalmente arriba a una especie de paraíso en la tierra.

En cuanto al valor de la *Divina Comedia* como modelo explicativo de una cosmovisión, encontramos en *El largo atardecer del caminante*, por ejemplo, una cita indirecta que hace Álvar con el fin de poner en relación el modo de pensar indígena con el europeo, estableciendo

un puente que unifica significativamente la sensibilidad humana, sea cual sea la cultura en la que se gesta. Ante la observación de una estampida de búfalos o cibolos, el narrador manifiesta: "... según Dulján, se mueven según extrañas leyes de amor. (...) Seguramente ese amor mueve el sol y las estrellas, del que habla Dante (que Dulján, claro, no leyó)" (130). La cultura "iletrada" del cacique basta y sobra, en este caso, para comprender las leyes de la naturaleza en profundidad, para llegar a las mismas conclusiones que el hombre blanco, depositario de la tradición y del saber.

La *Divina Comedia* aparece también de modo muy significativo en *Esta maldita lujuria*, pues el recorrido de Dante por los trasmundos se relaciona profundamente con el de los conquistadores por tierras indianas. Al igual que para el florentino, para los soldados que viajan a América las estrellas de la Cruz del sur indican una senda que debiera conducirlos a un mundo mejor. Como si fuese una experiencia real, la voz narrativa recrea inocentemente: "... Dante cuenta que al salir del Infierno se encontró en una playa fría frente a la entrada del Purgatorio, que alzó la vista y vio dos pares de estrellas en forma de cruz, que le indicaron que allí comenzaba el camino de la esperanza" (16). Este recorrido, según la lectura de la voz narrativa, acaba en una enorme desilusión, pues Dante se ha lanzado en una búsqueda imposible tras la mujer amada para llegar a fin de cuentas a encontrar solo un espíritu incorpóreo que no puede darle la felicidad: "... atraviesa infierno y cielo, la encuentra y la mira a los ojos: Beatriz estaba más hermosa que nunca y lo miraba, ahora sí, con la expresión de un amor sin obstáculos. (...) Al verla, Dante suelta un grito de alegría y se lanza a abrazarla, para encontrar a una mujer de la consistencia del aire" (18). Este destino de tristeza y desesperanza es también el que encuentran los conquistadores, que se embarcan en un viaje dantesco a cruzar el mundo en pos de sus sueños, para llegar a la triste conclusión de que estos no existen en la realidad: "Así nos pasó a nosotros, señor Virrey, con las ilusiones que trajimos a esta lejanísima Patagonia" (18).

En *El arpa y la sombra* encontramos, en este mismo sentido explicativo, dos menciones a la *Divina Comedia*. En la primera parte, la cita literaria aparece irónicamente asociada a la solemnidad algo absurda de

los pensamientos del Papa: "... pensó Mastai en el Gran Almirante de Fernando e Isabel. Con los ojos fijos en el cielo prodigiosamente estrellado esperó una respuesta a la pregunta que de sus labios se había alzado. Y creyó oír el verso de Dante: '*Nada te digo, para que busques en ti mismo*' (50). Al final de la novela, cuando Colón pierde el juicio que podría haberlo llevado a los altares como un santo, precisamente debido a sus vínculos sentimentales demasiado humanos, se acude otra vez a la explicación dantesca para retratar irónicamente el pensamiento del personaje. Colón observa un cuadro que representa el martirio de San Sebastián y se identifica con él, pues se siente injustamente atacado por sus detractores en el juicio vaticano. Se produce en este momento una cadena de relaciones: la pasión del mártir se asocia a las pasiones carnales del personaje histórico, las que lo llevan a identificarse con los famosos amantes desdichados que el Dante encuentra en el círculo de los lujuriosos:

Como fascinado por una repentina coincidencia de imágenes, detuvo el paso demorándose en contemplar aquella pintura que mostraba el tormento de un asaeteado y pensó en aquellas otras saetas —cruels y deleitosas saetas— que, desde los tiempos mitológicos, fatídicamente hieren a sus electos, dejándolos en la inefable agonía de quienes son arrojados al "huracán infernal" que por siempre arrastrará a los Paolo y Francesca de ayer, de hoy y del futuro (218).

Los tormentos infernales sirven asimismo de analogía amorosa en *Daimón*, ahora para dar cuenta del carácter pasional de Lope de Aguirre. La novela hace una breve alusión a la *Divina Comedia* que pretende explicar su conducta: "Con lo años Lope se estaba transformando en uno de esos desdichados que Dante no incluye en el segundo círculo de su venganza" (111). *El último manuscrito de Hernando Colón* también acudirá al infierno dantesco, pero no para dar cuenta del arrebató concupiscente, sino de la crueldad de los españoles, quienes martirizan con violencia a los indios. La imagen literaria se superpone así al triste espectáculo de la realidad: "No lejos de allí, al pie de unos árboles, (...) yacían unas sombras extenuadas, en todas las posturas del abandono y del dolor, como las almas que Dante y Virgilio encontraron en el Infierno ..." (101).

2.2.3. *La literatura antigua*

Otra de las influencias intertextuales importante en la nueva crónica es la de la literatura antigua. La *Iliada* y la *Odisea* que, como el *Quijote* y la *Divina Comedia*, conforman una parte fundamental de la cultura literaria de occidente, aparecen como elementos de comparación e incluso como argumentos explicativos de la conducta de personajes históricos. Por su parte, la famosa tragedia de Séneca que inspira a Colón es, como veremos más adelante, un epígrafe recurrente en las novelas, y, en el caso de *El arpa y la sombra*, una verdadera lectura paralela del destino del almirante.

El caso más llamativo del uso de la epopeya homérica se encuentra en *Los perros del Paraíso*. La novela efectúa una breve reescritura de uno de los pasajes emblemáticos de la *Odisea*: la entrevista de Colón con Beatriz de Bobadilla en Canarias se relata ocupando como hipotexto la experiencia de Ulises en la isla de Circe. Nótese la descripción paródica que la voz narrativa hace de Beatriz: “Cubierta-descubierta, velada-sugerida, por una especie de tul de intención helénica. Sandalias de cuero dorado. Su pelo negro y fuerte, sobre los hombros” (131). El mismo humor retro preña la descripción de la sala en donde se lleva a cabo el primer encuentro entre los personajes: “... en aquel ambiente nada recordaba la represividad y los límites medievales. Ánforas con faunos, triclinios, aguamaniles de bronce, un busto de Sócrates o de César (nunca se distingue bien). Mosaicos, mesa de mármol, vasos de oro y plata. Todo más bien romano o griego” (131). La ambigüedad del decorado, sin embargo, no impide que se establezca entre los personajes una relación erótica de alta intensidad (hiperbólica, irreal, llena de elementos graciosos), como la que el héroe griego podría haber sostenido con su captora. No debe olvidarse que las grandes dotes amatorias de Odiseo son su “seguro de vida” en este tipo de ocasiones, y lo mismo sucede en el caso de Colón con la cruel viuda española, que es una especie de proto-dómina sadomasoquista, asesina de amantes incompetentes. Las palabras finales del navegante, cuando regresa a su barco entre los reclamos de la marinería, despeja toda posible duda acerca de la presencia de la *Odisea* como modelo literario parodiado, pues Colón

se adjudica la gran virtud de Ulises, “el fecundo en ardidés” y recuerda también el destino zoológico que tuvieron en la isla de Circe sus compañeros: “—¡Sin mí, sin mi astucia, todos hubierais terminado peor que cerdos en esta tiranía! ¡Como esclavos!” (141).

Igualmente homérica, y también mitológica, será la cita indirecta incorporada en la expresión que usa la voz narrativa para describir el amanecer: “Sintió que el alba —la de los dedos de rosa— entreabría la noche con la discreción que podría tener Ariadna al entrar en el recinto del Minotauro” (20). O su recreación burlesca, en que la libertad del mundo antiguo recuperado en el Renacimiento aparece activamente profanando el oscurantismo medieval: “Cuando llegó el alba del 3 de agosto de 1492 con sus dedos de rosa, desabotonó la jesuítica sotana de la noche” (122).

Diario madito de Nuño de Guzmán también refiere la obra de Homero con fines descriptivos. Se cita indirectamente la *Iliada* a propósito de la expresión “vinoso ponto” con que la voz narrativa de la epopeya suele caracterizar las aguas marinas. El personaje hace su propia lectura —bastante sádica— del texto antiguo, y atribuye el color a los actos de violencia que tanto lo satisfacen: “Los veo allí flotando o puestos de muralla en los embarcaderos, frente al agua hecha brazo de mar, pero del mar de la *Iliada*, de aquél, sí, que era del color del vino, a mor de muertos ...” (156).

En *El arpa y la sombra*, por su parte, se recupera la tragedia clásica. Se insiste especialmente en *Medea* como vínculo intertextual que permite comprender la auto-imagen de Colón y también su posible destino⁸. Ya hemos dicho que el almirante aparece representado como un lector empedernido; una de sus obsesiones será esta tragedia antigua: “Me dicen que en una tragedia de Séneca se habla de aquel Jasón que, yendo al este del Ponto Euxino, al frente de sus argonautas, halló la Cólquida del vello de oro” (70). Más adelante, en su primera entrevista a solas con Isabel, Colón le recita los versos en los que, megalomaniaco al fin, se siente aludido:

⁸ Históricamente, de hecho, fue así. Colón efectivamente citó este pasaje en su *Libro de las profecías* (1502).

*... Venient annis
saecula seris quibus Oceanus
vincula rerum laxet et ingens
pateat tellus Tethysque novos
detegat orbis nec sit terris
ultima Tule. (82).*

Hasta aquí, todo calza con el perfil del Colón histórico. Lo sorprendente es que en esta versión novelesca Isabel continúa recitando, incluyéndose a sí misma en la tragedia:

*Haec cum femineo constitit in choro,
Unius facies praenitet omnibus (100).*

En esos momentos, todo pareciera indicar un destino de grandeza para Colón, así como podría haber sido el de los argonautas; pero el final del texto, que acaba en la desaparición por olvido del espíritu del personaje, también coincide con el de la tragedia, de modo que el almirante sufre el mismo sino mortal que fue responsable de la mala fortuna del piloto de Jasón: “*Tifis, que había domado las ondas / tuvo que entregar el gobernalle a un piloto de menos experiencia / que, lejos de los predios paternos, / no recibiendo sino una humilde sepultura / bajó al reino de las sombras oscuras...*” (227).

Vigilia del Almirante también cita a Séneca, en traducción de Colón, cuando la voz narrativa analiza el conocimiento anticipado que este tiene del descubrimiento, para el cual se prepara:

*... Vernán tiempos a los años tardos del mundo
en los cuales la mar oceana aflojera
los atamentos de las cosas
y se abrirá una enormísima terra incógnita
y un nuevo marinero,
como aquél que guió a Jasón en el descubrimiento
del Vello de Oro,
un marinero que oye el nombre de Típhi
descubrirá un Nuevo Mundo
y entonces non será la Isla de Tille
la postrera de las tierras... (183).*

El narrador hace un comentario erudito, corrigiendo el texto y dando cuenta de un desliz en la versión del almirante: “El traductor cambia el nombre de la diosa Tetis —que usó Don Lucio Anneo—, la más joven de las Titánides, casada con su hermano Océano, con el que tuvo miríadas de hijos, y lo sustituye por el de Tifis, el marinero adolescente, el primero que hizo navío, guía de Jasón en la nave Argo ...” (184). Desliz interesado, que tiene como fin ponerse a sí mismo como un elegido, prefigurado o previsto por los antiguos.

2.2.4. *La sensibilidad lírica*

Así como los grandes hitos de la literatura universal pregnan poderosamente los textos de nueva crónica, también otros autores y obras de distintas épocas se dejan descubrir entre las líneas de las novelas de este corpus. La poesía lírica de lengua española, desde el medioevo hasta el siglo XX, ocupa un lugar especialmente destacable. El sentir de los personajes será a veces expresado a través de los versos de otro, que irrumpen en la obra narrativa directa o indirectamente, contagiándola —muchas veces con ironía— de lirismo.

Un ejemplo extremo de este recurso lo encontramos en *Daimón*, donde muy carnavalescamente se da cuenta de las emociones que Machu Pichu despierta en Lope de Aguirre y su amada, Sor Ángela, a través de citas sin referencia a obras líricas de todos los tiempos, pasadas y futuras respecto del momento de lo narrado. Escuchamos, por ejemplo, versos de San Juan de la Cruz: “*Si por ventura vierdes / Aquel que yo más quiero / Decidle que adolezco, peno y muero*” (110); de la *Égloga I* de Gracilaso: “Corrientes aguas puras, cristalinas. Verde prado de fresca sombra lleno. Aves que aquí sembráis vuestras querellas” (150), e incluso de las “Alturas de Machu Pichu” del *Canto general* de Pablo Neruda: “Último palacio de lo visible, suburbio inicial del absoluto, ¡geometría celestial que alguna vez los ciegos despreciamos...! Hay aquí una permanencia de piedra y de palabras. De tanta vida un golpe de pétalos de piedra” (150). Un poco más adelante, el “lirismo espontáneo” de los personajes se repite, ahora a propósito de su unión física: “Como ya le había ocurrido varias veces en esos años, Sor Ángela tropezaba con

versos. En la mayor intimidad protestó con voz de seda: ‘¡me dejaste con gemido! ¡Salí tras ti clamando y eras ido, habiéndome herido!’ ...”. Otra vez se trata San Juan de la Cruz y su *Cántico espiritual*, que también cita Aguirre a modo de respuesta: “¡Acaba ya si quieres! ¡Rompe la tela de este dulce encuentro! ¡Oh, lámparas de fuego en las profundas cavernas del sentido!” (165).

La poesía de García Lorca y su contexto aparecen citados con bastante frecuencia, siempre con la función de explicar el pasado utilizando imágenes que se darán en el futuro. En *Daimón*, por ejemplo, cuando se describen las primeras casas españolas, se nos habla de “... balcones que parecían a la espera del galán patilludo que recitará ‘La casada infiel’” (119). La misma función se aprecia en esta referencia indirecta de *Los perros del Paraíso*: “Atrás del Pontífice y de Giulia Farnese iba Lucrecia Borgia, rigurosamente a la española, traje negro, mantilla bordada, pero un tanto lorqueana con su mantón y volados agitanados” (98), y en esta recreación libre que se permite *El arpa y la sombra*, cuando Colón declara a propósito de Beatriz Henríquez Arana: “... cuando yo me la llevé al río por primera vez, creyendo que era mozueta, fácil fue darme cuenta que, antes que yo, había tenido marido” (94).

La poesía de Machado constituye también un importante punto de referencia, como sucede en *El largo atardecer del caminante* cuando Álvaro decide visitar la antigua casa de su familia y describe este episodio parafraseando “Retratos”: “... traté de ver el limonero de la infancia que señoreaba aquel huerto claro donde viví la aventura de los imaginarios combates y descubrimientos a la hora de la siesta” (27). Los versos machadianos, lamentablemente, deben dar cuenta también de este mito infantil degradado por el paso del tiempo, por lo que la voz narrativa debe reformular otra vez, ahora negativamente: “Me da la impresión que el limonero está muerto o agoniza entre las malas aguas de la industria de los franceses. Me digo a mí mismo que nunca más me aventuraré por el lado de ese difunto palacio de la infancia...” (27)⁹.

⁹ Nótese que en esta recreación Posse combina la obra poética de Machado con información sobre su biografía, en tanto el “huerto claro” al que hace referencia es el del Palacio de las Dueñas donde el poeta español pasó su infancia.

Los versos iniciales de “Retratos” se usan también en *Los perros del Paraíso* como una forma metafórica de llamar a España. Es así como el personaje de Ulrico Nietz, “[v]agabundeando siempre hacia el Sur había alcanzado, por fin, las tierras soleadas donde florece el limonero” (21). *Vigilia del Almirante* tampoco titubea al poner en labios de Colón otro de los famosos versos de este poema: “Quiero asistir al Juicio Final, o por lo menos al mío, ligero de equipaje...” (279), al que también alude *Invasores del Paraíso*: “Mi equipaje es ése, mira, no tengo más; iré ligero” (14).

Otro intertexto recurrente son las coplas de Jorge Manrique. En *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad*, estas constituyen la única cita literaria, y se utilizan para señalar metafóricamente el final trágico de la empresa del rebelde, cuando “... [p]rosigue la ruta hacia el mar que es su morir ...” (251). En *Las puertas del mundo*, por su parte, encontramos una parodia burlesca del poema. Colón utiliza las coplas para dar cuenta, no del fin inexorable de la vida humana, sino de los deseos sin contención de sus tripulantes: “Hay que dejarlos que hagan para que su espíritu descanse, al fin que, como dicen que escribió el hijo del maestre de Santiago, nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar; y en ellos tales ríos no son de muerte sino de deseo en entre estas féminas desguarnecidas de todo atavío ...” (15). En el caso de *Maluco*, la cita que hace Juanillo de las coplas no aparece aislada, sino junto a otra serie de argumentos líricos —una mezcla de referencias cultas con alusiones al refranero popular—, cuyo fin es explicar poéticamente la triste realidad de la vida humana. Estas referencias, sin embargo, son rápidamente carnavalizadas, y la voz narrativa las traduce al lenguaje más pedestre y directo que pensarse pueda:

Pero, puesto que los placeres y dulzores de esta vida trabajada que tenemos, no debemos pedirles firmeza, pues que son de una señora que se muda, y los deleites de acá, son, en que nos deleitamos, temporales, y los tormentos de allá, que por ellos esperamos, eternos, y el mundo engañoso, y nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, y toda esa retahíla con que los poetas pretenden decir simplemente que, muchas veces, esta vida es una mierda; aquellos días felices en la rada de Santa Lucía, no fueron sino rocío de los prados (78).

En *El largo atardecer del caminante* se citan también, aunque algo desviados, dos famosos versos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, cuyo autor es el “(...) cura jugador y peligroso que suele agregarse a los festines de Bradomín: ‘¡Ay, cuánto yerra / delfín que corre en mar a corza en tierra!’” (195). Queda así incorporado Luis de Góngora, el gran barroco, a la mesa literaria que propone esta ficción: una especie de carnaval creativo que convoca a escritores hispanoparlantes de todos los tiempos.

2.2.5. *La narrativa contemporánea*

Así como la tradición lírica sirve para representar el sentir de los personajes en las novelas de nueva crónica, la narrativa contemporánea será una forma de explicación del modo como se ha constituido el mundo americano, como se ha conformado Latinoamérica hasta hoy, y de las influencias de los procesos de descubrimiento y conquista que perviven en el presente. Una forma convencional sería la discusión ideológica abierta, que los textos de ficción, por su forma de plantearse ante la realidad, suelen rehuir; otra forma distinta es el uso de la literatura de los otros como modelo representacional, operación que ya hemos visto varias veces en este apartado dedicado al intertexto literario. Es interesante, en este sentido, la fuerza que en la nueva crónica adquiere la narrativa latinoamericana inmediatamente precedente, a través de la presencia explícita de los clásicos contemporáneos, así como de algunos personajes literarios y(o) sus autores.

En *Vigilia del Almirante*, por ejemplo, destaca la alusión a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Cabe transcribir la cita ficcional que la voz narrativa hace del puño y letra de Colón, en donde historia europea y literatura americana se unifican a través del *Manual del perfecto inquisidor* que el almirante llevará en su viaje al Nuevo Mundo:

“Que el Padre Eterno ha sido el Primer Gran Inquisidor General —copia a la letra— es punto tan asentado que no admite ninguna duda ni discusión, afirma el libro de Pedro Páramo. Desde el primer año de su

establecimiento en Sevilla, con jurisdicción pontificia y real, en abril de 1480 (1 + 4 + 8 + 0 = 13), se quemaron en el horno transmudano de Comala dos mil protervos, judíos, infieles, o hereges” (94).

La novela propone aquí un entramado complejo. *Pedro Páramo*, que mapea imaginariamente la realidad mexicana a través de la figura del cacique y de su pueblo fantasma, se pone en estrecha relación con los procedimientos inquisitoriales. En *Vigilia del Almirante*, Páramo es el pretendido autor de un manual —al modo como podría enseñarse jardinería o bricolaje— que instruye acerca de cómo ejercer la crueldad justificada por un orden superior. Comala, el pueblo fantasma, es aquí el lugar del exterminio de los que piensan o creen distinto. La cultura de muerte, que Rulfo retrata con desesperanza en el siglo XX, tiene su raigambre en la atrocidad organizada de la Inquisición medieval.

Otro guiño a la literatura latinoamericana, ahora a propósito de la fuerza de la pasión, constituye esta breve cita a Cortázar que se incluye también en *Vigilia...*: “El fuego natural es el fuego femenino, que es de todos los fuegos el fuego” (126). Un caso similar encontramos en *Los perros del Paraíso*, cuando se describe el banquete que los aztecas organizan en honor del representante del incario, pues entre las comidas que se ofrecen había “[c]aracoles con salsa de flores, ranas con chile, el infaltable *axolotl* ...” (51). Este último es un anfibio mexicano, efectivamente, pero también es el título de un famoso relato del autor argentino.

Carpentier y su nueva crónica aparecen también referidos de modo indirecto en *Los perros del Paraíso*. Más adelante, en el capítulo dedicado al tiempo y el espacio, se dará mayor desarrollo al comentario de este paréntesis intertextual. Valga aquí su transcripción a modo de ejemplo cabal de la literatura como modo de explicación de la realidad, aun cuando pueda ser un intento fallido. Cuando Colón se entrevista por primera vez con Isabel, tiene una curiosa experiencia erótica, en la que él desempeña un papel pasivo: “[a]nte ella, la reina, su carne se retrajo sin posibilidad de movimiento alguno. (Por eso yerra el gran Alejo Carpentier cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la soberana. La noble voluntad democratizadora lleva a Carpentier a ese excusable error...)” (105).

En *El largo atardecer del caminante*, además de los versos de Machado, así como la influencia valleinclanesca y cervantina que se encarnan en Bradomín, aparece una serie de escritores que componen una tertulia literaria siempre descontenta y crítica, entre los que se pueden distinguir varios connotados hombres de letras. Citamos a modo de ejemplo paradigmático la presencia de Borges, que también interviene, aunque muy brevemente, en *Los perros del Paraíso* y *Daimón* como el lansquenete ciego Osberg de Ocampo. Aquí se encarna en Acevedo —apellido de la madre del autor argentino—, un poeta no vidente que se distancia de otros escritores españoles y también latinoamericanos: “Acevedo, que así se llama el ciego, habla con una intimidad ajena a hombres de verba poderosa o ingeniosa como Bradomín o Nalé. Es más bien propenso a la sabiduría y a una reflexividad que es extraña entre los vates de tribu ibérica” (203).

3. La filosofía

Detrás de cada nueva crónica hay una imagen de mundo, una lectura de la realidad que podría identificarse con un cierto esquema ideológico desde el cual esta se interpreta. En algunos casos este sustrato se traduce directamente en una propuesta teórica concreta, que explica los desórdenes y desencuentros del descubrimiento y la conquista a partir de posturas filosóficas diferentes. Paradigmáticas resultan en este punto las novelas de Abel Posse, donde el discurso filosófico como tal encuentra un espacio privilegiado, a veces representado de modo explícito, a veces como una cita sin comillas, pero rodeada de pistas que nos permiten identificar al pensador aludido.

Tanto *Daimón* como *Los perros del Paraíso* se sustentan en conceptos filosóficos de raigambre europea, pero reelaborados desde una perspectiva latinoamericana, atendiendo a la propuesta del antropólogo y filósofo Rodolfo Kusch. En su obra *América profunda* el pensador argentino, partiendo de los presupuestos de Heidegger, señala una

tendencia al “ser-estar” del mundo americano contra la inclinación al “hacer” del europeo, confrontando el concepto aymara *utcattha*, que alude al hogar y la permanencia, al *Dasein*, que implica la caída del ser en el mundo, su degradación (268-69). Esta dicotomía sirve de hipótesis explicativa para las diferencias insalvables entre ambas cosmovisiones. La *imago mundi* indígena se caracterizaría por una noción de pertenencia al mundo natural, que permite al hombre estar entre lo que es sin mayor cuestionamiento, y la europea, en cambio, por una necesidad de hacer permanente, en la conciencia atroz de que solo en la actividad desenfadada puede el hombre construirse un ser. Esta tesis, que constituye uno de los ejes de sentido en *Los perros del Paraíso*, ya había sido utilizada por Posse en *Daimón*. En ella, el narrador marca el contraste entre ambos puntos de vista localizándose en el mundo indígena. Para los nativos, los europeos

[e]ran incapaces de la paz, la tolerancia. ¿Por qué? Alguien, alguna vez, en sus tierras de constructividad y desdicha, les había dicho que no era posible ser sin hacer; y que no habíamos nacido para estar sino para hacernos el ser. Esta barbaridad, o filosofía, cuyos sombríos detalles los jefes indios no podían todavía comprender, se ponía de manifiesto en cada acto de los invasores (29).

En América, en cambio, “... todo era ser, de manera que el hacer humano —condenado, adánico, postparadisíaco— se enfrentaba con una muralla de existencia libre que a ellos [los europeos] les parecía antinatural, subversiva” (40). Lope de Aguirre será el único personaje capaz de salvar estas distancias e ingresar en la otra cosmovisión, y es por esto que alcanza un cierto grado de mestizaje cultural, a ratos positivo, a ratos doloroso, como veremos al tratar su carácter de conquistador/conquistado.

Además de esta distinción fundamental, la novela cita o refiere indirectamente una serie de obras y autores de la filosofía que le sirven para explicar determinadas situaciones asociadas a las vivencias y cosmovisión de los europeos, o para dar cuenta también del momento histórico en el que se encuentran los personajes a través de las ideas que priman entonces. En la línea explicativa del uso del discurso filosófico,

rescatamos aquí varios ejemplos, como esta alusión a Santo Tomás que se hace cuando los marañones se “incorporan” después de muertos: “Apenas se veían. Estaban entrando desde la sustancia a la forma, como explicó susurrando el cura, que no había depuesto su precario tomismo” (13). Un poco más adelante los soldados de la hueste son descritos psicológicamente en una cita velada a Kierkegaard, ocupándose como base filosófica un pensamiento muy posterior: “... habían vivido y habían muerto con miedo a la muerte, arruinándose los mejores días en el *temor y el temblor*” (14, las cursivas son mías). Cuando se explican las batallas de Aguirre contra los fantasmas de los hombres que asesinó, se repite este mismo procedimiento: “Tenía que vérselas con gente que entraba y salía del ‘medio divino de la muerte’ (como mucho más tarde diría el padre Teilhard du Chardin) como Juan por su casa” (26). El movimiento anticipatorio se observa también en esta alusión irónica que describe el carácter represivo del europeo: “... [E]sos hombres de la conquista, que más tarde su Hegel llamaría los hombres del Espíritu, traían un cuerpo atrozmente postergado por sus propias, implacables creencias” (58). Ya en el período de la República, encontramos este breve guiño al ensayo latinoamericano, una referencia a *La raza cósmica* de José Vasconcelos, publicada en 1920: “Hizo un tácito e irresponsable elogio de la bastardía al decir que América debía ser un crisol de razas” (182).

Por otra parte, más convencionalmente, el pensamiento pasado se revive en el presente del personaje en esta nota de esoterismo en donde se citan de modo significativo las palabras del fundador de los rosacruces: “... Aguirre recordó una frase de Cagliostro en una cena en el palazzo Farnese: ‘Antes de morir y durante la muerte al hombre le son saciados todos sus deseos. Nadie muere deseando algo. Es el privilegio del hombre, pero también su límite’” (269). Como una sentencia profética, estas ideas anuncian el final de la novela.

Un efecto contextualizador tienen las referencias a los avances en el pensamiento científico y también filosófico que comparte una tertulia clandestina de “descontentos” con el régimen de Aguirre: “¿Has visto alguna vez caer una manzana? ¿Sí? Pues eso es Newton: caen de arriba hacia abajo y no de abajo hacia arriba...” (113). “‘¿Y qué sabéis de Spinoza?’, preguntó Lipzia mirando en torno. Nadie abrió la boca. Y

Lipzia: ‘Nos dice algo fundamental, que hay una sola sustancia infinita que conforma todo el Universo...’” (113-14).

Así como se ha acudido a los avances en el mundo de las ideas para dar cuenta de un cambio en los europeos, el mundo nativo americano aparece como depositario de un conocimiento muchísimo más avanzado, que da cuenta de una *imago mundi* superior en siglos a la europea. Huamán le explica a Aguirre la verdadera naturaleza del universo acudiendo ni más ni menos que a la teoría del *Big-bang*: “Todo va cayendo hacia confines inimaginables. ¡La realidad se abre en el espacio como un escupitajo, como un terrón desgranándose en el aire! (...) [N]osotros somos los habitantes del estallido, que tal vez durará cuatro o cinco segundos o cuatro o cinco mil milenios...” (210).

Los perros del Paraíso, como adelantábamos, comparte con *Daimón* el sustento ideológico que permite explicar una característica fundamental de los procesos de descubrimiento y conquista: el desencuentro de dos culturas que se desarrollan sobre principios filosóficos distintos. El hombre americano, que es parte del cosmos, habita en él, simplemente *es* y se relaciona con el mundo desde su corporalidad, naturalmente aceptada. El europeo, en cambio, vive en un mundo donde el ser solo es posible a través del *hacer*, por lo que acatar la “ordenanza del estar” —la otra cara del ser que distingue el idioma español—, impuesta por Colón una vez que han encontrado en América el verdadero Paraíso terrenal, les resulta definitivamente imposible. Esta es la razón que impulsa la destrucción y la muerte; la intolerancia frente a otro modo de habitar en el cosmos:

La *Ordenanza del Estar* llegó una semana después. (...) El almirante aseguraba que estaban en Lo Abierto y que todo hacer humano carecía de significación. La actividad, que los blanqueuropeos habían erigido en paroxística conducta era, según la *Ordenanza*, un signo de condena, una secuela postparadisíaca (Adán no hacía nada hasta que fue echado por erotómano inducido) (192).

De aquí se desprende como consecuencia el germen de la rebelión de los europeos contra su líder, la definitiva no aceptación de este mundo “perfecto”: “Esta vez la resistencia fue grande, las protestas casi

subversivas. Era más que la desnudez: era vivir en horas desnudas, quedar cara a cara con la realidad de la existencia sin el refugio de las distracciones habituales” (192).

Esta tesis se complementa en la novela con otras ideas filosóficas matrices. La personalidad de Colón y su capacidad para llevar a término una empresa que resulta fundamental para comprender la historia de occidente, vienen dadas por su carácter de *superhombre*, según el concepto de Nietzsche. El lansquenete Ulrico Nietz, personaje que se atraviesa en la vida de Colón en varias oportunidades para finalmente acompañarlo en su viaje de descubrimiento, es una evidente parodia del filósofo alemán. El puente se establece ya desde la recreación de su biografía: “En la odiosa Berna de los relojeros había osado decir que ‘el hombre es una cosa que debe ser superada’. Amaneció brutalmente golpeado” (22). La relación entre la filosofía nietzscheana y el almirante se hace expresa en una nota a pie de página, en donde se comenta la naturaleza angélica de los reyes, diferente de la naturaleza de Colón, quien es identificado directamente como un superhombre. La voz narrativa reitera esta identificación más adelante, cuando incluye en esta categoría a Colón y a los principales protagonistas de la conquista de América:

El carro del poder se había echado a rodar. Isabel y Fernando irían encontrando a sus héroes, sus superhombres (Gonzalo de Córdoba, el chanchero Pizarro, el amoral genovés, el aventurero Cortés. Superhombres carentes de toda teoría de suprahumanidad. Sin piedad ni grandeza visible. Para España encontrarían el cardenal justo, Cisneros, que diría: “El olor de la pólvora me es más agradable que el de los más suaves perfumes de Arabia”) (87).

Las citas al pensamiento de Nietzsche son recurrentes en la novela. El personaje intenta llegar hasta los reyes —el centro del poder— como “predicador independiente” y comunicarles su mensaje: “¡Adelante! ¡El hombre es una cosa que debe ser superada! Estamos en la medianoche que precede al glorioso amanecer del superhombre. ¡Adelante! No detenerse en la moral que es sólo refugio de los viejos y los enfermos; los negadores de la vida” (86-87). Su intento acaba en un rotundo fracaso, que recibe de parte de la voz narrativa una aclaración

humorística: “El lansquenete, alemán al fin, no comprendía que los dioses y los superhombres *son* y detestan la retórica” (87).

Más adelante, Nietz será objeto de la violencia represiva del sistema español por entrar en la categoría de sospechoso para la Inquisición. En una escena altamente irónica, la voz narrativa transmite la médula del pensamiento nietzscheano, necesariamente incomprendido:

Con voz ronca, en su idioma natal, creyéndose expirar quiso entregar generosamente lo esencial de su testamento.

—*Gott ist tot! Gott ist tot!* (...)

El andaluz que había estado guerreando en Flandes tradujo con esa incapacidad ibérica para los idiomas:

—Dice que Dios es tonto. Eso es lo que dice. ¡Vaya novedá! (90).

“¿Si se enrolaban oficialmente ramerías y asesinos, por qué no filósofos?” (120). Entre los aspirantes a formar parte de la tripulación de las carabelas se filtran una serie de autores del mundo de la filosofía, que pugnan por pasar a América, oficial o clandestinamente. Son las influencias “importadas” que pasan a formar parte de la cultura latinoamericana. Junto a Nietz aparece el lansquenete Swedenborg representando a la teología. En el bando del pensamiento también podemos sumar al padre Las Casas, que se incluye directamente como personaje. Todos ellos vendrán juntos en los barcos que Colón dirige a América, de modo visible o definitivamente infiltrados: “Hay otras conspiraciones que preocupan. El Veedor tiene listas de nombres, verdaderas vetas de subversión que crecen en todas direcciones. (...) ¡En realidad vienen huyendo de la civilización y de la cristiandá! Huyen de España y de Europa. Son saboteadores de nuestro Sistema...” (157) Montaigne aparece parodiado en la figura de Jean-Loup Vasselin (Houde 271). Marx se esconde tras su nombre judío: “Hay uno temible, Mordecai (...). ¡Les dice a los hombres que son iguales, que se unan, que la propiedad es un robo! ¡Se ve que es un mal lector de santo Tomás y del pobrecito de Asís! ¡Hasta dice que la religión es el opio del pueblo!” (158). Se alude a los pensadores hegelianos a través de una familia de gitanos flamencos, “los hijos de Jégel”, que solo salen para hablar con la hez: los resentidos, los enfermos (...). Dicen que el hombre debe tener su paraíso en la tierra

y que ellos lo guiarán hacia él...” (158). Aparece también Descartes, “el loco francés que ayer pontificaba diciendo que la inteligencia es la cosa mejor repartida del mundo pero que lo que falta es método” (120)¹⁰.

En esta misma reescritura del descubrimiento se incluye también una significativa nota al pie que relaciona la navegación del almirante con el *Monte Análogo* de René Daumal, explicitándose una relación intertextual entre las anotaciones de Colón y esta obra literaria cargada de profundo esoterismo. Posse propone así un nuevo sesgo a la empresa colombina, que ya se ha relacionado en el cuerpo de la novela con una misión cargada de ecos vetatamentarios, estableciendo ahora un vínculo entre el viaje de Colón con la búsqueda filosófico-espiritual de este discípulo de Gurdieff:

(1) El relato del almirante coincide notablemente con el de otro buscador, protagonista de otra memorable navegación, pero metafísica, René Daumal. Escribe en el *Monte Análogo*: “Estábamos echados en la proa del barco. Se levantó de pronto un súbito viento o, mejor dicho, una poderosa aspiración que nos empujó de repente hacia delante. El espacio se hundió delante de nosotros en un hueco sin fondo, en un abismo horizontal de aire y de agua enlazados en círculos. El barco crujía en todas sus cuadernas lanzado al centro del abismo.” (Cap. IV, “Ingreso en la dimensión del Monte Análogo”) (N. del A.) (168).

En *El largo atardecer del caminante*, la tercera nueva crónica de Posse, se trabaja con la misma oposición básica entre ser americano y hacer europeo, pero no se tematiza explícitamente. Álvar, de modo verosímil, desconoce los sustratos filosóficos posteriores que explican la distinción entre los hombre del *ser* y los del *hacer*; su interpretación de la realidad de la conquista, sin embargo, se hace en términos similares: “Yo veía en ellos a los hombres en el Origen. Ellos comprobaban en mí los peligros de un ser desbarrancado en la antinaturalidad” (84).

¹⁰ Esta escena constituye un verdadero carnaval de pensamiento, al que se se suman también los escritores europeos de distintas épocas. Debido a su alta complejidad, que va más allá de las relaciones intertextuales a las que obliga, la analizaremos más adelante en el capítulo dedicado a las escenas de desarrollo carnavalesco.

En *El entonado*, por su parte, también se explica la cosmovisión indígena desde una perspectiva europea, pero acudiendo a otra distinción, ahora asociable a la forma de percibir la realidad que tienen ambas culturas. La dicotomía ser-parecer se encuentra en la base del modo en que habitan el mundo de los nativos: “Para los indios, todo parece y nada es. Y el parecer de las cosas se sitúa, sobre todo, en el campo de la inexistencia. (...) [T]odo eso que se presenta, nítido, a los sentidos, era para ellos informe, indistinto y pegajoso en el reverso contra el que se agolpaba la oscuridad” (157-58).

Esta es la gran sabiduría que el narrador logra rescatar de los indios, y también la puerta de entrada para comprender, después de muchos años de haber vivido la experiencia, donde estaban los fundamentos de su cultura. La novela se aleja así de la historia y a ratos semeja una aproximación antropológica. El testimonio del entonado acerca de su vida en la comunidad indígena no se constituye por una sucesión de hechos que conformen un relato que avanza en el tiempo, sino por la descripción sincrónica de usos y costumbres de un pueblo. Son siete años que se condensan en una sola imagen que se repite casi sin variaciones, ritualmente (como veremos a propósito del concepto de tiempo que propone la novela), y que encuentra su sentido en esa sensación de precariedad “ontológica” que permanentemente invade a los indígenas. El mundo concreto es, para ellos, más bien una ilusión cuya certeza es improbable: “Con dificultad, los indios chapoteaban en ese medio chirle y sentían, en todo momento, la amenaza de la aniquilación. Lo externo, con su presencia dudosa, les quitaba realidad. Y, a pesar de su carácter precario, el mundo era más real que ellos. Ellos tenían la desventaja de la duda, que no podían verificar en el exterior” (158). La cosmovisión indígena conlleva una cuota importante de angustia, en cuanto no hay forma precisa de comprobar la realidad de las cosas, y más aún, la propia realidad:

El árbol estaba ahí y ellos eran el árbol. Sin ellos, no había árbol, pero, sin el árbol, ellos tampoco eran nada. Dependían tanto uno del otro que la confianza era imposible. Los indios no podían confiar en la existencia del árbol porque sabían que la del árbol dependía de la de ellos, pero, al mismo tiempo, como el árbol contribuía, con su presencia,

a garantizar la existencia de los indios, los indios no podían sentirse enteramente existentes porque sabían que si la existencia les venía del árbol, esa existencia era problemática ya que el árbol parecía obtener la suya propia de la que los indios le acordaban (154).

Existir es para los indios una lucha permanente contra el caos, una tensión que no se resuelve y que los amenaza con hacerlos perder su ser: “Para ellos, el mundo no podía tener demasiado valor porque sabían que incluso los hombres verdaderos, los que parecían haberse arrancado de la negrura arrastraban todavía, en sus actos esenciales, la pasta pegajosa y oscura de lo indistinto, en cuya ciénaga espesa ninguna claridad persistente y firme era posible” (169). Los seres humanos y todas las cosas vienen de la noche, del tiempo previo a la creación, y de algún modo son presionados permanentemente por esa posibilidad de retornar a la inexistencia. Para la voz narrativa, esta forma de estar en el mundo se aviene con lo que él comprenderá más tarde por humanidad y también por sabiduría, pues la ilusión de seguridad y certeza que domina en el mundo occidental no es sino una quimera compensatoria, medianamente razonable.

La escena final de la novela, una noche de verano en la que se produce un eclipse lunar en la playa, es la comprobación empírica de la visión de mundo de los indios. La luna literalmente desaparece ante los ojos de la comunidad, haciéndose una con la negrura vespertina, devolviéndose por unos instantes a la bruma de lo indistinto:

Al borrarse, en un espacio que se convertía, ante sus propios ojos, en noche pura, la luna, de la que la costumbre podía hacernos creer que era imperecedera, corroboraba, con su extinción gradual, la convicción antigua que se manifestaba, a sabiendas o no, en todos los actos y en todos los pensamientos de los indios. Lo que estaba ocurriendo, ellos ya lo sabían desde el principio mismo del tiempo. Para ellos, vivir había sido un apretujarse en hordas circunspectas y desoladas, a la espera del único acontecimiento digno de ese nombre que esa noche, llegando súbito y sin presagios anunciadores tenía, de una vez por todas, lugar (200).

El entenado, por primera vez en su relato, se hace uno con los otros, volcando su tercera persona distante y objetiva en un “nosotros”

que lo hace comulgar en la misma experiencia. Los indios y él acceden juntos, finalmente, a la *verdad*:

Al fin podíamos percibir el color justo de nuestra patria, desembarazado de la variedad engañosa y sin espesor conferida a las cosas por esa fiebre que nos consume desde que empieza a clarear y no cede hasta que no nos hemos hundido bien en el centro de la noche. A fin palpábamos, en lo exterior, la pulpa brumosa de lo indistinto, de la que habíamos creído, hasta ese momento, que era nuestro propio desvarío, la chicana caprichosa de una criatura demasiado mimada en un hogar material hecho de necesidad e inocencia. Al fin llegábamos, después de tantos presentimientos, a nuestra cama anónima (200-01).

En *Las puertas del mundo* la filosofía tiene una presencia menor, pero se deja sentir como parte de la mentalidad del almirante a través de algunas citas que él incluye como ejemplos de sabiduría. San Agustín es el intertexto más recurrente: “Que la vida de los mortales no es otra cosa que una interminable pena, escribe Agustín de Hipona, y yo digo que es verdad ...” (42). Colón adhiere, curiosamente, al pensamiento de un santo, y más adelante lo confirma: “Bueno, como dicen que pregona el obispo de Tagaste, por ahí en algún espacio de sus manuscritos. Al hombre elegido el infortunio lo acompaña, pero no lo derrota” (100). Esta sabiduría de un hombre espiritual se complementa con la de otros autores: “Cuánta razón tuvo Alfonso X, el Sabio, al escribir en su *Ley de Partidas* que los que hacen justicia tienen malquerientes” (93).

La relación intertextual con la filosofía presente en la nueva crónica, así como también el vínculo con la historia y la literatura, dan cuenta de una actitud de la cultura latinoamericana que tiene que ver con su complejo proceso de formación. Desde 1492 en adelante, lo que nos es más propio es la interacción dinámica de múltiples bases culturales, su recíproca injerencia. Los pensamientos sobre América, para América y desde América históricamente se entrecruzan, por lo que las novelas contemporáneas sobre descubrimiento y conquista lo que hacen es representar, de forma muy verosímil, la malla sobre la que sostienen su interpretación. En este punto es indispensable volver a los planteamientos de Antonio Cornejo Polar, quien ve en los antiguos relatos indios el

inicio de las *literaturas heterogéneas* propias de América Latina. Entre los múltiples factores de heterogeneidad que intervienen en la crónica, está la presencia de modelos interpretativos tomados de muy distintas fuentes. El Nuevo Mundo, señala Cornejo, "... se presenta como realidad incontestable y se propone como opaco o deslumbrante enigma" (13). Para poder describir esta absoluta novedad, necesariamente, "... el cronista apela a todo el repertorio cultural del mundo que produce y recibe su historia..." (14). En estos casos, el referente todavía no logra imponer sus modos de expresión, por lo que es formalizado a través de estructuras y contenidos que no le son propios y que resultan por lo mismo tergiversadores. De allí la apelación a múltiples formas de codificación de lo real, en las que se intenta hacer calzar lo americano. En el caso de las crónicas heterodoxas, por otra parte, en especial las producidas por indios o mestizos, se detectan desviaciones formales que pueden explicarse por la acción del referente sobre los modelos cronísticos, los que se adecuan a la heterogeneidad propia de lo representado. Ambas opciones influyen, si no en toda la literatura latinoamericana posterior, al menos en una parte importante de ella:

El género de las crónicas sirve de modo a las literaturas heterogéneas porque señala, con desigual intensidad, las dos alternativas más importantes: o el sometimiento del referente por imperio de factores exógenos, en los casos normales, o, en algunos casos excepcionales, la capacidad de ese mismo referente para modificar —con todo lo que ello significa— el orden formal de las crónicas (15).

La intertextualidad de las nuevas crónicas obedece a la primera variante. En la medida que el punto focal de las narraciones es prioritariamente el europeo, lo que reproducen es la apelación a distintos insumos textuales para dar cuenta de dos cosas: la multiplicidad de aristas que forman parte del proceso de conquista y el develamiento de que dicho proceso es, ante todo, una construcción. La segunda variante, esto es, el quiebre de los modelos representativos —que Cornejo asocia con una fuerza contrahegemónica— se ve representada en otra de las características fundamentales de la nueva crónica, esto es, la presencia del carnaval.

IV. CARNAVAL

Según la teoría bajtiniana, la novela es el espacio de la polifonía por excelencia, el género donde se produce la apertura dialógica en contraposición a los discursos sociales monológicos. Entre estos último se encuentra, como ya hemos adelantado, la versión oficial de los sucesos históricos, que tiende a centralizar y homogenizar la interpretación del pasado. Desde el punto de vista de su dialogismo crítico, la nueva crónica se sitúa en consonancia con el postulado de Bajtín. La caracterización que en este punto ofrece Seymour Menton para la nueva novela histórica puede aplicarse directamente al corpus que nos ocupa:

De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad históricas son inconocibles, varias de las nuevas novelas históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo (44).

En el caso de las nuevas crónicas, la visión dialógica se compone a partir de voces carnavalescas que alteran los órdenes valóricos acerca del descubrimiento y la conquista más o menos aceptados dentro del marco de una cultura oficial. La inversión de categorías, sin embargo, no es en ningún caso un fenómeno nuevo. Tendría su origen en los

mismos modelos cronísticos parodiados, en lo que se ha denominado la leyenda negra de la empresa española en América.

El dominico Las Casas inaugura desde muy temprano una lectura alternativa del mundo americano y de la forma como Europa se posesiona de él. Su entusiasta defensa de lo indígena en contraposición a la mirada deshumanizante de otros teóricos de la conquista establece el primer contrapunto dialógico a la versión oficial de la historia. La voz indígena de Guamán Poma, silenciada durante siglos, se sumó luego a esa otra perspectiva que pone en duda el correcto proceder de la conquista, en el lugar de la “crónica alternativa”. Las novelas de nueva crónica buscan contacto con esta vertiente y se hacen eco de ella. Se oponen, entonces, a la interpretación canónica de las grandes figuras históricas y sus hazañas, poniendo de manifiesto la posibilidad de una nueva lectura de los hechos y sus profundas motivaciones. Esta nueva lectura no se hace apelando a los marcos representativos propios de un realismo racionalista, sino desde la carnavalización. Seguimos aquí el planteamiento de Batín que explica la categoría:

[e]l lenguaje del carnaval (...) no puede ser traducido satisfactoriamente al lenguaje verbal, menos al lenguaje de conceptos abstractos, pero se presta a una cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura. Llamaremos carnavalización literaria a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura (172).

En la mayoría de las novelas del corpus la carnavalización opera a través de ceremonias subversivas, en que los papeles y las valoraciones se alteran, al modo de una polémica abierta. Son minoría los ejemplos en que observamos inversiones más sutiles o polémicas ocultas con el discurso del vencedor. En ninguno de los dos casos encontramos, sin embargo, una representación cabal de la visión de los vencidos. Aunque hay algunos ejemplos de ella, siempre está presente la mediación europea. Como bien acierta Kimberle López, las novelas sobre el tema escogen prioritariamente personajes del Viejo Mundo como centro de la narración (16). El movimiento subversivo no se hace desde el otro, sino desde el interior mismo del sistema, lo que enfatiza aún más, a mi

juicio, el carácter carnavalesco de esta literatura. La historia se “deconstruye” desde el centro mismo que la ha gestado, y esto se relaciona con el hecho de que las novelas asumen el carácter de documento antiguo, alternativo, pero escrito en la misma lengua y en el mismo código cultural que el del poder. López observa en este fenómeno el inevitable mestizaje de los escritores de dichas obras, que se crían en una América europeizada y, en varios casos, viven un tiempo en Europa. Desde este punto de vista, no podrían identificarse con lo originalmente americano. Es probable que la tendencia a la no identificación pase por fenómenos de este tipo, pero también tiene que ver con una estrategia representativa: la deconstrucción es más verosímil cuando se la hace desde dentro. No hay una pugna de dos fuerzas contrarias, cada una representada por un discurso independiente, sino que la fuerza centrífuga se origina en el mismo núcleo discursivo centrípeto. El carnaval surge en el interior de la misma comunidad que quiere ejercer control sobre todos sus miembros.

Eco entiende el carnaval al modo cómico como una reafirmación del poder, ya que después de que se invierten momentáneamente los órdenes sociales se retorna a la situación original. López interpreta las novelas contemporáneas sobre descubrimiento y conquista en un sentido análogo: como la inclusión de una perspectiva marginal, de la voz de los conquistadores silenciados, pero que no obstante pertenecen al bando de los vencedores. El carnaval que opera en las nuevas crónicas, sin embargo, no tiene como primer fin subvertir los órdenes momentáneamente, para volver después a la interpretación histórica “normal”, en la que el europeo sigue siendo el sujeto prominente, el hacedor de la historia, y el indio el sujeto pasivo, que permanece en su posición de vencido. Hay algunas inversiones, como la de diáda descubridor/descubierto, que sin refutar el carácter trágico del “encuentro entre dos mundos”, abren la posibilidad de una nueva interpretación sobre ese pasado. Tampoco parece que el corpus privilegie de modo preponderante la alternativa del europeo marginal, alter-ego del intelectual latinoamericano, en la medida que la figura del indígena, por muy parodiada que se presente en las novelas, adquiere cuerpo y encarna una perspectiva hermenéutica de la historia —escasamente representada en la antigua crónica, por lo

demás—. Del mismo modo, la carnavalización incluye tanto a los personajes marginados o marginales como a los grandes protagonistas de los relatos acerca del descubrimiento y la conquista. Atendiendo a estos rasgos del corpus, no parece adecuado interpretar las nuevas crónicas como discursos que finalmente se neutralizan, porque representan una perspectiva alternativa, pero al fin y al cabo dominante, como afirma López. Sostendremos, en cambio, que el proceso de carnavalización de los valores de la historia tradicional que en ellas opera es una estrategia desestabilizadora, no destinada a cambiar un pasado que en tanto tal es inamovible, sino a poner en discusión las formas en las que se han interpretado los procesos históricos americanos.

Se observa en la carnavalización de las nuevas crónicas el mismo efecto que Eco asocia al humor. Según explica el crítico, lo humorístico no es equivalente a lo cómico: la comedia es la inversión momentánea que opera en la lógica del carnaval clásico; el humor, en cambio, debe entenderse como un “carnaval en frío”, caracterizado por el despertar de la conciencia al hecho de que existen prejuicios que pueden ser puestos en duda. A través suyo, según Eco, “[s]encillemente criticamos (...) un conjunto de marcos culturales e intertextuales. Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social. El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales” (19). Allí radica, precisamente, su fuerza transformadora: “Si hay una posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico” (19).

Si bien el proceso de desmontaje de las versiones oficiales sobre los hechos del descubrimiento y la conquista se realiza también desde la propia disciplina histórica, por algún motivo, que probablemente se asocia a la carnavalización, este movimiento es mucho más visible en la literatura. Lo imaginario interviene sobre lo real; la ficción, sobre los datos. La inversión de opuestos binarios, el “mundo al revés” que podemos apreciar en estas novelas, altera el modo de comprender los hechos históricos. Como señalábamos más arriba, el movimiento subversivo no induce a una apreciación completamente opuesta de la historia, pero sí la relativiza, la pone un momento entre paréntesis, de modo que el retorno a la “oficialidad” de forma inocente ya no es

posible. En este sentido —muy acotado, como se decía a propósito de las bases epistemológicas de la reescritura de la historia—, es posible hasta cierto punto identificar el movimiento que efectúan las novelas con la desconstrucción derridiana, por cuanto en varios casos la propuesta final será una lectura enriquecedora que pone en evidencia la parcialidad de la historia e incluso establece, como veremos a propósito de algunas de las inversiones, una nueva unidad englobadora, una archiunidad que supera el binarismo maniqueo. Preferimos identificar el fenómeno, sin embargo, con las operaciones críticas del pensamiento de la liberación, no solo por la coincidencia espacio-temporal entre la nueva crónica y la reflexión filosófica latinoamericana, sino porque ambas tienen como foco el análisis del discurso del colonizador y de la influencia que este ejerce hasta el presente. Tanto en el diagnóstico que elabora el grupo de Morelia como en la interpretación que hace Roig del cruce entre la literatura latinoamericana contemporánea y la historia del pensamiento, se propone el desmontaje de los regímenes categoriales de la razón europea que se imponen a través de la colonización.

1. El carnaval como la inversión de los opuestos

El carnaval del medioevo se caracterizaba por la inversión de los opuestos bipolares. “Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte (imagen de la muerte embarazada), bendición y maldición (las maldiciones carnavalescas que bendicen, con un simultáneo deseo de muerte y regeneración), elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y trasero, estupidez y sabiduría”, señala Bajtín (177). Obedeciendo a este espíritu, las prostitutas se travestían de monjas y el idiota del pueblo era coronado rey. Por un breve espacio de tiempo, el rígido orden social se veía invertido y las reglas relativas a la conducta individual y comunitaria se ponían en suspenso. Es el momento de la fiesta; un necesario caos que justifica y refuerza la necesidad de orden en que se vive durante todo el resto del año.

La novela, por su parte, es carnavalización en la medida en que acoge en su seno una multiplicidad de voces y se enfrenta al discurso social monológico. Esto implica que cada vez que se entra en el ámbito de la literatura carnavalizada, operan ciertas inversiones. No puede afirmarse que la inversión sea siempre tan radical como en el caso de la fiesta del medioevo, pero en las nuevas crónicas efectivamente se da de esta forma. La manera en que el discurso literario se opone a la verdad oficial representada en el discurso histórico es precisamente a través de la inversión de categorías opuestas. Analizaremos aquí las cuatro operaciones más importantes dentro del corpus, que tienen que ver, por una parte, con papeles históricos asignados a los sujetos, y, por otra, con la valoración que se asigna tanto a ellos como al proceso. Estas cuatro díadas básicas son: descubridor (encubridor)/descubierto, conquistador/conquistado, civilización/barbarie, bondad/maldad (en sus variantes de indio/europeo, judío o moro/español, conquistador desplazado/poder imperial) y señor/súbdito.

1.1. Descubridor (encubridor)/descubierto

La primera de las inversiones, en la mayoría de las novelas relativas al descubrimiento (centradas en Colón o en cualquier otro acto “análogo”), es la del par sujeto/objeto que interviene en el proceso. Estas versiones asignan un papel activo al mundo indígena, situándolo en el polo del descubridor. La mayor inversión se produce en *Crónica del descubrimiento*, que es protagonizada por expedicionarios americanos, pero asimismo está presente en *Daimón* y *Los perros del Paraíso*, en *La invasión a un mundo antiguo*, de un modo especial en *Vigilia del Almirante* y también en *El arpa y la sombra*. En algunas de estas inversiones carnalescas, como en *Crónica del descubrimiento* o *Los perros del Paraíso* hay una verdadera ucronía, la proposición de un pasado alternativo en que los indios se adelantan a los europeos como descubridores, sin embargo, las consecuencias de los procesos nunca se revierten.

Crónica del descubrimiento es el relato del primer viaje por mar de los hombres de América al Viejo Mundo europeo. El texto replica

paródicamente la expedición de Colón: propone la existencia de una empresa indígena paralela, de similares características, que parte desde las costas del Caribe. Al igual que el genovés, Yasubiré el navegante, cabeza de la flota de piraguas mitonas, es un extranjero que no convence del todo a los indios poderosos con sus descabelladas teorías acerca de la redondez de la tierra. En su caso será también una reina quien definitivamente le abra las puertas a su empresa:

Ha llevado a menudo un gorrito de piel de nutria que debe ser sin duda, distintivo de los navegantes. Porque como tal apareció un día ante la corte del Gran Cacique, y como tal agitó las almas de veinte mujeres de su majestad y las del consejo de ancianos. La más agitada fue el alma de la favorita del soberano, quien (...) deslizó esta observación: “no creo que Yasubiré esté loco”. Desde entonces, empezaron a soplar vientos favorables para el navegante. Habían concluido los tristes y largos años de peregrinaje de reino en reino, los tiempos duros de antenas de tribu en tribu ... (13).

La expedición comandada por Yasubiré es tan simultánea en el tiempo al primer viaje colombino que se cruza con las carabelas en alta mar, en mitad del Atlántico. La escena del encuentro se produce en medio de una intensa niebla, por lo que los indios ven a los europeos, pero no pueden ser vistos por ellos. Una vez alcanzada las costas de Europa, los miembros de la “empresa descubridora” se camuflan nuevamente al interior de una niebla, esta vez mágica, que les permite desplazarse con relativa seguridad por el ambiente hostil en que se encuentran. Al final del periplo, el almirante y “vicecacique” interpreta esta niebla como un encubrimiento de lo americano: “Mañamedí [, el brujo,] nos trajo la niebla, y con la niebla, la infamia para nuestra tribu. Salvó nuestros pellejos pero borró para siempre nuestra imagen y nuestra realidad. (...) No viéndonos, nos han tomado por lo que no somos” (111). Este hecho gatilla el fracaso del “descubrimiento” de Europa:

La niebla ha sido nuestra vergüenza, así como la expedición y el descubrimiento han sido mi culpa. ¿Qué he descubierto? Un mundo cuyo destino exclusivo es ignorarnos, cerrarnos sus puertas, volverse impenetrable para nosotros y no dejarnos un rincón donde vivir. He

descubierto un mundo donde sólo nos toca morir acorralados, con la memoria envenenada, confusos y sin acertar a proclamar en voz alta el lugar de donde venimos (112).

Las palabras de Yasubiré dan cuenta del encubrimiento de América por parte de Europa. Si bien se centran en la ucrónica expedición fracasada, proyectan las consecuencias reales que el contacto con los europeos tuvo para los americanos. De la gran expedición solo sobreviven el cronista y dos mujeres jóvenes, quienes se refugian en una playa de las costas españolas. Desde allí, el cronista prevé su propio futuro y, junto con ello, el futuro de los indígenas americanos:

Si los nativos nos atrapan —cosa que ocurrirá tarde o temprano— mis dos muchachas serán esclavas de algún duque, o criadas de un humanista rico, o barraganas de un príncipe eclesiástico. Y yo seré el amanuense de esos impíos, el lacayo que escribirá hasta la última tontería que hagan o digan, el mísero cronista en quien descargarán sus odios. O tal vez nos corten la cabeza sin chistar y acaben de una vez con esta humillación (113).

El final triste, la ausencia de gloria e incluso la imposibilidad de regresar a casa, hablan de un desenlace desolador para los indios. Aun si la historia hubiese sido como lo plantea la novela, la ficción da cuenta de la imposibilidad de lo americano de relacionarse en igualdad de condiciones con lo europeo, condenando a este mundo —que presenta como más puro y a la vez más civilizado— a una pronta desaparición: “Yo quedo un poco rezagado, contemplando la mansa y persistente rapidez con que el agua, lamiendo las arenas húmedas, borra nuestras huellas” (114). Esa desaparición será material, física, e implicará la transformación de la voz del indio en un vacío en el discurso de la historia.

En la misma línea se sitúa *Vigilia del Almirante*, novela que propone directamente la tesis del “encubrimiento” de América. Al llegar al Nuevo Mundo, Colón habría lanzado un velo que lo dejó oculto a los ojos de Europa: “Después de dar vuelta al mundo de su propia ausencia descubrió sin saberlo un mundo real pero lo encubrió en seguida con el mundo de su obsesión, de su ambición” (185). Su propio equívoco

cultural —el estar convencido de haber llegado a las Indias— y la necesidad pragmática de hacer prevalecer este equívoco, marcaron la pauta del ocultamiento. Él no es, sin embargo, el único responsable. La manía veladora del almirante resulta ser generalizada; proviene de la imaginación europea sobre los mundos lejanos y se proyecta tempranamente en América. Así lo afirma el narrador-historiador:

En Guanahaní (y aun mucho antes) comienza el encubrimiento del continente que iba a llamarse América y de las sociedades indígenas que un día vendrían a ser “descubiertas”. No sólo el Almirante, con el fanatismo de un iluminado, traslada y pone sobre ellas como una inmensa alfombra mágica regiones enteras del Oriente asiático (331).

El territorio americano es malinterpretado, apenas entrevisto oblicuamente, y lo mismo sucede con las culturas que lo habitan. La conclusión de la novela coincide con *Crónica del descubrimiento*, pero deduce las consecuencias de la historia como fue, no como pudo haber sido: la empresa colombina no descubre nada, solo vela. Roa Bastos expresa el ocultamiento como una negación de todo aquello que les da a sus habitantes una validez como culturas, haciéndose eco de la interpretación de Meliá: “Quedó allí anunciada —dice el jesuita Bartomeu Meliá, protector de los indios del Paraguay y de Brasil (...)— la triple negación de América: la de una economía suficiente, la de las religiones verdaderas, la de lenguas y culturas propias” (331-32).

Abel Posse también cita la tesis del encubrimiento, no directamente en sus novelas, sino en su trabajo crítico. Es notable la sintonía que establece con el escorzo ensayístico que Roa Bastos imprime en *Vigilia del Almirante*:

En los primeros cronistas, protagonistas vivenciales, podemos leer los pasos que llevan hacia lo que denominaría el “Cubrimiento de América”. La tarea de negar la importancia de ciertas grandes civilizaciones locales, de su forma de vida y de sus dioses.

El mandato económico de ocupar, poseer tierras y pueblos para someterlos al Imperio, y el mandato teológico de imponer el dios único del Imperio, obligaban a ocultar la evidencia. Era necesario descalificar, llevar al “punto cero”, transformar a los hombres en salvajes o infieles,

a los dioses locales en demonios, a su forma de vida en “barbarie” (La novela 251).

Las nuevas crónicas del autor argentino, especialmente *Daimón* y *Los perros del Paraíso*, optan sin embargo por otra ruta interpretativa. En vez de hacerse cargo de la oposición crítica cubrimiento/descubrimiento, adhieren a la tesis del descubrimiento invertido, alternado los papeles de los agentes históricos. Literalmente se hace esta inversión al incluir “de primera fuente” la posición del mundo americano frente a Europa. En *Daimón*, los europeos y los atisbos de su cultura son descubiertos cuando estos llegan a América, el mismo 12 de octubre de 1492. De allí en adelante la novela se sitúa varias veces en la perspectiva nativa, para mirar desde su punto de vista a estos seres extraños, carcomidos por un prurito de actividad:

El 12 de octubre de 1492 fue descubierta Europa y los europeos por los animales y hombres de los reinos selváticos. Desde entonces fueron de desilusión en pena ante el paso de estos seres blanquiñosos, más fuertes por astucia que por don. Se los veía como una angustiada pero peligrosa congregación de expulsados del paraíso... (28).

En *Los perros del Paraíso* esta tesis se extrema: son los incas quienes, antes de 1492, ya tienen noticia del Viejo Mundo a través de sus viajes en globo aerostático. Estas expediciones les habrían permitido, por ejemplo, sobrevolar Düsseldorf, y formarse así una idea de un mundo en decadencia al que no valía la pena “descubrir”. Beatriz de Bobadilla informará a Colón en las Canarias, con lujo de detalles, sobre otros descubrimientos americanos previos: “Ellos se acercaron varias veces con sus raras naves. Son tímidos, delicados, os lo advierto. Están condenados a perder el mundo por delicadeza. Uno de ellos, que los guanches mataron por creerlo un dios, contó que habían descubierto Europa en 1392” (132).

Así como la existencia de Europa no es novedad para los americanos, tampoco constituye sorpresa alguna la llegada de los extranjeros a su territorio. *Los perros del Paraíso* representa a través de la sabiduría indígena su claro conocimiento de la venida de los europeos mediante

presagios, y se señala con evidente humor negro que su falta de resistencia se debe a un error de interpretación teológica que tendrá graves consecuencias. En la novela se recoge varias veces el punto de vista de los americanos, con la misma función que en *Daimón*, esto es, dar voz a la perspectiva del otro, a su mirada sobre el “descubridor”.

La invasión a un mundo antiguo, que trata específicamente de la conquista de Chile, efectúa asimismo una inversión de las categorías descubridor/descubierto. La novela comienza relatando el primer encuentro de los mapuche con el hombre español desde su perspectiva:

Hace cerca de 500 años, dos emisarios se internaron en la espesura de la selva de Arauco, esa que existía en aquel tiempo (...). Esos emisarios que venían del norte, habían podido ver en unos poblados, por los cuales atravesaron en su camino, que lo único que quedaba eran estropicios y muertos, después que pasaban unos hombres extraños y distintos que venían de más al norte, de muy al norte, según esos mismos hombres decían, y como siempre había creído la gente de Arauco, que todo mal llegaba del norte, sintieron en el aire los presagios del peligro (7).

Esta inversión será crucial para comprender la forma en que la novela se opone a la historia eurocéntrica. Al lugar común de “descubrimiento (o conquista) de un Nuevo Mundo” enfrenta su mismo título: *La invasión a un mundo antiguo*. “Invasión” significa violencia, ocupación indebida de territorios que tienen dueño; “mundo antiguo” significa presencia de culturas y tradiciones milenarias, que estaban allí muchísimo antes de que Europa las “descubriera”. En el relato no se dota directamente a los indígenas —en este caso los mapuche— de la facultad descubridora, pero sí se mira todo el proceso desde su perspectiva, de un modo más intenso aún que en *Daimón* y *Los perros del Paraíso*. Las pretensiones de la novela la alejan notoriamente de la carnalización paródica. El gesto de invertir la díada en este caso es “serio”.

En *El arpa y la sombra* la inversión de las categorías descubridor/descubierto se encarna específicamente en el personaje emblemático del proceso: Colón. Al final del acto constrictivo —estrictamente privado— el almirante se inclina hacia una reflexión que lo pone en jaque

respecto de su carácter de “gran descubridor” de nuevos mundos. No se trata de una América que se adelanta o que se define como sujeto cognoscente a la par que Europa, sino de una develación del personaje histórico como un objeto de distintas fuerzas y circunstancias:

... fui el Descubridor descubierto —descubierto, puesto *en descubierto*, pues *en descubierto* me pusieron mis relaciones y cartas ante mis regios amos; *en descubierto* ante Dios, al concebir los feos negocios que, atropellando la teología, propuse a Sus Altezas; *en descubierto* ante mis hombres, que me fueron perdiendo el respeto de día en día, inflingiéndome la suprema humillación de hacerme aherrojar por un cocinero —¡a mí, Don, Almirante y Virrey!—; *en descubierto* porque mi ruta a las Indias (...), ruta que abrí con harta facilidad por tener conocimiento de la saga de los normandos, la siguen ahora cien aventureros ... (182-83).

Al desacralizar la figura del gran descubridor, la novela propone indirectamente que no ha habido ningún “descubrimiento”, tesis que es común a todos los demás textos que niegan al mundo europeo la posición de supremacía activa. Insisto en que los alcances de la puesta en relación de ambos mundos no son otros que los que se han dado en la “realidad real”, esto es, la anulación de una parte —la india— y la consiguiente dominación ejercida por los otros —europeos—, y, en esa medida, la inversión de categorías no desdice las consecuencias de los hechos históricos. El mérito está en hacernos pensar que no solo una cara tiene la moneda, y que detrás del relato occidental del “descubrimiento” de “América” se esconde o se suprime otra mirada sobre los mismos sucesos.

1.2. Conquistador/conquistado

En casi todas las nuevas crónicas que la proponen, la consecuencia lógica de la inversión descubridor/descubierto es la de la díada conquistador/conquistado. Si hay un mundo activo americano, que ejerce su potencia descubridora sobre el otro, es también frecuente que lo conquiste, es

decir, que ejerza sobre él una suerte de dominación, en la que muy significativamente no interviene la violencia. La inversión categorial asociada al proceso de conquista tiene al menos tres modalidades. La primera que presentaremos es la que atañe directamente a la figura de Colón, en cuanto precursor de la díada conquistador/conquistado, y su vínculo con el Nuevo Mundo. Luego revisaremos las novelas que se basan en los periplos de otros personajes, cuya conquista implica una inversión sin retorno, y, finalmente, las novelas acerca de los personajes conquistados que retornan a Europa. En todos estos casos el europeo se deja aculturar en su convivencia con el mundo americano y se gesta así lo que en algunas novelas se identifica directamente como mestizaje o aindiamento, proceso que transforma al representante de una cultura “superior” en una buena o mala mezcla, según una dialéctica no resuelta en que las posiciones de conquistador y conquistado conviven y se alternan, en una especie de carnaval sin fin.

1.2.1. América conquistando a Colón

Vigilia del Almirante y *El último manuscrito de Hernando Colón* coinciden en figurar a un personaje protagónico que se asimila a una nueva cultura y participa de ella, produciéndose en ambos Colones un cambio fundamental, una suerte de nuevo nacimiento que los hace completamente diferentes de su estampa histórica.

En *Vigilia del Almirante* un Colón en crisis, que está a punto de morir en suelo americano, mama como un bebé del pecho de una india. Se han producido agudos conflictos en la expedición, tanto entre su gente como con la población indígena, lo que ha desembocado en el asesinato de la princesa Anacaona. El almirante se siente completamente derrotado, al límite de sus fuerzas, y es gracias a esa leche materna que recupera la energía vital que lo impulsa a seguir. Según cuenta un ermitaño que es testigo de la incurable melancolía de Colón, el almirante necesita contactarse con la religiosidad nativa: “Hacia el amanecer me dijo que antes de morir quería ver al brujo del santuario de Yucahugumá, el ídolo supremo de los indígenas antillanos” (345). El brujo acude,

lo ausculta y le receta una medicina: "... el único alimento que podría hacerlo revivir era la leche de una mujer recién parida" (346). De allí que se acerque generosamente una nativa para hacer de madre nutricia de un hombre hasta entonces carente: "... el almirante empezó a succionar anhelante como si de verdad empezara a probar el alimento vital por primera vez en su vida" (347).

El rito de nutrición que le devuelve al personaje el ánimo vital lo vincula indisolublemente con el mundo americano. Es por esto que, mientras agoniza en Valladolid, Colón llegará a identificarse con el indio en el sufrimiento y la marginalidad. La voz narrativa superpone las imágenes del personaje que sufre con las de la agonía de un ser simbólico que representa a la América doliente:

Ve una multitud de hombres y mujeres desnudos. Los ve condensados en un solo hombre-hembra, desnudo, de sexos mezclados, al que están despellejando con azotes. (...) Bajo el chasquido de cada latigazo (...) el hombre-hembra amarrado a estacas, los brazos y las piernas en cruz, se desdobra en otro, quieto y esquelético que está aquí, sumido en su lecho de moribundo.

(...) Aquel hombre-mujer de allá es el mismo almirante que está aquí, muriendo en Valladolid, pero al que siguen golpeando allá lejos (351).

En sus últimos momentos de lucidez, en consecuencia, el Colón de Roa Bastos llegará a cambiar su testamento, para devolver a los americanos todo aquello que por causa de su empresa les hubiese sido arrebatado. Como sucede con la inversión descubridor/descubierto, sin embargo, el hecho de que la posición de Colón cambie de conquistador a conquistado no tiene repercusiones en el curso de la historia. En el caso particular de *Vigilia...* funciona como una reivindicación que afecta solo al personaje.

El último manuscrito de Hernando Colón, que es un nuevo final de la biografía del almirante, postula que este no habría muerto en España, sino que, aprovechando la coyuntura del deceso de su amigo Pietro Fieschi, habría cambiado identidades con él y habría regresado a América para vivir una segunda vida. Esta es una costumbre indígena llamada *guaitiao*, que constituye en sí un acto carnalesco. La

suplantación de la identidad del otro le permitirá a Colón no solo hacer el viaje de retorno, sino también intercambiar nombres con un indio, transformarse físicamente y, por último, incorporarse al mundo nativo.

En su último viaje al Nuevo Mundo, Colón-Fieschi es acompañado por un leal amigo, Méndez, quien le relata a Hernando el proceso de transformación de su padre: “Ya no tenía costumbre de dormir bajo techo y, cuando venía, nos abandonaba al caer la noche. Decía que le llamaban los tambores” (111). El contacto con lo americano da cuenta de un proceso virtuoso, que renueva y rejuvenece al personaje. “Nunca lo había visto tan feliz” (112), declara Méndez. La razón de la dicha radica en una genuina identificación con el mundo americano, que se inicia aún antes de que se produzca su cambio de identidad con un nativo. Colón se alinea con los europeos que han cambiado de bando, integrándose afectiva y culturalmente:

Corría de boca en boca la historia de cierto español, de nombre Paniagua y casado con una india, que había muerto luchando contra los cristianos en la comarca de Higüey.

—Vuestro padre decía que hubiera querido para sí un destino semejante, y que su descubierta de las Indias había dado tanta gloria a España como desdicha a sus anteriores habitantes (106).

El Colón de *El último manuscrito*, a pesar de sus esfuerzos, es rechazado por los indios. Lo aceptan en su comunidad, pero luego lo marginan cuando les contagia enfermedades. Finalmente, es asesinado por un grupo de indígenas, pero no porque estos busquen venganza, sino porque quieren averiguar si los europeos son o no inmortales. Colón, el conquistado, ha buscado aindiarse para hacerse uno con el mundo americano. Esta aspiración, sin embargo, se frustra, porque América no lo reconocerá como una parte de ella.

El almirante de *Los perros del Paraíso* también sufre una transformación en contacto con el Nuevo Mundo. Declara haber encontrado efectivamente el Paraíso terrenal, el espacio de la eternidad de los cuerpos, y se reencuentra con un estado adánico que quiere imponer a los demás miembros de su expedición. Declara las ordenanzas de la desnudez y del estar —en el Jardín del Edén ya no son necesarias las ropas

ni la actividad productiva— y siguiéndolas se transforma en un mestizo cultural: “Sin saberlo, como para apenarse o jactarse vanamente, se había transformado en el primer sudamericano integral. Era el primer mestizo y no había surgido de la unión carnal de dos razas distintas. Un mestizaje sin ombligo, como Adán” (214).

La sudamericanidad de Colón, atravesada por el humor y la parodia, tiene características bien específicas: “Aquel ser vivía en un estar sobón, sin grandes expectativas ni desesperanzas definitivas. Prometeo lo había abandonado” (214). El suyo es un estado de calma neutral, de aceptación, en el que los recuerdos del pasado se despojan de su intensidad, se “deshistorizan”:

El río de pensamiento y ensueños que invadía al almirante, también había tomado una coloración americana (...). En general todos los recordados aparecían con una común ociosidad: se desperezan, dormitan, contemplan geranios. Todo tendía a la síntesis o al símbolo (como en los sueños) (...). Son recuerdos lacios que no desembocan ni en el drama ni en la grandeza histórica (215).

Junto a esta transformación del almirante surge también una sensibilidad mestiza, expresada carnavalescamente a través de los títulos de canciones populares que se escribirán mucho después: “Se gesta una nueva forma de imaginación. La piel canela de Siboney, las flores negras en la vereda tropical. La supuesta perfidia de Anacaona” (216). A pesar de que se producen estos “cambios”, atisbos de un nuevo mundo sincrético, Europa se impone sobre América. No hay lugar para el mestizaje del almirante; se lo declara inservible a los propósitos de la conquista y se lo envía de vuelta a su viejo mundo, fracasado y en cadenas. Como en los ejemplos anteriores, la inclinación favorable del personaje por lo americano no tiene ninguna consecuencia: la historia de América sigue siendo la misma.

En *El arpa y la sombra*, por su parte, la inversión de la dicotomía conquistador/conquistado está estrechamente vinculada al paso de descubridor a descubierto que diagnostica el propio Colón. En el mismo afán por develar su verdadera identidad, hacia los momentos finales de su reflexión confesional, reconoce:

... soy el Conquistador-conquistado pues empecé a existir para mí y para los demás el día en que llegué *allá*, y, desde entonces, son aquellas tierras las que me definen, esculpen mi figura, me paran en el aire que me circunda, me confieren, ante mí mismo, una talla épica que me niegan todos ... (182).

El Nuevo Mundo es la realidad que le da ser y relevancia a Colón; es la confirmación de que el periplo vital ha tenido algún sentido; es el único hogar posible. Enfrentándose a sí mismo, el almirante declara: “Y ahora que entras en el Gran Sueño de nunca acabar (...) piensas que tu única patria posible —lo que acaso te haga entrar en la leyenda, si es que nacerá una leyenda tuya...— es *aquella que todavía no tiene nombre*, que no ha sido hecha imagen por palabra alguna” (183). Al igual que en *El último manuscrito...* y en *Los perros del Paraíso*, sin embargo, la nueva tierra rechaza a su “conquistador”:

Anduviste en un mundo que te jugó la cabeza cuando creíste tenerlo conquistado y que, en realidad, te arrojó de su ámbito, dejándote sin *acá* y sin *allá*. Nadador entre dos aguas, náufrago entre dos mundos, morirás hoy, o esta noche, o mañana, como protagonista de ficciones, Jonás vomitado por la ballena, durmiente de Éfeso, judío errante, capitán de buque fantasma...(184).

Se ha operado en todos estos Colones una transformación que los pone en una posición dependiente, de sujeto activo a pasivo objeto que se deja seducir por lo otro y acaba concertando —o al menos intentando concertar— una asimilación. En las nuevas crónicas cambia el espíritu de estos Colones que al final de sus vidas son comprensivos y empáticos con el mundo americano. En este han encontrado la “verdadera vida”, el “verdadero hogar”. Hay que ensayar, sin embargo, un sentido para el rechazo del almirante que varias novelas coinciden en adjudicarle a la perspectiva americana activa. Cual amante caído en desgracia, Colón es sacado de escena, expelido de una u otra forma. La ficción lo sitúa en un lugar de derrota, fracasando en todos estos ejemplos su posibilidad de incorporarse a lo nativo. América como amante desdeñosa, que se venga en la figura de Colón del drama que genera su

alocada empresa descubridora: esa es una posibilidad. La sensibilidad latinoamericana actual que se debate entre la aceptación piadosa y el rechazo rencoroso de esta figura pseudo-paternal, de la que, en su calidad de mal padre, se hubiese esperado un cierto cariño que nunca llegó: esa podría ser otra, por cierto no excluyente.

1.2.2. Otros personajes cuya americanización no tiene retorno

No solo Colón es escogido como figura bisagra en la que se encuentran dos cosmovisiones. Son varias las nuevas crónicas que muestran este mismo proceso en otros personajes históricos o de ficción. En *Daimón*, por ejemplo, encontramos la inversión conquistador/conquistado funcionando como un eje temático central en la novela. Al igual que Colón en *Los perros del Paraíso*, Lope de Aguirre es objeto de una americanización o mestizaje cultural que lo acerca a lo nativo, de modo que acaba por transformarse en un “ocupado” por el pensamiento indígena. La primera escena de la novela en donde se produce esta transformación se concentra en un cambio en su vestimenta —al más puro estilo carnavalesco—, después de que el personaje ha pasado más de doscientos años vagabundeando por el continente. El conquistador trueca sus viejas botas de campaña por las sandalias de un indio que ha pertenecido a su expedición. Ambos se sienten felices con el cambio y lo celebran: “A Aguirre le parecieron comodísimas las ojotas que se calzaba por primera vez. Mamani se puso las abusadas botas y con loca alegría se puso a bailar un huayno siguiendo el violín travieso del leproso Traverso” (188).

El proceso de americanización del conquistador se sigue desarrollando en la segunda parte de la novela, “La vida personal”. El periplo de Aguirre lo lleva a transformarse en un europeo de *este* sector del mundo, cumpliéndose así una de las posibles versiones de su no-muerte: “Otros dicen que después de las crueldades de Sacsahuamán los amautas del Cuzco te embrujaron: dicen que te condenaron a vivir y a que te vuelvas indio, para que veas lo que se siente...” (20). Será precisamente un inca, Huamán, quien lo introduzca en la sabiduría de Lo

Abierto¹, desarrollándose su entrenamiento ni más ni menos que en la ciudad ceremonial de Machu Pichu. Allí Aguirre ve desvanecerse su tendencia a la actividad: “Ese firme triunfo de la noluntariedad demuestra que su blanquiñoso prurito del hacer estaba quebrado en su base. Su sudamericanidad era ya casi completa” (213). Años más tarde, en el congreso de Chachapoyas, en donde —otra vez muy carnavalescamente— se reúnen las comunidades indígenas sobrevivientes con las plantas y animales nativos a parlamentar entre ellos, Aguirre es aceptado como uno más: “Evidentemente ya no se lo tenía por ibérico, o su hispanidad quedaba ya asimilada en la desgracia” (231).

Una de las grandes sabidurías que adquiere Aguirre en su proceso de sudamericanización tiene que ver con el amor. Primero en su matrimonio en Machu Pichu con Sor Ángela, la monja-niña, y luego en su segundo y definitivo encuentro con la Mora: “Fueron noches infinitas, inolvidables. Ahora Aguirre sabía estar. Sabía demorarse en el amor sin fugar atolondradamente hacia el orgasmo como un alabardero violador” (263). En el amor del cuerpo y en su capacidad de estar encuentra una paz que hasta entonces le había sido completamente ajena.

No todo este cambio, sin embargo, le resulta positivo. El carácter de mestizo o de ser atrapado entre dos mundos se le nota en su desesperación por liberarse a ratos del influjo americano: “Por momentos detestaba su entrada en Lo Abierto y su consiguiente capacidad de estar mientras otros consumaban el hacer hasta la última consecuencia (transformando en explotados sin redención a los ignorantes y débiles) (...) ‘¡Me has cortado los huevos del alma, indio!’” (223). Hacia el final de la novela, Aguirre recupera su energía combativa y se propone reconquistar el poder desde las trincheras revolucionarias que se oponen a la dictadura militar: “... no hay otro campo para la debida traición que

¹ Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, también hace referencia a este concepto de la *Octava elegía del Duino* de Rilke, aplicándolo a la poesía latinoamericana. El hecho de que Posse describa este trance como una “sudamericanización” del personaje bien puede estar relacionado con la propuesta del mexicano. Se produciría aquí una especie de triángulo intertextual sutil y complejo, que ayuda a definirnos como una síntesis de opuestos, como mestizos, pues “Lo Abierto es el mundo en donde los contrarios se reconcilian y la luz y la sombra se funden” (Paz 67).

los hechos, la llamada Historia. Había que ingresar por ella para salirse uno por la suya. Ahora era necesario estar y conspirar (...) ¡Reconquistaría el poder!” (267). Una muerte ambigua, sin embargo, lo sorprende cuando ya ha cumplido casi 500 años sobre la tierra, y su retorno al hacer, propio del mundo europeo, no se consuma.

Inés de Suárez, la protagonista de *Ay Mama Inés*, también es, en cierta forma, una conquistadora conquistada. En su contacto con el mundo indígena aprende nuevas costumbres que la “deseuropeizan” y la abren a la comprensión de lo otro que encuentra en tierras chilenas. Una diferencia cualitativa sustancial que la enriquece y la humaniza, como el ejemplo que perdura de construcción de un efectivo nuevo mundo, en oposición a la fantasía soñadora de Pedro de Valdivia, que ha querido imponer una matriz ideal sobre la tierra conquistada. El mérito de Inés ha sido saberse conquistar.

El “mama” que da título a la novela, combinado con la partícula quechua “ay”, forma el apelativo cariñoso con que sus sirvientas indias la llamaban: “Lloras, mamitay, estás llorando, mamitay” (34). Inés no es una madre española —no tiene hijos—, sino que es una mama que acoge en su seno lo indígena. La única hija que le es permitido criar y que siente realmente como propia, es una niña mestiza, hija de español y de india. La Inés “mamay” va a reemplazar en las funciones maternales a una nativa americana, no a una mujer de su etnia. Este es uno de los fundamentos que nos permite hablar de cierto grado de mestizaje de la protagonista que, en vez de conservar a toda costa su mundo europeo, rompe las barreras culturales y raciales para adoptar el mundo que América le ofrece.

Inés sufre la pérdida de un hijo en gestación. Durante su viaje por el norte grande, camino hacia el valle central de Chile, queda embarazada de Pedro de Valdivia, pero al cabo de dos meses tiene una hemorragia. Es significativo el hecho de que ante el dolor, los mayores consuelos que recibe Inés no vienen de su mundo, sino de la visita a un pueblo indígena, donde puede reflexionar acerca de la muerte, y de una suave manta de alpaca que la india Elvira, su sirvienta, le pone en los hombros. Es como si el mundo americano fuese más comprensivo hacia su dolor y se detuviera con ella a sentirlo. El mundo español,

preocupado de escribir la gran historia de la empresa de conquista, no tiene tiempo para hacerlo.

El incendio de la ciudad de Santiago es el hito que marca la definitiva transformación del personaje. Como efecto de la situación límite a la que se ve enfrentada, Inés cambia profundamente su cosmovisión. Primero se afana en hacer muchas cosas, con el fin de no tener que pensar en el futuro. Más tarde, a medida que su ánimo se acostumbra a la pobreza y al miedo, logra transformar ese sentimiento de angustia ante el futuro para encontrar, en mitad de la desgracia, la tranquilidad: "... en medio de esa durísima vida, Inés encontró la calma. Nunca volvió a perderla" (191). Esta calma consiste en abandonar todo deseo:

Ya no rezaba para que volviera Monroy y trajera socorros (...) ni para que Valdivia encontrara alimentos o ropas que pudieran no haber destruido los indios (...). Esas peticiones se las prohibía ahora a sí misma Inés. Rezaba pidiéndole a su Virgen que la librara de todo deseo y le concediera no rechazar nada, aunque fuera una muerte cruel para ella misma (...) o una muerte cruel para Valdivia (206).

Es tanta la distancia entre esta Inés y la joven viuda que salió de Lima que el narrador, focalizándose fugazmente en Valdivia, describe en términos hiperbólicos el paso del tiempo: "Mil años atrás, cuando vivían en Perú, raramente se le había mostrado ella muy preocupada de rezos o devociones" (205). El ritual religioso se transforma en una parte fundamental de su vida, pero no al modo del culto que antes practicara. La ausencia de deseo es lo único que Inés pide, acercándose así a la cosmovisión indígena americana: una actitud de aceptación frente a la voluntad divina. Al igual que en *Daimón* de Posse, ella logra una relación con el porvenir en donde no caben las ansias; alcanza la liberación del deseo personal como la máxima forma de libertad.

El mestizaje de Inés también hace eco en otras facetas de su vida. La forma de llevar su relación íntima con Valdivia deja de ser plenamente europea y se vuelve más semejante a la indígena: "Se había vuelto una amante más dócil y no le interesaba tanto como le interesó durante el viaje mostrar el dominio que tenía sobre Valdivia. Ni siquiera lo ejercitaba mucho ahora, pese a que lo sentía mucho mayor" (206). La

sexualidad deja de ser un espacio de poder en donde el sujeto se esfuerza por ejercer dominio. Se vuelve un espacio de convivencia, donde lo más importante es comunicarse con el otro².

“Pero no en todo había cambiado” (206). Ante la actitud derrotista que a veces invadía a Valdivia, ella mantenía la postura desafiante de quien no se deja vencer por la adversidad. Inés conserva ese rasgo español que le permite seguir adelante en la empresa y no volverse al Perú. Es por eso que se ha mestizado, porque conviven en ella modos europeos y americanos de enfrentarse al mundo. La buena síntesis que representa nos permite elevarla a categoría de heroína: ningún otro personaje en *Ay mama Inés* parece conseguirlo. Ante los ojos de Valdivia, sin embargo, su mestizaje no aparece como positivo. Al pensar en la posibilidad de ver a Inés nuevamente usando una sensual camisa, nota que para ella esa prenda ya no es importante:

Claro que ya ni eso necesitaba ella. Se había aindiado y endurecido Inés, y pasaba sus reglas tranquilamente cambiándose de ropa y hasta lavándose, lo mismo que las indias. En España toda mujer sabía la historia auténtica de alguna loca que había osado cambiarse de camisa antes de que terminara su menstruación, y se había muerto como consecuencia (212).

Inés no muere, sino que se fortalece.

En el Diego de Almagro de *Hijo de mí* también encontramos ciertos indicios de seducción ejercida por el mundo americano. El conquistador, mientras está en Panamá, toma a una nativa como esposa, y se une a ella en un encuentro amoroso que difiere notablemente de las violaciones de las que eran objeto las indígenas. En agudo contraste, la novela relata dos veces el vejamen de una india en la que el mismo Almagro participa. Con la pareja que escoge, por el contrario, tiene un comportamiento de amor y de respeto. La escena estilizada que sublima

² Una imagen más acabada de esta forma americana de vivir la sexualidad la encontramos en el capítulo de la novela que hace referencia a la tragedia del español mestizado Juan Gasco, quien aprende de los indios una nueva forma de amar.

el encuentro sexual es signo de ello: “Sopla el viento del Caribe. La alzo sobre un petate de pajillas tejidas. La pongo sobre él y con los ojos la lavo. Y ella me lava con sus ojos abiertos por el miedo y el asombro y la luz pura que baja estallando entre los cañaverales. Yo el capitán, si alguna vez fui yo tal cosa. Y ella, Ana, la madre tuya” (33-34).

Aunque no se habla directamente de amor, la madre del hijo mestizo es insistentemente recordada en el discurso del personaje, y hay indicios que permiten aventurar un vínculo entre el conquistador y su esposa india a lo largo del tiempo: “Las dos mujeres del servicio limpiaron el petate y un sueño compartido nos comió a los dos en ese abrazo que duró tanto y tanto” (34). La madre de su hijo abre un canal de contacto con lo otro, desde entonces querido y atesorado, pero en un cierto esquema esquizofrénico, que hace convivir esta preocupación con un trato brutal hacia otros indios. Su hijo mestizo, sin embargo, será su mayor bien y preocupación. Sin ir más lejos, es el principal destinatario de la voz del Almagro moribundo que busca reconciliarse con su pasado.

La mestización o sudamericanización del personaje adquiere en algunas nuevas crónicas, como en *Memorias del Nuevo Mundo*, un giro trágico. Es el caso del conquistador Gonzalo Dávila, quien es seducido y absorbido por la oscuridad mágica del mundo azteca. Luego de la toma de Tenochtitlán, mientras buscaba riquezas ocultas, Dávila se encuentra con la máscara del señor de la muerte y decide ponérsela. Su rostro se funde con ella y eso le permite obtener todo lo que quiere en la vida³. Sin embargo, los favores de esta divinidad tienen un precio: debe entregarse para ser sacrificado, acción que ejecuta, traicionándolo, su propio hijo mestizo. Juan Cabezón tiene la oportunidad de verlo poco antes de su muerte: “... lo halló en un aposento penumbroso con la cabeza coronada de plumas, la barba y el pelo teñidos de tiza, una pierna pintada hasta la mitad de negro y con cascabeles y sonajas de obsidianas en los pies. Septuagenario y ungido, encarnaba al dios Tezcatlipoca en su condición erótica, antes del sacrificio ritual” (361).

³ Como bien señala Kimberle López, “[h]ere we see Gonzalo Davila’s desire to be both conqueror and conquered, expanding his boundaries as he seeks out an object of sacred indigenous beliefs ...” (82).

Poco queda en esta estampa del conquistador activo y dominante que ha sido el personaje, desarrollado en evidente contraste con la figura pacífica y comprensiva de Juan Cabezón. Al igual que Almagro, Dávila es padre de un joven mestizo, Gonzalito Tomatlán, pero en este se concentran todos los males de una posible unión entre lo americano y lo europeo, siendo descrito como un ser deforme cuyo carácter raya en la animalidad. Es por esto que su padre lo rechaza permanentemente, fomentando aún más la brutalidad del hijo, que es una suerte de encarnación de la mala síntesis que consume al padre.

Otro caso de mestizaje trágico es el del protagonista de la novela de Otero Silva. Lope de Aguirre hace una opción por el mundo americano, construyendo una casa y formando una familia, pero la ve frustrarse por culpa del mal gobierno español: “El regidor Lope de Aguirre llegó al Cuzco en 1536, y en llegando se despojó del pellejo de conquistador para reducirse a ser humano que rastrea una patria y un redil. Lo supo a ciencia cierta cuando le cayeron encima la primera luna y la primera llovizna” (127).

Espontáneamente el personaje forma una familia con una india y se decide por ese simple modo de felicidad: “prefirió olvidarse de la guerra, cambiarla por las quietas nubes del Cuzco, la casa de piedra, Elvira, Cruspa, los caballos” (128). Un gobernador deshace este sueño con la crueldad y la injusticia, y Lope se transforma en el ser vengativo que quiere fundar el imperio marañón y desnaturalarse de su rey. De allí surge la idealización del personaje de Otero Silva, que es un defensor de negros e indios, parte del bando de los oprimidos.

En *Invasores del Paraíso*, finalmente, el conquistador/conquistado encuentra una concreción estilizada en la figura de Gonzalo Guerrero. La figura del soldado que cambia el mundo español por el maya se yergue como modelo para Francisco de Montejo, quien asume una perspectiva disidente respecto de los procedimientos de conquista del mundo español. Aunque la novela cae en este punto en una idealización algo artificial, que pasa por una estampa bella y unos modos caballescicos atribuidos al personaje, es importante señalar que Gonzalo es presentado como una buena síntesis, que sin embargo no es comprendida por otros europeos. Sigue siendo un caso aislado, una posibilidad

que no se toma. Él quisiera superar el maniqueísmo reduccionista que separa a conquistadores de conquistados, pero el desarrollo posterior de la historia niega esta posibilidad:

- ¿Reniegas de tu ser hispano?
 —Yo no reniego de nada ni de nadie, simplemente lamento que la humanidad se divida en grupos de vencedores y vencidos, de aventureros e inocentes, de generosos y de pérfidos (107).

Nótese la semejanza entre esta interpretación que *Invasores...* propone de su mestizaje con la que distingue en su testimonio el Cabeza de Vaca a propósito de los conquistadores que se reasimilan al mundo español: "... Gonzalo Guerrero se había casado con la naturaleza y era dichoso entre los suyos" (101).

1.2.3. Los conquistadores que retornan

Juan Cabezón, el judío converso de 1492 que se enrola en la empresa descubridora, pasa en *Memorias del Nuevo Mundo* por la experiencia de la asimilación a lo americano. Poco después de llegado a las islas del Caribe es encontrado por una tribu de caníbales, quienes lo acogen como un miembro de su grupo luego de que realiza una curación milagrosa. Vive por un tiempo entre ellos, ejerciendo funciones de curandero, y encuentra allí un estado de verdadera paz: "... su vida transcurrió apaciblemente, repitiéndose una y otra vez que si no estaba en el paraíso terrenal se hallaba lo más próximo a él que puede estar un ser humano" (41).

Es el riesgo de muerte en caso de fracasar como curandero lo que lo impulsa a volver al mundo español, por lo que escapa apenas tiene la oportunidad y retorna con los hombres de Colón. Mucho más no se dice de los efectos de esta experiencia en el personaje, pero sí se puede ver a través de sus actos una cierta empatía con el indio, que difiere con mucho de la actitud de sus demás compañeros de armas. Aun cuando no se compenetra tan profundamente con lo nativo como Gonzalo

Dávila, mantiene en su relación con este nuevo medio un equilibrio mucho mayor: Cabezón se “instala”.

El entonado también es conquistado por el mundo indígena, y su conquista tiene igualmente un punto de retorno, esta vez al viejo mundo. Su transformación como ser humano pasa por la experiencia de vida con los indios, a quienes considera, en oposición a sus pares europeos, como los verdaderos seres humanos. Después de siete años de convivencia con ellos, es despedido por la comunidad indígena y devuelto a los españoles. Al regresar, aculturado, desadaptado, cae en una profunda melancolía de la que se demora años en salir. El volver a la civilización implica un quiebre con el estado de naturaleza que vivió entre los indios, lo que lo extraña de sí mismo, lo divide:

Hasta entonces el ser y el vivir habían sido una y la misma cosa y el ir viviendo había sido para mí un manantial de agua amarga pero ininterrumpida y firme; a partir del regreso, mi vivir fue volviéndose algo extraño que yo veía desenvolverse a cierta distancia de mí mismo, incomprensible y frágil, y que el más mínimo temblor desmoronaba. Mi vivir había sido como expelido de mi ser, y por esa razón, los dos se me habían vuelto oscuros y superfluos (136).

En síntesis, se trata del mismo movimiento que han efectuado los personajes protagónicos de las novelas de Posse, esto es, el saber estar (ser y vivir son una misma cosa), el pertenecer al mundo como una parte más de él. El entonado, no obstante, debe hacer un camino de retorno hacia la civilización: “la ropa me raspaba la piel, me hacía sentir extraño, lejos de mi cuerpo, pero poco a poco me fui olvidando de que la llevaba puesta y me acostumbré a ella” (120). Este proceso incluye rasgos tan básicos de identidad como el lenguaje: “Día tras día, el idioma de mi infancia, del que no habían parecido persistir, en las primeras horas, más que pedazos indescifrables, fue volviendo, íntimo y entero, a mi memoria primero, y después poco a poco a la costumbre misma de mi sangre” (123).

Después de varios años de encierro en un monasterio, el entonado volverá a relacionarse con otros europeos. Como una forma de ganarse la vida, montará junto con una compañía teatral de mala muerte

una obra que no será sino una gran parodia grotesca de su experiencia en Indias. Se representará a sí mismo en un papel vacuo, llevando las exageraciones hasta el ridículo, esperando que en algún momento cesen los aplausos vacíos, lo que nunca ocurre. A pesar del retorno a lo “civilizado” y de los varios años de pantomima en que se transforma su vida, la marca de lo americano permanecerá indeleble en el personaje hasta su vejez, hasta ese mismo momento en que escribe sus memorias y rescata, como el mejor minuto del día, el ritual de una comida sencilla al atardecer, que todos los días se repite la misma. “Puedo decir que, de algún modo, mi cuerpo entero recuerda, a su manera, esos años de vida espesa y carnal, y que esa vida pareciera haberlo impregnado tanto que lo hubiese vuelto insensible a cualquier otra experiencia” (176).

El Álvar Núñez de *El largo atardecer del caminante* es también un personaje que desanda lo andado. Históricamente, es un peatón que atraviesa a “contra-España” la parte sur de EE.UU., y en la novela de Posse es un memorioso que reescribe a contratiempo la verdadera historia de su vida. En ella se llenan los varios años que vivió entre los indios y que en sus relatos oficiales y públicos escamotea, y se deja ver un Álvar seducido por lo indígena y compenetrado con esa otra forma de estar en el mundo.

Después de naufragar en la expedición comandada por Pánfilo de Narváez, encalla en una isla y es acogido por los indios. Se dedica a cumplir funciones de curandero, animado sobre todo por el cacique Duljan, lo más cercano que tendrá en su vida a un amigo. Allí forma pareja con la sobrina del cacique y funda una familia:

Tal vez me puse a escribir estas memorias no porque Lucinda me haya regalado la resma de papel, sino porque quería llegar a este punto y saber que alguien, alguna vez, al descubrir el manuscrito, me liberará de algún modo del tremendo peso de haber muerto sin confesar mi felicidad, mi amor por mi familia india: Amaría, Amadís, Nube... Los nombres de los seres ligados a mi carne, a aquella carne de aquellos años. Nombres en mi alma. Nombres de amor, al fin de cuentas (98).

El proceso que vive en esta comunidad el Cabeza de Vaca es, como cabía esperar, análogo al del Lope de Aguirre de *Daimón* y al

Colón de *Los perros del Paraíso*: “Me habían enseñado a estar, como estaba allí en la hamaca: echado en el manto de dios, del mundo. (...) Como una revelación, *sentí* que los cristianos somos grandes desdichados, verdaderos herederos de Adán, el Expulsado” (181).

Después de unos años de vida americana, Álvar adquiere progresivamente cada vez más poder y relevancia dentro de la tribu, lo que le granjea la envidia de varios de sus miembros. Eso lo obliga a partir en la descomunal caminata, que termina con un abrupto encuentro con la perdida “civilización”: “Volví a ser tratado como cómplice y protagonista de nuestra España: me dieron ropa. Después de ocho años sin camisa no fue fácil. Pero lo imposible fueron las botas” (176). El personaje vuelve a ocupar el lugar de su vieja identidad, simbólicamente representada a través de la ropa, pero queda marcado por la experiencia con los indios: “Era otra vez don Álvar Núñez Cabeza de Vaca, el señor de Xerés. Pero era otro, por más que yo simulase. Era ya, para siempre, otro. (...) Era como un *conquistador conquistado*” (177, las cursivas son mías). Al igual que en la novela de Saer, el personaje se siente ajeno al mundo europeo, imbuido en una atmósfera irreal, donde cabe más bien representar papeles que vivir la vida. “No era yo —dice Núñez—. Era un actor. Un histrión. Actuaba de español pleno, como si nada hubiera pasado. Tal vez, disimulaba” (179).

Álvar no será el único ejemplo de mestización en la novela. Otro conquistador, el Marqués de Cañete —este realmente exitoso—, también se ve transformado por sus lazos con lo americano. Cabeza de Vaca se entrevista con Hernán Cortés en Sevilla, dos días antes de su muerte, en su último viaje a España, motivado por la necesidad de cambiar su testamento para legitimar a su hijo indio como heredero. La inminencia del fin se deja ver en toda su estampa, pero especialmente en los ojos. Álvar comentará más adelante la forma de mirar de los indios derrotados, y hará un puente entre esta y la de Cortés. Es esta “... la mirada sin luz de los indios inmóviles, despojados, una mirada opaca (como esa de Cortés cuando me despidió en el Mesón. Su mirada era la misma, con opacidad de muerte. Era mirada de indio vencido, eso era)” (180).

1.3. Civilización/barbarie

Un punto que unifica el corpus completo, y que hermana la nueva crónica con la tradición de la leyenda negra, es la oposición entre civilización y barbarie. El mundo indígena aparece representado en varias novelas como el verdaderamente civilizado, no solo en términos de adelanto material y científico (argumento cliché que subordina la civilización prehispánica a los parámetros europeos de valoración), sino en tanto las diferentes comunidades indígenas representan cosmovisiones acabadas que implican una profunda sabiduría y una especial relación con la naturaleza. Por otra parte, los relatos se esfuerzan por descubrir el verdadero espíritu del europeo de los siglos XV y XVI, a medio camino entre la brutalidad medieval y el maquiavelismo renacentista, prototipo violento que justifica el dominio de unos pocos sobre muchos en el presente de América Latina, ya sea a través de las armas, ya a través del poder económico.

Este punto de inversión conlleva una importante fuerza desnaturalizadora. Si bien Kimberle López acierta al definir un mayoritario protagonismo de figuras europeas como personajes en los que se centran estas narraciones⁴, quedando la voz indígena representada en muy pocos casos directamente, hay que enfatizar que en estas miradas “europeas” de los personajes surge inevitablemente una nueva valoración. Aparece lo otro como algo superior, pero no como una superposición de los mitos de fecundidad y riqueza que pueblan el imaginario del conquistador y que contribuyen al encubrimiento de América⁵, sino como una forma de estar en el mundo posible y más acertada —más feliz— que la aprendida en el Viejo Mundo. Todos los conquistadores conquistados aprenden esto, de una u otra forma.

⁴ “These novels, many of which mix first- and third-person narrative voices, deconstruct the rhetoric of the conquest by exploring it from the perspective of multiple marginal characters who are primarily European and male, with a few female, indigenous and mestizo protagonists” (16).

⁵ Este aspecto, que también está presente, será tratado al comentar las imágenes o valoraciones de América.

Conviene empezar por las novelas de Posse, en donde la inversión es absolutamente carnavalesca, llena de un humor grotesco que intensifica el dramatismo de la desaparición de un mundo que podría haber sido incluso el mismo Paraíso. En *Daimón*, por ejemplo, la perspectiva americana frente al descubrimiento y la conquista, como también frente al desarrollo de toda la historia posterior de América Latina, conlleva una valoración invertida en cuanto lo positivo europeo es interpretado como negativo. Respecto de los conquistadores, la voz narrativa precisa:

Se manejaban con ese indiscutible coraje de quienes viven empujados por un miedo medular. Sus triunfos implicaban necesariamente la desdicha: manifestaban una rotunda incapacidad para comprender el equilibrio y el orden natural de las cosas.

(...) Para admirar algún papagayo Arcoíris que encontraban silbando alegremente, no sabían sino levantar la ballesta y abatirlo para estudiarlo muerto, arruinado entre las botas y el fango. Alguno, científico, dibujaba el cadáver.

Su dios y su símbolo de lo sagrado se veía que eran esos dos leños cruzados que servían para elevar cuerpos: un instrumento de torturas (30).

Del mismo modo, el movimiento civilizador europeo es visto como la imposición de un cúmulo de normas y preceptos que niegan la libertad del ser humano y dejan al descubierto el doble estándar moral en el que se mueven los españoles como hombres civilizados a la fuerza, esto es, incivilizados: “Afirmaban haber llegado para establecer instituciones y costumbres similares a las de su Reino, pero en realidad venían para desembarazarse de ellas: abusaban de las mujeres, mataban, se daban a todos los vicios. Era visible que no podían comprender la libertad sin el crimen” (49).

En *Los perros del Paraíso* la primera mirada es la que dan los incas “descubridores” en su reunión con los aztecas: consideran que los europeos no son dignos de ser conquistados. Es el mismo Huamán que siglos más tarde inicia al Aguirre de *Daimón* en los secretos de la cultura americana, quien señala el poco atractivo de ese mundo decadente:

“Son hombres pálidos, aparentemente desdichados —aseguró con distante desinterés” (31-32). Hacia el final de la novela, cuando los europeos desembarcan con Colón y toman posesión del Paraíso terrenal, los juicios de los incas quedan confirmados. La gran vera, el árbol hembra más importante de la región, “... hizo comprender que sería una batalla perdida: los pálidos venían signados por una pulsión de exterminio, se habían olvidado de su relación primigenia con el Todo, eran traidores a la hermandad original de lo existente. Perversos, pero perversos sin alegría” (207).

La novela *El entenado* opera completa sobre esta inversión entre civilización y barbarie. El narrador ha sido testigo durante varios años de la vida de un grupo de indios muy simples, que se encuentran en un estado primitivo de organización social. Su primitivismo incluye el ritual de consumir una vez al año carne humana, ceremonia que culmina en una orgía masiva que produce muertos y heridos en la comunidad. En contraste, todo el resto del año se comportan de una forma social y moralmente ordenada, llegando a ser exasperantes en su pulcritud. Este hecho, que la primera vez resulta abominable a los ojos del testigo europeo, comienza a iluminarse paulatinamente a lo largo de los años, hasta que el entenado logra comprender el profundo sentido del ritual que los devuelve a la indiferenciación de la cual han surgido como seres humanos: “de esa carne que devoraban (...) iban sacando por un tiempo, hasta que se les gastara otra vez, su propio ser endeble y pasajero” (166-67). La antropofagia es una forma de establecer un grado básico de humanidad, esto es, un gesto de acercamiento hacia lo humano, y no de barbarie: “Eso es lo que recién ahora, tan cerca de mi propia nada, comienzo a entender: que los indios empezaron a sentirse los hombres verdaderos cuando dejaron de comerse entre ellos. Algo distinto del acecho mutuo los transformó. No se comían, y se volvían hacia el exterior, formando una tribu ...” (167).

Por el contrario, para el entenado son sus compatriotas civilizados los que adolecen de una falta de humanidad pasmosa, de una superficialidad tal que los lleva a parecer muñecos en vez de personas. Comenta a propósito del público que alaba su falsa pieza teatral:

Más que las crueldades de los ejércitos, la rapiña indecente del comercio, los malabarismos de la moral para justificar toda clase de maldades, fue el éxito de nuestra comedia lo que me ilustró sobre la esencia verdadera de mis semejantes: el vigor de los aplausos que festejaban mis versos insensatos demostraba la vaciedad absoluta de esos hombres, y la impresión de que eran una muchedumbre de vestidos deslavados llenos de paja, o formas sin substancia infladas por el aire indiferente del planeta, no dejaba de visitarme a cada función (140-41).

El contraste entre unos y otros lo lleva a definir el lugar en donde se encuentra para él la verdadera esencia de lo humano: "... para mí no había más hombres sobre esta tierra que esos indios y (...) desde el día en que me habían mandado de vuelta yo no había encontrado, aparte del padre Quesada, otra cosa que seres extraños y problemáticos a los cuales únicamente por costumbre o convención la palabra hombres podía aplicárseles" (132-33).

La destrucción de los verdaderos seres humanos, desde el punto de vista del entenado, no acaba solo con ellos, sino que constituye una pérdida para todo lo creado:

Puede decirse que, desde que los indios fueron destruidos, el universo entero se ha quedado derivando en la nada. Si ese universo tan poco seguro tenía, para existir, algún fundamento, ese fundamento eran, justamente, los indios, que, entre tanta incertidumbre, eran lo que se asemejaba más a lo cierto. Llamarlos salvajes es prueba de ignorancia; no se puede llamar salvajes a seres que soportan tal responsabilidad (161).

Queda así demostrada la civilización de lo americano, así como la barbarie de la conquista: los muñecos de paja se imponen por sobre los hombres verdaderos.

En *El largo atardecer del caminante*, al igual que en *El entenado*, encontramos una valoración del mundo indígena que no se centra en su parecido con la civilización occidental, sino que considera la sabiduría originaria del nativo, en oposición al alejamiento de la naturaleza que caracteriza al europeo. Las palabras de Álvar que citábamos para caracterizar la perspectiva filosófica de ambas cosmovisiones sirven también para explicar esta diferencia: "Yo veía en ellos a los hombres

en el Origen. Ellos comprobaban en mí los peligros de un ser desbarancado en la antinaturalidad” (84). También descubrimos un nivel más elevado de civilización en el mundo indígena en la superación de las supersticiones y en una cierta sabiduría espontánea, de la que evidentemente carecen los europeos del siglo XVI:

Me atrevía comentarle al cacique que entre los nuestros, los cristianos, esa actividad [la brujería] era considerada diabólica y que los que la ejercían eran dados a la hoguera. Se rió piadosamente y me explicó que el curandero, el brujo, no existe.

—Él no es nada. Él es sólo como un reflejo del agua. El poder que se tiene no es otro que el de reflejar el poder, la fuerza, del enfermo que trata de salvarse de la muerte. Tú no haces nada. Tus gentes son muy tontas. Me parece que no son más que gentes llenas de miedo... (109).

En notable contraste con la riqueza y el relajó con que los indios se relacionan con su entorno, está la observación que hace Álvarez de los hombres que lo acompañan en su fracasada empresa al Paraguay y de su comportamiento mientras se bañan en una playa paradisíaca:

Nunca como en ese momento sentí la revelación del absurdo de esa condición humana de los “civilizados”, de los cristianos, que más bien viven a espaldas de su propio cuerpo y de la naturaleza.

Gritaban, reían, se intercambiaban groserías. Parecían intrusos en el sereno palacio de la creación.

Vi que uno atrapó un pez de maravillosos colores, con cola en forma de penacho. Lo mostró, se rieron. Se lo arrojaron uno a otro como en un juego de pelota. Y no lo devolvieron después al mar. Lo arrojaron hacia la playa, para que muriese. ¿Por qué? ¿De dónde proviene ese impulso que a todos ellos parece natural? (...) ¿Qué profunda maldición cainita mueve a los hombres de esta arrogante “civilización” conquistadora? (219).

Los chorrucos, la modesta comunidad con la que Álvarez convive tantos años en América, es exactamente el reverso de la moneda:

Estuve seis años entre estos hombres. Su fuerza consiste en asumir el universo tal cual es y sobrevivir sin que importen mucho los afectos, la calidad de los alimentos o las catástrofes de Dios o de los hombres.

Es por esto que son fuertes, libres y todavía hoy, a varias décadas de tiempo, los evoco con cuidadoso respeto. Bailan siempre (81).

En *Crónica del descubrimiento* y en *La invasión a un mundo antiguo*, a través del rescate de la forma de estar en el mundo de los mitones y los mapuche respectivamente —la primera con un fuerte énfasis en los componente fictivos y la segunda con cierta pretensión antropológica—, también se invierte la díada civilización/barbarie. La mirada hacia el otro europeo desde el indígena, aunque esté teñida por el inevitable mestizaje cultural de los autores de los textos y sea por ello una mirada espuria, subvierte las categorías. En ambas novelas los españoles son presentados como seres violentos, tristes y retrasados, debido fundamentalmente, y en esto se hermanan con la tesis de las novelas de Posse, a su alejamiento del mundo natural.

Muchos son los comentarios en *Crónica del descubrimiento* que subrayan el carácter bárbaro de los europeos. Distinguimos aquí una situación paradigmática que condensa el espíritu de esos comentarios, cuando después de un tiempo de deambular por el Viejo Mundo, el cronista de la expedición mitona debe consignar:

Es un mundo nuevo para nosotros, sin duda, pero desteñido y agobiado por el peso de misteriosos recuerdos. Por lo que hemos visto, impera un atraso mayúsculo. Han de hallarse los nativos en un período que nosotros superamos hace ya lunas sin cuenta. Ignoran el placer de ir donde se les ocurra, de dormir en el sitio que sea, de investigar si existen otras criaturas distintas. (...) Muy dura será la tarea de redención civilizadora entre estas gentes (63).

Yasubiré el navegante, por su parte, sentencia: “Te juro muchacho, que llevo en mi interior un pantano de amargura. (...) Cuanto hemos visto, horroriza o mueve a la piedad. ¡Qué barbarie!” (63-64). El mundo europeo de fines de la Edad Media se presenta a los ojos de los americanos en estado de franca decadencia, tanto así que la expedición acaba por renunciar a sus pretensiones de entablar algún tipo de contacto con los “nativos”. Los indios en su periplo se han formado una idea de lo que es la sabiduría de los españoles, revelación que ubica al mundo

civilizado en el lugar de la barbarie. En primer término, rescatamos este comentario a propósito de la pérdida de la memoria oral y el imperio de la escritura: “El poquísimos saber que tienen lo sacan de unos montones de papeles denominados libros, y si no fuera por estos trastos, nada sabrían y nada recordarían” (82). En segundo término, una frase breve que resume su carácter de “civilización”: “Hostigar lo que no entienden hasta aniquilarlo, esa es toda su sabiduría” (80).

Al igual que en *Los perros del paraíso*, la ingesta de la hostia es interpretada como un acto de canibalismo y la religión católica es vista como un culto de crueldad. Nótese el contrapunto con la costumbre antropófaga sagrada de los americanos:

Quiénes lo mataron, saltaba a la vista: ellos mismos. No contentos los muy salvajes con eso, se repartían unos pedacitos blancos y redondos y se los comían diciendo que era el cuerpo de aquella víctima. Nuestra ingestión de galerones es un acto sagrado; lo que ellos hacen, una atrocidad ... (83).

Esta inversión cargada de humor negro, en donde quedan a la vista, reflejados especularmente, los prejuicios del blanco frente al indio, refuerza que en el fondo todos los seres humanos somos iguales, sin importar nuestra cultura de origen, que juzgamos livianamente sin darnos cuenta de esa igualdad. Tanto mitones como europeos practican, a su manera, canibalismo religioso.

La novela propone también la oposición civilización/barbarie cuando se comenta la forma de estar en el mundo de los indios en contraposición a la de los españoles. En este caso, el punto de quiebre se produce en una concepción radicalmente distinta del tiempo:

El tiempo de ellos mata. Imaginan que hay un atrás y un adelante, pero no recuerdan el valor del siempre. Se sienten separados de la eternidad y viven acosados porque se conceden jornadas muy cortitas. De este modo, son infelices, y lo serán mientras no salgan del salvajismo en que su mala suerte los colocó (107).

En *La invasión a un mundo antiguo* los contrastes entre civilización y barbarie son del mismo modo una constante a lo largo del texto.

Se destaca permanentemente la sabiduría indígena en su relación con el cosmos en oposición al uso y abuso que hace el europeo del mundo natural. Mientras los indios consignan que "... hay que ser observador de la naturaleza y no alterarla, ni menos destruirla, porque un elemento se une con otro, y si se corta algo, se rompe lo que está enlazado ..." (117), los invasores "[a]plastan todo montados en sus huemules gigantes, pisoteando las hierbas buenas lo mismo que las hierbas malas" y "no escuchan los quejidos de la selva que sufre, porque está siendo dañada" (10).

Los mapuche, como una parte más del mundo natural, permanecen conectados a sus criaturas, en una actitud comprensiva que proyectan hacia todos los seres vivos: "¡También tenían a los pájaros cautivos! Ellos no saben que los pájaros, como la gente, nacieron para ser libres, ellos dicen que los pájaros siempre cantan, pero eso no es cierto. Yo oí a los pájaros llorar ..." (131). No es aventurado interpretar los pájaros aludidos como una metáfora de los mismos indios o de cualquier otro ser humano en estado de esclavitud.

El texto nos deja ver también el concepto de democracia que maneja el pueblo mapuche, bastante más "actual" o "civilizado" que la monarquía española: "¿Quién será ese rey lejano del que tanto hablan los cristianos? Ningún hombre, ninguna mujer nuestra lo ha elegido para que nos mande, no conocemos sus cualidades que lo hacen merecedor de gobernar a la gente ..." (51). El monarca será asimismo juzgado por su incapacidad de gobernar como debiera hacerlo desde la perspectiva de los indios. Hay otra forma de entender el poder y la relación entre quien lo detenta y quien está subordinado. "¿Escucha ese rey de los españoles a la gente, que dicen, está bajo su dominio? —se preguntan los mapuche—. Nosotros hemos sido y somos maltratados por estos guerreros que él ha mandado, y nuestra voz nunca es escuchada por ninguno de ellos" (51). Al igual que en *Crónica del descubrimiento*, se explicita una negación del otro que pasa por la incapacidad del europeo de comprender nada que se le diferencie, y lo mismo de transmitir lo suyo propio: "... son hombres que desprecian otras creencias y conocimientos, de los que dicen que no valen nada. Hablan de paraíso e infierno, y nosotros no alcanzamos a distinguir la diferencia entre ellos" (71).

El contrapunto europeo en la novela aparece representado con evidente ironía. Cuando un español poderoso se refiere a los indios y su actitud de resistencia, declara: “Todo lo hacen por no trabajar, flojos malagradecidos, nosotros que les trajimos a Dios, alejándolos de la barbarie. Qué se puede esperar de estos malditos demonios, y demonios gandules, por añadidura” (76).

Invasores del Paraíso, por su parte, coincide en presentar la perspectiva europea como afiliada a la barbarie, y, aunque reconoce en los indios una actitud proactiva de defensa, siempre queda ella enmarcada dentro de los límites de lo justo. La actitud violenta y desalmada de los conquistadores se va intensificando a medida que avanza la novela, para terminar en un ejemplo de brutalidad propiciado por el mismo primo de la voz narrativa, quien ofrece premios valiosos a los españoles para que se batan en duelo a muerte:

—¡Basta, Paco! —le murmuré al oído, pero él, si me entendió, no me hizo caso; y si no me entendió, quiso hacerme pasar la más terrible de mis noches, a sabiendas de que no me gustaba la sangre que se derramaba por causas tan injustas y viles.

—¡Mejor vámonos! ¿Que de veras te diviertes jugando así?

—Obsérvalo tú mismo. Me siento más contento que lombriz en una tripa de princesa.

—Por lo menos pídele a Goyo que nos llene las copas. En mis cinco sentidos *me es difícil resistir tanta barbarie* (189, las cursivas son mías).

Los indios, por el contrario, serán siempre presentados como hombres con un alto grado de civilización, a pesar de su crueldad religiosa. El sacrificio humano elevado a los dioses aparece calificado como algo negativo, pero comprensible; no así la crueldad española. Acerca de la alta cultura maya, la voz narrativa comenta: “A Chichén Itzá hemos venido a saber lo que verdaderamente es la grandeza de esta raza. Ciudad maravillosa, con gente amable y movida para lo uno y para lo otro: labran, pintan y construyen con la misma facilidad que para un gallego es empinar el codo” (63). Nótese el agudo contraste con el europeo, que a su lado se presenta como un haragán vicioso. Otro contrapunto importante se manifiesta a propósito de las costumbres sexuales,

asociadas a la moralidad, que distancian también a europeos de indios en dos bandos irreconciliables: "... a estas alturas de nuestro avance por Yucatán ya no sabemos quién de nosotros es quién en el tema de los fornicios, muy en contra de las costumbres de la gente de acá, que es recta e inocente en materia de cosas nefandas, amén de muy limpia y casi sin suciedad en sus pensamientos" (75).

En *Vigilia del Almirante* la oposición civilización/barbarie no se desarrolla a lo largo de todo el texto, pero hay un pasaje breve, iluminador para estos efectos, en el cual Colón se entrevista con un anciano indígena de una profunda sabiduría, que contesta a sus argumentos con palabras verdaderamente civilizadas. Queda al desnudo, literalmente, el prejuicio, y al mismo tiempo deshecho el carnaval: "Quedé maravillado de las palabras del anciano al comprobar tal profundidad de juicio en un hombre desnudo. Como si adivinara mi pensamiento, díjome al punto: 'La verdad es desnuda y no admite ropajes ni máscaras que la oculten'" (307). En esta conversación aparece cuestionada la necesidad de justicia que no rige en el Nuevo Mundo y que es trabajo de los españoles implantar. Esta es una de las justificaciones de la "intervención" —por usar una palabra bastante actual— de los europeos en América, una de las excusas de la posible "guerra justa" que debe asumir como causa propia específicamente la corona de España:

Dije al anciano que yo había sido enviado por el Rey e la Reyna de los çinco Reynos de las Españas como almirante de su armada e visorrey e gobernador de estas tierras para vencer y castigar con merecido supliçio a los caníbales y demás indígenas malvados, e para proteger e honrar a los inocentes. El venerable anciano dijo que en estas regiones nadie se arroga la sogá para juzgar y castigar a los malvados, y que los caníbales son producto degenerado de la naturaleza humana, y que únicamente la madre naturaleza puede regenerarlos o destruirlos como lo hace con todos sus elementos y especies (307).

Aquí también se tematiza la noción de autoridad y el problema del poder, surgiendo, al igual que en *La invasión a un mundo antiguo*, una opción del mundo americano por la democracia:

La autoridad es perversa en todas partes —dijo el anciano—. Es poder falso y menguado si no procede de la voluntad general. Y algún día la naturaleza y las relaciones entre los hombres evitarán que el poder de uno solo o de unos pocos dominen a los más y restituirán la igualdad de derechos y obligaciones de todos sin destruir las necesarias diferencias (308).

En esta breve argumentación y contraargumentación que han sostenido el civilizado y el bárbaro queda de manifiesto que las valoraciones debieran ser las inversas. La perspectiva que el Colón de *El arpa y la sombra* rescata del único indio que sobrevive al ser trasladado a Europa, se mueve exactamente en esta misma línea de interpretación. El mundo civilizado resulta un lugar de corrupción y por los mismo de espanto:

Por Dieguito, el único que me quedaba, supe que esos hombres ni nos querían ni nos admiraban: nos tenían por péfidos, mentirosos, violentos, coléricos, crueles, sucios y malolientes, extrañados de que casi nunca nos bañáramos, ellos que, varias veces al día, refrescaban sus cuerpos en los riachuelos, cañadas y cascadas de sus tierras. Decían que nuestras casas apestaban a grasa rancia; a mierda, nuestras angostas calles; a sobaquina nuestros más lucidos caballeros, y que si nuestras damas se ponían tantas ropas, corpiños, perifollos y faralás, era porque, seguramente, querían ocultar deformidades y llagas que las hacían repulsivas —o bien se avergonzaban de sus tetas, tan gordas que siempre parecían prestas a saltarles fuera del escote. Nuestros perfumes y esencias —también el incienso— los hacían estornudar; se ahogaban en nuestros estrechos aposentos, y se figuraban que nuestras iglesias eran lugares de escarmiento y espanto por los muchos tullidos, baldados, piojosos, enanos y monstruos que en sus entradas se apiñaban. Tampoco entendían por qué tanta gente, que no era de tropa, andaba armada, ni cómo tantos señores ricamente ataviados podían contemplar, sin avergonzarse, de lo alto de sus relumbrantes monturas, un perpetuo y gimiente muestrario de miserias, purulencias, muñones y andrajos (157-58).

En *Esta maldita lujuria*, en cambio, la perspectiva indígena como tal está ausente; nunca hay una manifestación directa del pensamiento de los indios. Lo que sí encontramos son las opiniones del narrador acerca del “salvajismo” de los nativos, que constituyen una clara ironía. Tenemos que dar vuelta el mensaje del conquistador español para

dar cabida a la inversión entre civilización y barbarie. A propósito del comercio de mujeres, por ejemplo, las cuales son vendidas y recuperadas luego por los suyos, así como de las costumbres higiénicas de los americanos, dice el soldado: “Mucho más jodidos eran estos indios que no solo vendían a sus hijas, sino que después las recuperaban. Indios salvajes, y tan bárbaros, señor Virrey, que báñanse todos los días, lo que demuestra bien a las claras su condición de paganos” (91).

La única vez que conocemos la opinión de los indios —indirectamente— es a propósito de la Ciudad de los Césares, botín que los españoles desesperadamente buscan:

—Es una ciudad que encierra los prodigios más grandes que pueden ser imaginados —les dijo.

Pero los indios respondieron que para ellos no había mayor maravilla que esos picos nevados que estaban sobre nuestras cabezas, los que eran obra de Dios y ante los cuales empequeñecía cualquier realización humana (154).

En este pasaje queda al descubierto una profunda espiritualidad, que contrasta abiertamente con la sed de riquezas de los europeos.

Otras novelas que se sitúan solo en la perspectiva europea no hacen explícitamente la inversión entre civilización y barbarie, pero sí muestran el comportamiento salvaje de los conquistadores. Las trabajaremos a propósito de la díada bondad/maldad, porque su finalidad es destacar la falta de cualidades morales en estos mensajeros de la “verdadera fe”.

1.4. Bondad/maldad

La inversión de la díada bondad/maldad es común a todo el corpus, ya sea como eje central o como uno de los aspectos que configuran la imagen del mundo español. En varios casos hay una inversión que incluye los dos términos, lo que nos permite apreciar en acción la bondad del indio versus el comportamiento evidentemente cruel y despiadado del europeo. A veces, sin embargo, solo vemos la conducta de este último,

que es a todas luces anti-ética. En esta inversión se hace evidente una de las características básicas de la nueva crónica en relación con la historia: la voluntad desmitificadora implica representar sí o sí las falencias de los vencedores, su lado oscuro, aunque no siempre se vea el lado luminoso del mundo precolombino. Aquí hay un punto de consenso abrumador respecto de los hechos del descubrimiento y la conquista que necesita ser exorcizado, discutido, elevado a categoría de realidad a través de estos relatos “ficticios”. La rebelión contra el poder se ejerce negándole a este su legítima autoridad y destacando el uso casi siempre innecesario de la fuerza, lo que implica destrucción y dominación de lo poco que sobrevive. Es el comentario al origen de una violencia latinoamericana, a esa tendencia en nuestra cultura a un cierto matonaje que se traduce en golpes de estado y caudillismos. Ellos nos vendrían heredados por nuestros primeros “padres”, los conquistadores violentos que con esa conducta signan negativamente la historia de un continente.

¿Qué significa aquí, entonces, el carnaval? Al subvertir categorías como bondad y maldad no es posible volver atrás y recomponer el antiguo orden para que siga siendo respetado. Aquí volvemos a la introducción de este capítulo: no se puede desoír la realidad de la violencia y de la vejación una vez que han sido descubiertas. Lo carnavalesco opera con un tinte tragicómico o directamente trágico que más podría tener que ver con el efecto del teatro brechtiano. Cosa vana, porque no se puede resucitar a los conquistadores para cobrarles su deuda, porque no se pueden cambiar los hechos. Pero esta literatura no solo busca una imagen más ajustada del pasado, sino que la hace rebotar en el presente. Allí radica probablemente su fuerza y su importancia, que supera con mucho el ámbito de la curiosidad histórica o del puro divertimento literario. Los nuevos cronistas coinciden en un cierto espíritu subversivo como golpe de billar: no más violencia, no más ninguneo, no más eurocentrismo.

1.4.1. Europeos versus indios

Memorias del Nuevo Mundo es un texto que no reconoce abiertamente una oposición entre europeos malos e indios buenos. El personaje de

Juan Cabezón, un conquistador “sensato”, dota de cierta moralidad, aunque sea marginalmente, al bando de los vencedores. Del mismo modo, no se construye una visión idealizada del mundo indígena; es más, se observa una sutil crítica a su “cultura de muerte”. Hay momentos en que se ensalza y se reconoce la grandeza de su civilización, especialmente a través de los ojos de Juan Cabezón, y se los representa como víctimas de la conquista, pero se muestra también su lado oscuro. En este sentido, la lectura de Homero Aridjis se aleja del maniqueísmo que sí encontramos en algunos ejemplos del corpus.

Una de las críticas que se hace del mundo español, en donde apreciamos su doble estándar moral y la forma en que se da generalmente el proceso de conquista, tiene que ver con su religiosidad y con la imagen distorsionada que de ella reciben los indios en catequismo:

Al bautizarse, creían que se tornaban gentes de Castilla y se salvarían de los malos tratos de los españoles y compraban el bautismo varias veces, pues se les olvidaba el nombre que los frailes les ponían; o porque pensaban que entre más los bautizasen, más importantes eran. Al mentir, robar, raptar mujeres o matar, exclamaban: “Ya me voy haciendo un poco cristiano, señor” (265).

En el caso de *Los perros del Paraíso*, una de las tesis que recorre la novela completa se relaciona con esta inversión. La facilidad con que se lleva a cabo la conquista tiene que ver con un desafortunado error hermenéutico de sus visiones proféticas: el supremo sacerdote de los aztecas explica a los guerreros de su pueblo que se acerca la llegada de los dioses que vienen de occidente, se produce el equívoco y las palabras del sacerdote se confirman como una tragicómica ironía:

—¡Oh, son seres maravillosos, los que llegan! Hijos de la mutación. ¡Generosos! Una infinita bondad los desgarran: se quitarán el pan de la boca para saciar el hambre de nuestros hijos. Sé que su dios humano les manda amar al otro como a sí mismo. Serán incapaces de traernos muerte: detestan la guerra. Respetarán nuestras mujeres, porque su dios —infinitamente benigno— les manda no desear otra mujer que no sea la propia. (En esto son particularmente rigurosos.) Adoran un libro escrito por sabios y poetas. El dios que adoran es un hombrecillo

golpeado, torturado, hasta ser puesto a muerte por unos militares. ¡Con el débil se identifican! ¡Al débil aman! (107-08).

En este caso se opera una doble inversión que “endereza” el discurso para otorgarle su sentido irónico. No se dice que los europeos hayan tenido un comportamiento impropio, sino que, al afirmar los principios del catolicismo a través del discurso del personaje indígena, se establece una polémica oculta con la constatación histórica de la continua violación de esos principios, y porque estos son en realidad violados es que leemos aquí que los europeos se comportan “mal”. En contraposición, al final de la novela se explica la acogida pacífica de los indios como un intento honesto por cumplir con los predicamentos del cristianismo:

Aceptaron con resignación la esclavitud, puesto que el Cuarto Sol había muerto y la banda de ensotanados les explicó que “la vida es un valle de lágrimas”.

Cuando los brutos encomenderos les daban latigazos y palos ellos trataban de incorporarse como les fuese posible para ofrecerles la otra mejilla y las partes no magulladas del cuerpo, tal como les había recomendado el padre Valverde (208).

Este acatamiento patético encuentra, sin embargo, un pronto fin (la ingenuidad tiene su límite): “Después del asesinato de Bimbú y de las repetidas violaciones, ejercicios de travestimiento y acciones sádicas, entre los jefes locales se afirmó la convicción de que habían incurrido en un deplorable error teológico al evaluar la naturaleza de los barbados transmarinos” (208). En vez de una revuelta violenta, sin embargo, asistimos a la silenciosa rebelión de los perrillos del Paraíso, curiosos animales mudos que invaden por unas horas el primer simulacro de ciudad que los españoles han levantado en el Nuevo Mundo: son los indios americanos, los desplazados, los sin voz.

En *Daimón* se desarrolla una tesis algo diferente. Coincide con *Los perros...* en señalar una rebeldía de los nativos por vía de la inacción, pero en el caso de la saga sobre Aguirre no hay relatos predictivos acerca de los conquistadores. El mundo americano comprende muy pronto el verdadero significado de las acciones de los europeos: “Los jefes locales habían aprendido que ninguna amistad internacional era

posible con ellos. Toda dádiva era táctica, todo abrazo el revés de una puñalada. (...) La codicia no les daba paz, y en cuanto a su deseo carnal era simplemente un monstruo atado desde siglos” (51).

Unos pocos años de convivencia son suficientes para formarse una idea cabal del espíritu de los transmarinos, de su lucha contra el cuerpo y su tendencia a negarle al otro todo estatus de humanidad:

Ahora se sabía. Después de México, de lo ocurrido en las Accla Huasi, de lo padecido por las mujeres de Atahualpa; se sabía. Del maravilloso fuego del deseo habían hecho un perro que jadeaba encadenado en el fondo de sus almas. Se sabía que se echarían sobre sus mujeres y que dirían que no lo son. Dirían que no tendrían alma. Que ellas no eran más que cosas, indias —dirían— cosas, como sus ramerías (59).

En el congreso de Chachapoyas, la reunión de todos los marginados de la historia americana a la que Aguirre asiste como uno más, los nativos entregan una imagen de las consecuencias de esta no-relación entre dos mundos que se escapa del tono burlesco que domina en el relato: “El informe sobre demografía era desolador: de los 91 millones de locales que había en el momento del descubrimiento de Europa solo quedaban unos 11 millones de puros sin poder ni gloria, el resto había sido eliminado con Civilización” (273).

En *El largo atardecer del caminante* los indígenas son también depositarios de una mayor calidad moral. Al recoger a los pocos naufragos sobrevivientes de la expedición de Narváez, los indios demuestran una capacidad de comprensión, de empatía con el otro, que es muy ajena del mundo español:

... en vez de matarnos, como lo hubiese ordenado Narváez de encontrarse en la situación inversa, abandonaron sus armas en la playa, nos rodearon, se arrodillaron y empezaron a llorar a gritos para reclamar la atención de sus dioses a favor nuestro. Era un ritual de compasión, de conmiseración, tan sentido y desgarrante que Dorantes supo que eran verdaderos cristianos (74-75)⁶.

⁶ Este episodio es real. Aparece relatado, con pocas diferencias, en los *Naufragios*.

Por el contrario, para Álvar son los europeos los hombres signados por la culpa: “Nosotros, solo nosotros, somos los del pecado original. Ellos son los de la inocencia: no se avergüenzan del cuerpo, no necesitan la hoja de parra ni la oscuridad para evadir la mirada de Jehová” (101). El mundo indígena no permanece inocente ante esta diferencia, y se lo representa al español mostrándole abiertamente toda su inconsecuencia moral, así como su enorme capacidad de daño y destrucción. En palabras del cacique Dulján, anfitrión del Cabeza de Vaca durante seis años:

—Habéis calafateado vuestras barcas con la carne y la piel de nuestros hombres. Humillasteis al padre ante el hijo. Los dueños de la tierra se vieron esclavos y reducidos al trabajo de las bestias, buscando dignamente morir lo antes posible. Tú sabes que familias enteras, pueblos enteros, se encierran en sus chozas y las inundan de humo para morir abrazados. Tú sabes que vuestros mastines están enseñados para devorar [a] nuestros hijos. Y predicáis, blanco, un dios de bondad y de perdón que se dejó amarrar a una cruz para dar ejemplo. Negáis vuestro propio dios, blanco, y esto es muy escandaloso (131-32).

La constatación de un grave error moral lleva al conquistador a reflexionar acerca de si ha habido o no, a fin de cuentas, un verdadero descubrimiento. Aparece asociada a la díada bondad/maldad la tesis de la América velada, esta vez por el reflejo del mundo español sobre ella. La tabular rasa funciona como un espejo:

No hemos descubierto nada en las Indias. Lo que hemos descubierto es España. Esta España enferma que emerge como un subterráneo río de aguas servidas (...). El Imperio que traía el dios verdadero, se descubre con un dios miserable, que siembra muerte en nombre de la vida. En los puntos más lejanos nuestra maldad se repite como una costumbre (163).

Consecuentemente, se niega la justificación de la conquista como un ejercicio de salvataje de miles de almas. Los indios, al contrario de los europeos, disfrutaban de un estado paradisiaco:

No, los americanos no tienen nada que ver con aquel Pecado Original. Y sin embargo nos empeñamos en convertirlos en pecadores, en seres caídos que nuestros curas y obispos tienen generosamente que salvar. Fuimos como el médico perverso que enferma al sano para poder curarlo y justificarse (183).

De modo similar, en *Invasores del Paraíso* el mundo nativo es visto efectivamente como un Paraíso, que será contaminado y destruido por el mundo español. Acerca del pueblo maya, Montejo declara con palabras laudatorias: “No bien acabábamos de arribar a estos contornos, cuando salieron a recibirnos con coronas de flores amarillas, música y alimentos para mil personas. Me asombra su generosidad. Nos dieron vino dulce y vino agrio; ropa de la de su usanza y mujeres hermosas para todos” (63). En principio, la actitud del indio es de hospitalidad y entrega irrestricta, de total apertura hacia el otro, a lo cual el conquistador contesta con esclavitud y represión, según la voz narrativa claramente innecesarias. Obsérvese esta “conversación de familia” entre los tres Montejo luego de un escarmiento crudelísimo dado a los indios, en que el hijo del Adelantado da su opinión:

—¡Esto es grandioso, papá! ¡Magnífico!
—¿De veras te parece? —le pregunté yo.
—¿A ti no, primo? No me digas que no te entusiasma la sangre de cabrón, vertida por las manos de otros que resultaron ser más cabrones que ellos... ¡Qué espectáculo! Aquí te desquitas de todo. ¡Eres grande, papá! (81).

Montejo prevé que este trato injusto tendrá graves consecuencias: “Por de pronto se muestran dóciles, pero en el fondo de su alma, que yo creo que sí la tienen, han de renegar de nosotros, lamentándose mucho de ser esclavos donde antes fueron príncipes” (64). El español es el invasor, el victimario, y el indio la víctima que, una vez que comprende las intenciones de dominación, sale en justa defensa de lo que le pertenece. Al cabo de los años, sin embargo, no solo los hombres de armas ejercerán una labor destructora. Ya siendo adulto, Montejo constata que la Iglesia también juega un papel macabro:

- ¡Es ridículo! Ellos son tan crueles como cualquier otro conquistador.
—Pero son la luz, ¿no?
—Sí, claro, la luz del infierno... igual que todos nosotros (186).

La escena final de la novela corresponde a un auto de fe. Un grupo de indios es quemado vivo en castigo a su idolatría. Una última imagen que, ciertamente, no solo da cuenta de una incomprensión brutal, sino de maldad.

Lluvia para la tumba de un loco, por su parte, no presenta un contrapunto específico entre indios buenos y europeos malvados. En el relato sucinto de Domingo, contra-cronista de Pigaffeta, es el maquiavelismo y la capacidad destructiva de los españoles la que se deja ver, teñida por el espanto de la voz narrativa, que sutilmente la enjuicia:

Al ver que no había tal riqueza, Elcano mandó que fuera lavada en sangre la muerte de Magallanes, y, al grito de “¡Santiago, cierra, Santiago!”, instó a los ballesteros y a los arcabuceros a no dejar a nadie con vida. Murieron quince mil o acaso más en la batalla. Después, muy complacido de haber enderezado así el entuerto, volvió toda su carga contra dos inocentes poblaciones que allí había, las cuales de veras daban lástima y movían a compasión al verlas y oír las hechas un solo grito de dolor, diezmadadas y con piras de cuerpos que eran los de sus hijos, sus padres, sus hermanos o sus esposos (116).

La voz narrativa se detiene en este momento de su relación para dar paso a los recuerdos, y asociar este proceder de un capitán de su expedición con el general y común de los españoles:

Esto me hace recordar las calamidades de los cristianos de Haití, quienes añadieron a su cordón muchas jaeces de crueldad, hechos nefarios y mil abominaciones más (...). Pienso en las andas de oro del rey de México, ante las arbitrariedades de la espada infinita. En los aventamientos y matanzas, así como en las órdenes de mandar quemar vivos a los señores de estos reinos (116).

Como en *Memorias del Nuevo Mundo*, el personaje se salva moralmente, porque su visión y su comportamiento no son los mismos

que los de la oficialidad. En ambos casos opera una inversión de las categorías bondad y maldad, pero desde una mirada que considera también posiciones relativas.

En *El último manuscrito de Hernando Colón* se repite un esquema similar. La voz narrativa no comparte el proceder de sus pares, y lo denuncia, por ejemplo, al referirse a los primeros grupos de europeos llegados a Indias: “Se relacionaron con algunos caciques, que les acogieron amablemente, les dieron a sus hermanas por amigas y les mostraron dónde yacía el oro (...). En justo pago a aquel recibimiento, Ponce procedió a dividir en porciones la isla, a fin de asentar pueblos y distribuir a los naturales en repartimientos, para aprovechar mejor su trabajo” (108). Los indios reaccionarán ante esta violencia negando la cosmovisión que los blancos les imponen, en una actitud de contra-dependencia que hace evidente el fracaso de su evangelización. Un cacique condenado a muerte así lo expresa:

—Agueybaná quiere saber —tradujo de inmediato el intérprete— si los españoles van también a ese cielo tuyo.

—Sí —respondió el sacerdote—. Sobre todo los piadosos.

Agueybaná volvió a hablar.

—Dice que no ha de ir al mismo sitio ... (89-90).

En *Las puertas del mundo*, por su parte, queda a la vista la propia inconsistencia moral de Colón, que se refleja en las acciones de sus hombres:

... sus palacios no hemos visto todavía, solo una cacica de hermosos pechos, la cual vino a nuestro vivaque rodeada por un coro de mujeres (...), a implorar piedad. (...) Nos visitaron ayer, y algunos españoles, siempre remisos a obedecer mis órdenes, se les echaron encima arras-trándolas hacia la arboleda de enfrente. Católicos católicos, pero muy carnales y aprovechados (34).

En la novela también se tematiza el “error teológico” que cometen los nativos. Esta equivocación se contrasta en la misma frase con el hecho de que los europeos menosprecian lo americano hasta negar su

humanidad. Mientras el conquistador es juzgado como un ser divino, el indio es visto como un animal de criadero, en proceso de domesticación para transformarse en bestia útil: “Los ciudadanos de estas Indias nos llaman ‘los hijos del cielo’, mientras que nosotros los circunscribimos a un solo refrán que dice: ‘Indio muerto, indio bueno’, porque, de veras, qué extraordinarios afanes nos ha costado su domesticación en las granjas que ya hemos construido en Cuba ...” (129).

El mar de las lentejas, por su parte, presenta la crueldad del mundo español a través de una de sus líneas narrativas, la dedicada al soldado raso Antón Babtista, un perdedor en su mundo que se enseñoorea a sí mismo entre los indios para abusar de ellos. En uno de los primeros encuentros entre españoles y nativos se refleja la innecesaria crueldad en el trato que ejerce Antón. Un cronista de la expedición relata: “... su herida era tan mala, que las tripas se salían y dije que no tenía remedio; y este Antón Babtista del cual he hablado, tomó al caribe por la cintura y arrojólo por la borda, mas estos bárbaros son tan denodados que nunca se rinden ni resignan, y ansí el sobredicho cautivo echó a nadar a tierra con la sola fuerza de un brazo y una mano ...” (93). El cruento episodio culmina con la recaptura del indio, que muere ahogado a manos de los españoles.

La voz narrativa se desplaza luego hacia un narrador heterodiegético altamente apelativo, que se focaliza en Antón Babtista para seguir de cerca sus “hazañas”. Entre estas, el estupro: “Aquello sí que era vivir (...), suspirabas de gozo, oculto entre las cañas del río, mientras rajabas con tu verga la entrepierna de una niña de pechitos duros y salados como cuescos de aceituna” (128-9). En agudo contraste con la brutalidad del soldado está la mirada inocente de los indios, quienes lo toman en un primer momento por un dios:

... para Miguelillo todavía tú y los tuyos venían directo del cielo, no solo del cielo, sino de El Cielo, esto es, eras algo así como un dios para él, al menos un hombre-santo, un hombre-ángel, tú un santo, Antón Babtista, habrás visto, ¿a quién se le podía ocurrir tamaño dislate que no fuera a Miguelillo? (190-91).

Babstista, en vez de un dios, será una especie de sanguijuela, un parásito que hará reventar por dentro el pequeño reino que logra instalar en el paraíso terrenal de los indios. Primero sus mujeres abortarán a sus hijos y luego los miembros de la comunidad que lo ha deificado se suicidarán en busca de la única libertad posible. El abuso de Antón Babstista no es, sin embargo, un hecho aislado que lo haga solo a él sospechoso de crimen; es el *modus operandi* de la conquista que queda inaugurado por el sentido de justicia y de ejemplo del propio Colón, pues "... el Almirante (...) había dicho: si matan, ahorcadles; si roban, cortadles orejas y narices, que sólo así les haremos hombres públicos y temperados" (191).

Vigilia del Almirante, por su parte, presenta a un Colón ambiguo, que queda a medio camino entre su cosmovisión europea y la identificación con lo americano. Como se dijo a propósito de la inversión de la díada conquistador/conquistado, hay en el personaje una suerte de gratitud que lo ha mestizado, un reconcimiento final de la culpa y un intento de reparación testamentaria (ya imposible). En esta versión persisten, no obstante, algunas de sus malas prácticas históricas.

La imagen que el mismo Colón entrega de los nativos corresponde a un estado de bondad natural que los ubica en un lugar moral evidentemente superior al de los europeos. Tal como lo hace el almirante histórico en sus cartas, este declara:

Es gente mansa, muy símplçe e muy pobre. Pero todo lo que tienen lo dan a cambio de cualquier cossa que les den, sin pedir más, ni robar nada porque no tienen el sentido de la propiedad, ni siquiera de sus propios cuerpos y ánimas. No saben de lo tuyo e lo mío. No esperan en esta vida ni en la otra el bien ni el mal, pues para ellos el único bien es el de la naturaleza que es de todos, como el sol, la luna, las estrellas, la lluvia, el fuego, la tierra, el viento, el mesmo universo (302).

A pesar de reconocer lo bueno en el mundo que encuentra, Colón asumirá un papel triste en la historia, como el inaugurador oficial de la triple negación de América. Hay indicios, eso sí, en la conciencia del personaje, acerca del daño que la presencia europea en Indias implica: "... me pregunto también con algún repeluzno, si no seremos nosotros,

los ‘hombres llegados del cielo’, los caníbales que venimos a despellejar e devorar a los gentiles. Destruídos los unos, otros nos destruirán a nosotros, por ley de la naturaleza” (313). De hecho, es quien propugna la esclavitud (acto que despelleja y finalmente devora), lo que se traduce en una forma de negación, de cosificación del otro:

Como comprobarán Vuestras Altezas a la vista de los naturales que voy a tomar para les llevar y les servir. Cuando estén allí los esclavos puedenlos tenellos en la misma Castilla. Con pocos hombres de guarda los ternán todos sojuzgados y les farán facer todo lo que quieran. Pueden ser muy útiles en las minas e granjerías de toda España e aún de Portugal, granjeándose con ellos muy buen preçio en reparticiones y encomiendas bajo la ley del requerimiento (316).

El arpa y la sombra explicita el mismo ninguneo del mundo indígena. El Colón de Carpentier tampoco es capaz de reconocer la humanidad del otro. A propósito del trueque de bienes que se establece entre indios y europeos en un primer momento, consigna: “A cambio de esas porquerías, nos daban sus papagayos y algodones, pareciéndonos que eran hombres mansos, inermes, aptos a ser servidores obedientes y humildes” (123). Prontamente viene al personaje la idea de aprovechar esta mansedumbre, transformándolos en prisioneros para que le indiquen dónde encontrar oro. Surge entonces el maltrato. “La verdad es que yo los tenía borrachos de día y de noche, porque así dejaban de gemir y lamentarse ...” (134), confiesa Colón.

La desnudez, que en el caso de *Vigilia del Almirante* se asimila a un estado de pureza, es vista por el Colón de Carpentier como un signo de la inferioridad de los indios. De allí que compare a las autoridades nativas con personajes bufonescos de las cortes de España:

... eran reyes en cueros (¡quién puede imaginar semejante cosa!), con unas reinas de tetas desnudas y, para taparse lo que con mayor recato se oculta la mujer, un tejido del tamaño de un pañizuelo de encajes, de los que usan las enanas que, en Castilla, se tienen en los castillos y palacios para diversión y cuidado de infantas y niñas de noble linaje. (¡Cortes de monarcas en pelotas!) (135).

La operación carnavalesca degradante abre la puerta a la negación del otro. Es el paso primero para poder comportarse con él inhumanamente. A la desnudez como chiste le sigue el no reconocimiento de las capacidades intelectuales de los indios, lo que justifica transformarlos en mercancía:

... como es evidente que no hay modo de adoctrinar a estos caníbales, por nuestro desconocimiento de sus idiomas que se me van haciendo distintos y numerosos, la solución de este grave problema que no puede dejar indiferente a la Iglesia, está en trasladarlos a España, en calidad de esclavos. (...) (Ya que no doy con el oro, pienso yo, puede el oro ser substituido por la irremplazable energía de la carne humana (...)). (162-63).

En sus momentos finales, sin embargo, Colón cambia de perspectiva y pone en el justo lugar moral a los indios: "... virgen como virgen y desconocedora del Mal de Oro fue la tierra que abrí a la codicia y lujuria de los hombres de acá. *Kirie eleison*" (171). El almirante, finalmente, es capaz de reconocer el mal que su obsesión personal ha acarreado, por lo que él mismo invierte la díada bondad/maldad: "Para ellos, Cristophoros (...) fue, en realidad, un Príncipe de Trastornos, Príncipe de Sangre, Príncipe de Lágrimas, Príncipe de Plagas —jinete del Apocalipsis" (181).

El narrador de *El entenado*, por su parte, no desarrolla juicios idealizantes acerca de la comunidad indígena. Se la ve en sus virtudes y pequeñeces, con sus luces y sombras; no obstante, se presentan escenas en que el mundo europeo destruye al americano motivado por una incomprensión básica del otro. Una vez que el narrador se aleja de las costas americanas en el barco que lo rescata, toma conciencia de lo que ha sucedido con su tribu después de la última invasión española: "Fui sabiendo, poco a poco, que no quedaba nada de ellos. Ya cuando el barco bajaba hacia el mar, escoltado de cadáveres, me di cuenta de que no habían sabido, cuando esa tormenta nueva empezó a golpearlos desde el exterior, ponerse al abrigo" (147).

Cuando años más tarde trata de recabar información, en diálogos con los hombres de mar que han estado en América, nota que para ellos

todos los indios son una y la misma cosa. Consta que la “maldad” de los europeos es en el fondo pura ignorancia destructiva. “Los marineros, en rigor de la verdad, no sabían nada, y la única certidumbre que me quedaba de esas conversaciones era que, desde que marineros y soldados habían empezado a desembarcar en ellas, un relente de muerte flotaba en esas tierras que muchos habían confundido al principio con el Paraíso” (152).

En el caso del *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, es el personaje protagonista, mucho más que su documento, quien merece el calificativo maldito. Según consigna la historiografía, Nuño de Guzmán fue efectivamente un conquistador desalmado. En la novela de Martínez adquiere las dimensiones de un psicópata capaz de una crueldad sin límites: mata y viola sin contemplaciones; marca a sus esclavos como animales, con una G que alude a su apellido.

Su negocio, como en varios de los Colones de estos textos, es precisamente el de la esclavitud, la transformación del otro en mercancía. “En los últimos meses, la empresa de enviar esclavos a las islas ha ido como de perlas, pues ya que no hemos visto mucho oro, al menos se nos ha despertado la inteligencia para armar el tinglado de este negocio...” (59), declara Guzmán. Para cosificar así al indio, es necesaria la negación de cualquier signo de humanidad o alta cultura. A propósito de los aztecas y el posible respeto que hacia ellos sienten algunos europeos, manifiesta:

¡Por favor! Aprendan de mí que los tengo herrados en suma de cuarenta mil, y que los envío a las minas de Cuba y Haití por haber excelentes ganancias dello, que es para lo único útil que son, si se les arrea en colleras y bajo tralla de siete colas, ¡josú! ¡No tienen mente! ¡Son bestias! Y no los sabios —¡ya mero número de compás! O doctores en cánones—, como algunos los imaginan (111-12).

Entre todas las crueldades mencionadas por Guzmán, hay una paradigmática, que es el martirio del cacique Calzoncín. Este es tomado prisionero, torturado espantosamente y sacrificado de modo ignominioso. Sus hijos sufren también tormento e incluso son asesinados quienes quieren interceder por él. La escena de la muerte, significativamente, nos

es escamoteada, pero la voz narrativa relata en el diario cuáles son sus planes: “Ávalos, con una junta de ballesteros conducirá al cacique hasta el río y Godoy con cuatro de los suyos lo arrastrarán y lo descuartizarán (...). Después yo mismo encenderé la hoguera para que arda semejante cabrón ...” (194-95).

Otra escena de crueldad inusitada es el ahorcamiento masivo que se efectúa en un pueblo. En este, los indios son transformados en una especie de macabro espectáculo que a la voz narrativa le resulta gracioso:

... una vez hicimos escarmiento, colgando de un gran árbol a veinte indias, y en cada india a los hijos destas: unos de los pies, otros de los brazos y algunos de la cintura dellas, de modo que era vista de gran obra el ver semejante racimo de ejemplares, boqueando a toda contorsión sobre el suelo donde sus padres, esposos o hermanos (...) fueron alanceados por nosotros ... (210).

El no reconocimiento del otro pasa, como en casi todas las nuevas crónicas, por el cuerpo de la mujer, y se concreta en el abuso sexual —“¡Sigan dándole al forniquete, paisanos, que a como dé lugar hay que mejorar estas razas oscuras!” (66)—, incluso con consecuencias fatales. “Algunas se nos han muerto en los brazos —cuenta Guzmán—; otras resisten y a otras las acuchillamos antes de que ellas lo hagan ... (168-69). En su afán desmitificador, la novela llega hasta los hombres “buenos” de la conquista, como los sacerdotes que se supone quieren defender a los indios. Este es el caso del obispo Zumárraga, quien implanta su fe con engaños, y permite la corrupción sexual de su iglesia: “‘Hombre de alma doblada —me llamó—; azas oscura y tortuosa’ ¡Qué tipo! Ni que no nos conociéramos. Ni que no supiera lo que ellos hacen con las indias mozas al hacerlas entrar por aguas del bautismo en la fe de Cristo ...” (97).

La inversión extrema de las categorías de bondad y maldad se aprecia, resumida en su espíritu, en el reglamento maldito que Nuño de Guzmán impone cuando gobierna en México, y que termina en la negación absoluta del otro: “... hagamos fuerte porque los indios (antes dueños de minas y haciendas) no se sientan dignos de nada, ni posean nada, fuera de la vida que en ellos late, la cual también podrá ser arrebatada por nosotros cuando nuestra voluntad así lo requiera” (124).

Esta maldita lujuria, a pesar de su título, se inclina por una perspectiva que interpreta al español como un sujeto virtuoso, aun cuando el narrador ha sido víctima del poder imperial. El soldado defiende la ética europea, vacía y sin sentido, y en esto radica la ironía que ya constatábamos antes: el discurso se tuerce y en su revés encontramos algunos indicios que permiten establecer una valoración de lo americano por sobre lo europeo. La huida constante de la Ciudad de los Césares, que no se deja dar alcance por los europeos, podría interpretarse en este sentido:

Podríamos preguntarnos por qué estos Césares se ocultan y huyen de nosotros. (...) Ellos no desean, señor, compartir con nosotros sus riquezas ni sus mujeres; no quieren perder sus fueros y sus libertades, recibir gobernadores, pagar tributos, casarse y cumplir leyes. No quieren estar sujetos al rey de España, a quien nunca han visto y cuya inmensa bondad desconocen. Quizás sean felices en su depravación, del mismo modo que nosotros somos desdichados en nuestra virtud” (128-29).

La invasión a un mundo antiguo es un texto altamente crítico del desempeño de los europeos en la conquista. La novela los presenta como hombres brutales y desalmados, cuyo temple guerrero es más grotesco que épico. Después de una batalla, por ejemplo, “... habla cada uno de cuántos indios ha muerto, de cómo rodaban las cabezas al usar las espadas, y ríen al recordar cómo miraban sorprendidos los indios” (17). Los conquistadores manifiestan constantemente un menosprecio hacia los nativos, incluso los amigos, quienes ni siquiera son considerados como bajas en su bando: “... a los indios que trajeron no los cuentan, pues ninguno de ellos piensa que valga la pena hacerlo ...” (17). Esta actitud se explica porque en la escala de valores europea, los indígenas están más abajo que los animales, como puede verse en una escena tragicómica en que el narrador relata el comienzo de una expedición. Los españoles se hacen a la marcha, “... después de ensillar a los caballos y palmotearles cariñosamente en el lomo (...), y después de ensillar a los indios y darles una patada en el culo ...” (18). Dentro de este mismo marco, que considera al indio una bestia salvaje, está el concepto de esclavitud que la novela hace expreso a través del pensamiento de los europeos. “Lo primero es cazar a los indios, a los que necesitamos para

que lleven la carga y hagan los trabajos para nuestro servicio” (20), dice uno de los conquistadores.

Desde la perspectiva indígena se levanta una crítica al doble estándar moral europeo que no pasa desapercibido: “¿Por qué siempre creen que lo que vale para nosotros, no vale para ellos? ¿Y por qué los sacerdotes no les dicen eso a ellos, e insisten en decírnoslo a nosotros?” (118). Hay, dentro del mundo nativo, una clara conciencia de que bondad y maldad son conceptos relativos a una determinada conveniencia. Los indios comprenden que “[e]l Bien y el Mal, son distintos para ellos, según se trate de indios o españoles” (118), y también tienen noción de las inconsecuencias del otro, incomprensibles dentro de una cosmovisión mapuche:

... para doña Inés (...) todo es cosa mala, pecado le dice, pero para ella, el que me apaleen o me huasqueen no es pecado, tampoco es pecado quitarme la comida, como lo hace cuando me castiga, porque las cosas no salen como ella quiere, pero dice que es pecado hacer caricias al hombre que se ama, y que es pecado muy grande acostarse con él y disfrutar del abrazo (132).

Este maltrato tiene su justificación, otra vez, en la incapacidad del europeo de reconocer en el indio a un semejante. Según la opinión de un español, “... no se puede evitar que algunos curas, a pesar de las penas del infierno que les pueden caer, digan (...) esas falsías de que somos iguales a los indios ...” (153).

Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad, propone una interpretación del personaje histórico que lo presenta como un conquistador respetuoso de los indígenas, al punto que piensa unirlos a su causa para rebelarse contra España⁷. En este caso, la inversión de la díada bondad/

⁷ Una opinión muy crítica de esta lectura que hace Otero Silva del personaje histórico es la de Ingrid Galster: “Convertir a Lope de Aguirre en una especie de Las Casas es una absurdidad histórica. ¡Si el conquistador se separó de España, fue precisamente porque la corona le había privado de su botín, es decir de los indígenas! Lejos de querer liberarlos, se quejó porque no lo dejaban explotarlos. Y el colmo es que Otero Silva lo sabe” (199).

maldad se efectúa en el propio discurso del personaje, que transmite sus valoraciones. En la primera carta que escribe a Carlos V, Aguirre reclama contra la crueldad española, pero todavía no con ánimo de criticar abiertamente los fines de la conquista. A propósito de la empresa en el Perú, el soldado relata: "... Pizarros y Almagros arrebatában vidas humanas sin excusas ni razón, desenfrenaban una ferocidad que volvíase en contra dellos mismos y en entredicho del buen crédito de Vuestra Majestad. ¿No fueron maldades superfluas las de escarnecer y martirizar a los indios, si con deshacerlos del oro bastaba y sobraba?" (121). Más adelante, cuando ya ha perdido toda fe en la administración española en América, es capaz de intensificar aún más la crítica hacia sus compatriotas. Desde su punto de vista, "... la historia del Nuevo mundo ha sido amasada con barro de traiciones ..." (143). Así también denostará a la iglesia y su desempeño cuando deba defenderse de las acusaciones que sobre él recaen: "Estos frailes que acá en el Nuevo mundo viven son enemigos de los pobres, ambiciosos de mando, glotonos y lascivos, avarientos y holgazanes, sodomitas y envidiosos. Y soberbios, ¡Santo Dios!, más soberbios que el mismo Luzbel" (276).

Al final de la novela, próximo a su derrota, Aguirre envía una carta al mestizo Francisco Fajardo, quien pelea por el bando del rey, para que se una a la rebelión marañona. Su principal argumento tiene que ver con la maldad europea que oprime al mundo americano:

Se dice orgulloso vuestra merced por ser hijo de una cacica india y dice amar tiernamente a la gente de su raza, ¿mas cómo puede hacerlo sirviendo a quienes dan esclavitud, tormento y muerte a sus hermanos de sangre? Los capitanes y ministros del Rey que oprimen estos lugares de Venezuela alimentan sus perros con entrañas de los indios que se las sacan vivos, atan sus prisioneros indios a los árboles y luego los quemán, los entierran en la arena hasta el cuello y los dejan morir de sed, los arrastran amarrados a la cola de un caballo, les asan los pies y manos con plomo derretido, los descuartizan y empalan con increíble saña (...) Yo convido a vuestra merced a cobijarse bajo nuestra bandera y pelear juntos contra el rey español, procurando alcanzar la libertad de los indios, de los negros y de todos los hombre humanos que en estas partes del mundo viven (284).

A pesar de que la opción del “príncipe de la libertad” incluye en su plan a los indios y los negros, hay que decir que su objetivo es oponerse al poder español instituido. Si bien se subvierten los órdenes entre nativos y europeos, la inversión crucial en esta novela sucede en el seno del bando conquistador y tiene que ver con las posiciones del señor y del súbdito.

1.4.2. Conquistador fracasado versus poder imperial

Otra variante de la oposición bondad/maldad es la que se genera al interior del mundo europeo. El conquistador pobre, desplazado, se rebela contra el poder de la corona que se encarna en principio en el rey y que se irradia a través de su complicado aparato de funcionarios e instituciones. Aquí cabe la mirada del marginal respecto del poder que señala Kimberle López, en cuanto varios de estos personajes se mueven en su periferia, en los márgenes de la historia. Es efectivo que en estos casos se denuncia un mal, pero no se subvierten las categorías marginal/central; los opuestos binarios subvertidos siguen siendo bondad/maldad, por cuanto los desplazados denuncian aquí la injusticia de la que han sido objeto, a manos de los propios españoles.

Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad es un título carnavalesco. El traidor, el asesino, el rebelde furioso es elevado a categoría de príncipe, coronado como primer libertador de América y signado como víctima del sistema imperial de la conquista. Los verdaderos villanos en la novela de Otero Silva son los representantes de la administración española, desde los humildes tinterillos hasta el mismo rey, que perpetúan un sistema injusto, un desangramiento del Nuevo Mundo. Es el ninguneo de los hombres de armas que han hecho el trabajo sucio sin obtener nunca la debida recompensa. Así lo expresan los conquistadores desplazados:

—Somos una tribu de vagamundos —digo yo dando voces. —Somos más de siete mil míseros vagamundos que andamos recorriendo sin tregua los caminos del Perú (...)

—Los valles y los caseríos nos ven pasar con zapatos rotos de pícaros, con bragas descosidas de pordioseros. ¿Qué nos dura de conquistadores españoles? —dice Pedro de Mungía (139).

Después de asentada la conquista del Perú, un importante número de soldados queda sin ocupación ni perspectiva laboral alguna. Los marañones y otros cientos se transforman en la escoria de la que hay que deshacerse, porque su descontento puede ser causa de rebelión. Por ello las autoridades les ofrecen nuevas empresas de conquista. Según cuenta Aguirre, se trata de “...entradas y descubrimientos hacia el Sur y hacia el Oriente, por en medio de selvas tenebrosas y ríos indómitos, que si hallamos la gloria será para el Rey y si hayamos la muerte será para nosotros ...”(159). Es por esto que el rebelde congrega a los miembros de la expedición de Orsúa y los insta a levantarse en contra de Felipe II. Cuando llega el momento en que varios se arrepienten, el caudillo les recuerda el vejamen del que han sido objeto y les sugiere aliarse con los españoles descontentos, “... aquellos millares de hombres disgustados porque nunca le fueron gratificados sus servicios, aquellos millares de peruleros resentidos por el maltrato de los virreyes y oidores (208). De allí la primera carta que dirige a Felipe II, en donde le echa en cara al rey el abandono y le reprocha además su mal gobierno de funcionarios e instituciones viciadas:

... no eres justo con las naciones que impropriamente riges y eres cruel con los conquistadores que tantísimas riquezas te acarrear jamás recompensas sus hazañas ni te dueles de sus dolores Felipe que envías al Nuevo Mundo a administrar justicia en tu nombre a virreyes desalmados y oidores avarientos y frailes disolutos rey español que malgastas los tesoros ganados por nosotros con nuestro sudor y sangre de soldados emprendiendo guerras y malos negocios que han de producir la fatal ruina de España ... (213).

La despreocupación del rey es el principal motivo por el que Aguirre y los suyos se declaran oficialmente en rebeldía, en protesta por un maltrato constante, por una condena injusta a la pobreza que afecta a los que han sido la carne de cañón de la conquista:

Los guerreros de Indias somos desdichados vasallos a quienes tú, rey Felipe, de la misma manera que ayer lo hizo Carlos tu padre, nos has forzado a trabajar de muerte y nos has desposeído de nuestros legítimos premios y bueno es recordar que ambas demasías siempre fueron en tierras vizcaínas motivos suficientes para desnaturarse del señor (230).

La invasión a un mundo antiguo también considera, aunque en mucho menor escala, esta perspectiva del europeo marginal, a través del personaje de un soldado pobre y viejo que pugna por ser escuchado. La voz del mendigo irrumpe en medio de una multitud mientras pasa el cortejo del señor Juan Sánchez Pérez, conquistador exitoso que supo hacerse rico con la explotación y esclavitud de los nativos. En su relato refiere como debió escapar de los indios del sur y emigrar hacia el centro del gobierno: "... avanzábamos días y noches hasta llegar a algún destino más seguro (...) y sin saberlo, nos acercábamos a otro infierno que era el de esta ciudad de Santiago para los españoles desposeídos" (167). Del mismo modo como en la novela de Otero Silva, los soldados pobres pasan a ser un problema para los ricos: "... descubrimos que para ellos, nosotros éramos la amenaza, no los indios" (162).

Los conquistadores desfavorecidos que no supieron dar a tiempo con la fortuna caen en un estado de necesidad y son desamparados por su propio mundo. En la queja del mendigo resaltan el contraste de la actitud española con la del indio hacia los suyos, la lejanía de la figura del rey y el descreimiento desencantado de un verdadero vasallaje: "... aquí ningún español da la mano a otro español que se hunde o se cae, como sí se la dan los indios entre ellos, cuando enfrentan problemas, y el rey no puede ayudar, pues está muy lejos, y yo no sé si alguna vez los reyes ayudaron a los pobres desamparados y caídos" (168).

El protagonista de *El largo atardecer del caminante*, Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, ha intentado una empresa de conquista diferente, muy alejada de la crueldad brutal de sus pares. Después de reintegrarse al mundo español y demostrar su fidelidad a la corona, es comisionado en una nueva empresa de conquista en Paraguay. El haber vivido con los indios lo inspira a intentar un modo alternativo de ocupación, basado

en la convivencia pacífica, pero este fracasa por culpa de la lujuria y la codicia de los propios españoles. La aventura culmina con Núñez derrotado, regresando a Europa en las mismas condiciones que Colón: en cadenas.

Muchos años después Álvar tiene la posibilidad de entrevistarse con su rey. Ha sido llamado por Carlos V, pero no para hacerle un homenaje, sino para indagar un poco más en su sospechoso pasado. El narrador constata al verlo cuál ha sido el origen y sostén de su poder, un ejército ahora inservible que, exitoso o no, está condenado al olvido: “Carlos, primero y quinto, el hombre más poderoso de la Tierra estaba allí, en esa hondonada umbría. Nosotros, los Conquistadores, y la legión anónima de sus soldados, éramos la fuente de su grandeza. Fuente reseca y olvidada. Fuente de donde sólo abreven los mulos” (55). Hacia el final de su relato, el conquistador confirmará por segunda vez la impresión que tiene de sí mismo, de haber sido una mera pieza en un ajedrez en donde priman definitivamente unos valores ajenos a los suyos. “Yo no había sido más que un alfil díscolo y solitario en un tablero donde los curas escamoteaban la palabra de Cristo o la escondían en el último armario de la sacristía, y donde los advenedizos capitanes de conquista desenvainaban su espada contra el inocente que se creía dueño de la tierra donde había nacido” (234). Si bien la responsabilidad del fracaso de una conquista a través del amor recae sobre una sociedad completa, a la que se suman incluso los indios americanos, la novela postula la marginalidad y disidencia de un personaje “bueno” que ha quedado desamparado frente al mismo poder que le dio el título de conquistador.

En *Memorias del Nuevo Mundo* también podemos apreciar las tensiones al interior de la organización social española. Hay al menos dos tipos de conquistadores: los que alcanzan rápido el éxito y los que quedan en la retaguardia. Domina entre ellos una suerte de ley de la selva que hace de los más fuertes o agresivos los privilegiados: “Con frecuencia, el miedo a sus propios compañeros era mayor que al de los guerreros indios. Pues, iracundos, podían cortar una mano o hendir una pierna, alancear una espalda o un pecho” (74-75).

Juan Cabezón debe ocupar el sitio de los no privilegiados, destino que comparte con la mayoría de los hombres que pasaron a Indias. Según comenta el narrador,

[e]l oro de Hernán Cortés, de Pedro de Alvarado y Gonzalo Dávila se mostró como un testimonio de la fortuna ajena. Su propio oro siempre lejos. Tan remoto como el de tantos imprudentes que habían llegado a las Indias, y yendo de una fatiga a otra, de un hambre a otra, habían perdido aquí un ojo, allá un brazo, acullá un compañero, al final la vida. O con mejor suerte habían vuelto a España, enfermos y con las manos vacías, reclamando sus derechos, declamando sus agravios (152).

El sueño utópico de “hacerse la América” que se diluye en el choque con la realidad también aparece representado en *Esta maldita lujuria*. Como expresa el narrador, lo que siente es “[r]abia por haber llegado tarde a la conquista, rabia porque Viedma no fuera Cortés ni Pizarro, ni estos cangreiales el Potosí, ni hubiera aquí pirámides de oro y montañas de esmeraldas, ni nosotros fuéramos hombres de verdad, capaces de mandar todo esto a la mierda e irnos a buscar la Ciudad de los Césares” (19).

La realidad del Carmen de Patagones, el fuerte fundado por este grupo de conquistadores, difiere absolutamente de la imagen idílica que el responsable de engancharlos osó pintarles a modo de engaño: “... el trigo no ha germinado y quizás no lo haga nunca, (...) el viento le seca el alma, igual que a las personas que vivimos en este páramo desolado que el rey nos dio y que nos hemos ido a la otra punta del mundo para pasar hambre en América” (61). A la realidad durísima del paisaje y las carencias de su población se suma el olvido de las autoridades. Nuevamente fracasa el pacto entre el señor y su vasallo. Según cuenta Ambrosio de Lara, permanecen allí “... olvidados de los enemigos que no vendrán nunca a buscarnos, quizás por no saber de nuestra existencia, y olvidados también por nuestro propio rey, que no sabe que conserva este establecimiento en la costa patagónica” (77). La razón se encuentra en una estrategia similar a la que denuncia el Lope de Aguirre de Otero Silva: “Porque para fundar ciudades y poblar tierras de este lado de la

Mar Océana, los reyes de España eligieron a los peores dementes que rondaban sus cortes y se los sacaron de encima mandándolos a estas empresas de pesadilla” (95).

La conquista será realizada con mano de obra emigrante, con gente desplazada por el sistema, que ya no tiene cabida en su propio mundo. La culpa de ello, sin embargo, recae nuevamente en la mala gestión del poder:

Nos dijeron, señor, que España era muy pequeña. Que no cabíamos todos en ella y que por eso nos era forzoso emigrar. Es posible que así fuera. Pero también yo he visto forjas cerradas porque las herraduras venían de Inglaterra; telares inactivos porque los paños llegaban de Holanda, y aún viñedos y olivares abandonados porque el aceite que se tomaba era italiano y el vino era francés (157).

Juanillo, el bufonesco narrador de *Maluco*, aun cuando es crítico de muchos aspectos de la conquista, se pone en todo momento del lado del poder. Recordemos que su discurso es una carta a la autoridad cuyo fin es recomponer el lazo de vasallaje para ganar nuevamente la protección del señor. Por ello, aun cuando reclama contra las injusticias de la burocracia y manifiesta temor frente al Santo Oficio, Juanillo no se rebela nunca directamente contra su rey. Una sola vez se levanta de modo explícito una crítica, pero es otro personaje quien la ha declarado:

Decía aquel farsante que la más grande flota que en España fuera armada con destino a las Indias era sólo un juguete costoso al servicio de los poderosos (...). ¿Y qué éramos nosotros, con nuestros ridículos sueños e infantiles miedos?: simples marionetas movidas por hilos invisibles, títeres sujetos al arbitrio de unos locos para dar contento a los ricos, para que no falte en la mesa de los poderosos la pimienta con que sazonar la carne, ni el clavo y la canela para aromatizar su vino, mientras nosotros lo bebemos agrio, mientras nuestra agua apesta y andamos peregrinos por mares sin vida y tierras desiertas; y cuando por fin llegáramos al Maluco, entonces se librarían de nosotros. El hambre y los peligros serían sus aliados. No les interesará devolver hombres a sus hogares, porque, una vez alcanzada la meta, cada hombre será un escollo, un peso inútil en las naves construidas para el clavo y la canela (18).

El desarrollo de la novela, que va de mal en peor para los participantes de la empresa, confirma, al final, precisamente esta tesis.

El mar de las lentejas, que ha presentado a Antón Babtista como el depositario de una maldad española versus la bondad e inocencia de los indios, efectúa hacia el final de esta línea narrativa una nueva inversión. El soldado, una vez que se ha enriquecido y ocupa un lugar social, acaba siendo víctima del propio sistema que lo gestó. Los administrativos despojan de sus bienes —mal habidos— a los conquistadores, representando el papel de los ladrones que roban al ladrón. Nótese aquí la mirada peyorativa del narrador, que se focaliza en la perspectiva del nuevo gobernador: “Cuando Fray Nicolás de Ovando fondeó sus treinta embarcaciones en el estuario del Ozama y bajó a tierra al frente de dos mil quinientos ambiciosos hidalgos y funcionarios reales, halló que las riquezas de la Española estaban en manos de majaderos como Antón Babtista ...” (269). La estrategia de este representante de la corona vendrá signada por el maquiavelismo. Primero, con el fin de deshacerse de los ambiciosos,

... permitió en seguida la búsqueda de oro, y pronto se vio a los recién llegados, enloquecidos por la idea de que el suelo de la isla era una sola y vastísima mina, mercar todo cuanto traían por indios y herramientas, y como hileras de hormigas se desperdigaron por sierras y llanuras, agujereando la tierra de sol a sol. Al cabo de algunas semanas, más de mil insensatos habían muerto de hambre, insolaciones y enfermedades... (269-70).

En segundo lugar, Ovando amenaza con el Santo Oficio a los españoles que viven en concubinato con indias. Antón es notificado y organiza un rápido matrimonio con la nativa con la que convive. Sobreviene entonces la tercera estrategia del gobernador:

Una vez casados con indias los tres centenares de soldados, pecheros y rufianes —palabras de Ovando— que habían abordado a la Española en sus años irregulares, se publicó un bando mediante el cual todo aquel culpable de rebajar a los pisos la dignidad castellana por su matrimonio con india lora y pagana, perdía de inmediato las tierras y solares y casas y bohíos y conucos y caciques y behiques y nitaínos y

niborías y todo aquello habido de la manera que hubiere y permitido por quien fuere (271).

Babstista, con el fin de librarse del despojo, asesina a su mujer, pero no hay posibilidad de escapatoria, pues "... mientras el escribano encabezaba el acta [de defunción], un bando contra los viudos de mujeres indias era proclamado en la plaza" (271). Poco tiempo después, mientras vaga por la selva en absoluta pobreza, lo alcanza la muerte. Irónicamente, es asesinado por una partida de indios rebeldes que encabeza su propio hijo mestizo. En sus últimos momentos abomina del poder imperial que lo ha abandonado:

... sólo le quedó aliento para pedir perdón a Dios y maldecir a los Reyes, al Almirante y al hidalgo de Barcelona que lo sonsacara muchos años atrás, cuando paseaba su lozanía y sus esperanzas por los jardines del Generalife

*Bien se te emplea, buen rey,
buen rey, bien se te empleara;
mataste los bencerrajes,
que eran la flor de Granada;
cogiste los tornadizos
de Córdoba la nombrada.
Por eso mereces, rey,
una pena muy doblada,
que te pierdas tú y el reino
y que se acabe Granada (273-74).*

Esta cita al "Romance del Rey moro que perdió Alhama" constituye una maldición a la corona española. Dicha maldición se justifica, ya que a fin de cuentas, es la propia autoridad regia la que ocasiona la ruina de este ya ruin personaje. Lo único que queda, al final, es la identificación del propio soldado español con los perdedores, el ubicarse en una posición antagónica al poder.

En *Vigilia del Almirante*, cuando se intensifican los rasgos quijotescos de Colón, queda denunciada su posición marginal respecto del poder, y sus patéticos intentos finales por ser oído por un rey que lo esquiva. *El último manuscrito de Hernando Colón* comparte la misma

tesis. A propósito de Fernando el católico y el almirante el narrador dice: "... Fernando el *Postergador* vio así su método reforzado, y comprendió que algunos desaires y desengaños más podrían librarle para siempre de aquel buen criado que, al dejar de ser útil, se había vuelto inoportuno" (44, las cursivas son mías).

1.4.3. *Españoles versus expulsados*

Otra de las inversiones que se lleva a cabo en las nuevas crónicas en el marco de la diáda bondad/maldad es la que afecta la posición de españoles, por una parte, y judíos y moros, por otra, en el contexto de la expulsión. Las novelas aprovechan una coyuntura histórica, pues coinciden exactamente la fecha del primer viaje descubridor con el decreto que exilia de territorio español a todo moro o judío no converso. La interpretación de este episodio explora en causas bastante menos sublimes que la unidad religiosa del pueblo español impulsada por Fernando e Isabel. Los reyes y la Inquisición son aquí los representantes del mal que persigue a los indefensos. Quedan en evidencia su injustificado racismo, su carácter de bárbaros en comparación con estas dos culturas milenarias, y sus oscuros intereses económicos.

1492. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, se fundamenta completa sobre esta oposición. Juan es testigo privilegiado del desmedro en que caen moros y judíos, que se concreta en su exilio, y lo denuncia desde los márgenes de la sociedad, la precariedad material y el desamparo afectivo, propios de una España que arde en las hogueras inquisitoriales, destruyéndose finalmente a sí misma. Altamente dialógica, la novela da cabida a las distintas voces sociales que manifiestan una posición frente a las políticas discriminatorias: asistimos a la lectura de bandos y edictos, oímos comentar y discutir a los personajes. En el momento en que se hace oficial el decreto de expulsión, un grupo de marginales, entre los que se encuentra Juan Cabezón, se divide en dos bandos. Para algunos, los desterrados se merecen lo que les pasa:

—Los judíos hieden por judaizar y no por estar bautizados —dijo la Babilonia; son gente sin Dios y sin ley.

—Bautizados siguen siendo judíos, huyen de la doctrina eclesiástica, de las costumbres de los cristianos (...) —dijo don Rodrigo Rodríguez (136).

Para otros, son personas como ellos, y la expulsión es un acto absolutamente injustificado. Una prostituta, la Trotera, los defiende: “Un día, cuando niña, andando por las calles muy hambrienta, un viejo judío me dio pan para comer y no me fijé si su mano era hebrea o de cristiano viejo, que la bondad y la maldad no tienen linaje sino obras” (138). Otro personaje, el rey Bamba, asume una postura aún más radical: “¿Cuando estáis frente a una moza aguerrida o un niño hermoso o un médico que os cura de vuestros males, os sentís con más derecho a la vida que ellos por ser hebreos? ¿Os sentís más inocentes, más hermosos?” (138). El ciego Pero Meñique, que participa junto a Juan de esta conversación, agrega a estos argumentos un comentario de tono oracular: “No quiero abrir los ojos para mirar los fuegos de la muerte que se encenderán en muchos lugares de estos reinos para quemar gente inocente, al odio que se ve en todas partes, prefiero la ignorancia sosegada de mi noche” (138-39).

Juan Cabezón, como se ha comentado ya, forma pareja con una judía perseguida, quien huye de su escondite al sentir cada vez más cerca el acoso de la Inquisición. Juan la busca por toda España, y comprueba que el mal es generalizado. En Zaragoza, el narrador es testigo de un auto de fe:

Clérigos, mendigos, tullidos, beatas con el rosario en las manos, ladrones, ciegos, enanos, labradores y gente menuda conformaban el cuerpo movedizo de la plebe fascinada por los pormenores del auto como si cada uno de ellos confirmara en su corazón la sentencia contra el hereje, indiferente a la humillación y a la agonía de las víctimas, que no tenían más testigos de su inocencia que ellas mismas. Porque las víctimas no eran santos ni dioses sino hombres y mujeres comunes horrorizados ante ese monstruo de mil caras y dos mil puños que se llamaba multitud, azuzando al sacrificio humano a los sacerdotes sanguinarios, que habían transformado las parábolas de amor en instrucciones de muerte y el paraíso prometido en infierno terrestre. (...) Tuve miedo del hombre. (...) Castilla y Aragón habían encendido los fuegos y España se abrazaba a sí misma (228).

El auto mismo es una ceremonia carnavalesca, con claros tintes de sacrificio humano, en donde inocentes y culpables, buenos y malos, aparecen en posición invertida. De allí el surgimiento de los fuegos de España, que no solo es material, sino simbólico. Representan a una sociedad que se ataca a sí misma y que va camino a la destrucción.

Memorias del Nuevo Mundo marca en este sentido una continuidad respecto de 1492. El primer vínculo con la expulsión se hace a través de Pánfilo Meñique, el hijo del ciego Pero, quien intentó infructuosamente asesinar a Torquemada. El relato se retrotrae a la niñez del personaje y sus pesadillas inquisitoriales, generadoras de un temor que lo anima, finalmente, a dejar España: “—Somos los ojos de los perros del Señor (...). Somos los hermanos dominicos y te queremos morder. No tengas miedo de nosotros, que sólo vamos a quemar tu cuerpo para salvar tu alma” (161). El segundo vínculo con la España terrible también se hace en el marco de la nueva generación, ahora a través de Juan de Flandes, el hijo de Juan Cabezón. Sus inclinaciones hacia la vida religiosa lo llevan en un momento a visitar el colegio dominico de San Gregorio. Las enseñanzas que recibe, sin embargo, se oponen a su moral profunda, marcada por la historia familiar. “Mientras los frailes le explicaban las buenas obras del obispo de Palencia y las bellezas del colegio y el monasterio, cruzó por su mente la imagen de su madre perseguida por ellos y sintió la urgencia de entregarse a una religión de amor y no de terror, de amistad y no de odio entre los hombres” (251).

Por esas casualidades irónicas del destino, Juan de Flandes se cría en la corte de Carlos V. Allí adquiere una imagen de mundo que, a medida que va creciendo, se le hace necesario contrastar: “A libelos, a ordenanzas entregó días y noches, con el propósito de entender el odio contra los judíos, contra sus padres, pero aunque desbarataba las razones en las que estaban basados, no podía explicarse el rencor de esas almas fanáticas” (256). Su conclusión es, precisamente, que es necesario invertir las valoraciones de bondad y maldad impuestas por la corona.

La Inquisición también se deja ver en América como epítome de la maldad española, a través de los europeos e indios condenados a los autos de fe. La voz narrativa recuerda un caso excepcional de injusticia cometido contra dos españoles, que muestra la superficialidad de los

argumentos en su contra. A uno “[s]e le acusaba de crímenes triviales, de haber bautizado dos veces a un niño años atrás en Santo Domingo y de haber prohibido a su hermosa mujer (...) asistir a misa durante su regla. El segundo (...) estaba acusado de profanar un crucifijo y ya tenía una hermana quemada en Santo Domingo por judaizante” (223).

En *Los perros del Paraíso* la oposición entre malos y buenos, esto es, entre católicos fanatizados y judíos perseguidos, se incluye en la novela a través de un procedimiento de superposiciones históricas altamente paródico: el gobierno de Isabel y Fernando es un remedo anticipado⁸ de la estructura de poder del nazismo. Dicha superposición contagia el juicio negativo que el discurso histórico ha hecho de Hitler a las figuras de los reyes españoles, desdibujándolas. También con la intención de desestabilizar la díada bondad/maldad, se destacan las ironías de la historia, como el hecho de que Colón mismo es de origen judío y que el financiamiento de la empresa proviene ni más ni menos que de los influyentes conversos de la corte. A propósito de la precariedad social de Colón como judío converso, el narrador nos dice que

[L]os Colombo eran discretamente católicos. Iban a misa los domingos, con la obediencia, ostentación, y ese cierto constructivo escepticismo de la pequeña burguesía ante lo Grande.

También gozaban de hebrea fama (...). A veces comían aves que desangraban ostensiblemente en el patio del Vico, cosa de enterar a los Berardi, el gerente de la casa “Spinola”, la gran multinacional.

Más que genoveses, se sentían itálicos. Más que católicos, gente del gran Dios (sabían que los dioses en pugna suelen encender las más enconadas matanzas).

Eran escépticos, eclécticos, sincréticos, astutos. Navegaban en un politeísmo oportunista (26).

Colón es iniciado a la vida laboral con una circuncisión hecha por un rabino “independiente”, de corte “pluriconfesional”, no aceptable para una sinagoga, pero sí para ser considerado en alguna empresa

⁸ La expresión contradictoria se explica por la interpretación de la materia histórica y su uso que caracteriza a este texto de Abel Posse.

mercante de capital judío. Más adelante, cuando intente ingresar al círculo de poder de los Reyes Católicos, sentirá el riesgo del *pogrom*, y en Córdoba participará incluso en una tertulia que se realiza en la farmacia de propiedad de unos ex-judíos, en “donde todas las tardes se reunía una peña de conversos para elogiar el antisemitismo y acusar la desidia y burocratización inquisitoriales” (93). Allí comienza su relación con Beatriz Enríquez Arana, una judía condenada por la inquisición, quien es considerada socialmente menos que una cosa: “una cosa infame, sin, siquiera, posibilidad de comercialización” (95). “Desde su sobreactuada —defensiva— catolicidad”, Colón “quiso demostrar que, en cuanto judía y sobreviviente, Beatriz era sólo un objeto”; de allí que comience con ella una “no relación, basada en el desprecio de un cristiano exaltado por una judía condenada” (95-96).

Finalmente Colón es convocado por el poder. Ha aparecido en las cartas del tarot de Fernando e Isabel y por eso es buscado intensamente y luego llevado ante los reyes. Estos, por su parte, han desarrollado una política radical de exterminio del judaísmo, culpable a su juicio del atraso medieval de su sociedad: “Un rey verdadero no es más que la intuición profunda de una raza, de un pueblo. Y ellos sentían que quemando al hebreo cauterizaban *in noce* la interminable llaga cristiana” (60). La voz narrativa describe con ironía el macabro ambiente de terror producido por la Inquisición:

Las cifras de las deportaciones y ejecuciones eran espantosas. En una sola semana de 1487 Torquemada escrutó 648 penes. (...)

El mal había calado muy hondo. Muchos hebreos se habían refugiado en la iglesia: entraba carne *kosche* a la mesa de más de algún arzobispado. Se vendió mucho cristiano nuevo por la afición a cocinar con albahaca, a la fritura con sartén, o porque los sábados comían sencillo. Todo urinario público se había transformado en fuente de delación.

En la corte, en la magistratura, en la jerarquía militar aparecía la nariz ganchuda, o las orejas extremadamente separadas, o la mirada alebrada que indefectiblemente denuncia al hebreo (93-94).

A pesar de su origen ambiguo, Colón es el elegido para cumplir la sagrada misión que le encomiendan los reyes. Su viaje, por lo mismo,

se inscribe en el marco de la violencia inquisitorial. Mientras aguarda en Palos para zarpar, se produce una de las pocas escenas realmente dramáticas de la novela: el relato pormenorizado de las tragedias que desata la expulsión.

Sin acceso al puerto, acosadas por los rapiñadores, del lado de la arboleda se alza un coro de madres judías. (...) Ofrecen, inútilmente, sus hijos a la flota.

Alcanzaron la costa sobreviviendo a terribles saqueos y vejaciones. Algunas llevan en el intestino piezas de oro y piedras finas para pagar la vida de sus críos.

(...) No tienen salida: tendrán que negociar con los piratas moros que se anuncian con grandes hogueras sobre la playa (...). Les aplicarán terribles enemas de agua de mar con pólvora. Impacientes a los ancianos les abrirán un tajo como aduaneros suizos con odre sospechoso, en busca de perlas y piezas de oro. Violarán y venderán las delicadas jóvenes hebreas educadas para el Talmud sabatino y la flauta dulce. Cegarán a los adolescentes para encadenarlos a las norias magrebina (113-14).

En medio del humor burlesco que caracteriza la novela, la seriedad de la escena funciona como un ojo de huracán, causando un gran impacto, lo que refuerza aún más el sentido de la inversión bondad/maldad aquí operada.

Daimón, cuyo escenario siempre es americano, deja sentir también, aunque de modo mucho menor, la persecución a los judíos. La presencia de la Inquisición en el Nuevo Mundo se encarna en uno de los marañones, el cura Alonso de Henao. Su contraparte es el judío Lipzia, quien es sindicado como chivo expiatorio, en una escena muy similar a cualquier delación maliciosa hecha por causas ajenas a la condición del acusado: "... Las cosas empezaron a andar mal para Lipzia (...) [S]u buena voluntad era mal entendida. Había mucha envidia ..." (112). Este gesto es interpretado como una injusticia, otra vez en un tono de cierta seriedad que contrasta con todo el humor circundante. Ante la amenaza,

[e]l judío sintió el horror de toda inminencia de pogrom (es como el terror de quien presiente un terremoto). El aire se inmoviliza, las miradas se ponen fijas y neutras. Todos miran al judío, todos están de parte

del verdugo. (...) Basta que uno se mueva para que todos se abalancen, llevados por un impulso ancestral, para despedazar al judío (115).

En *El largo atardecer del caminante* nos encontramos con una postura más radical incluso que en *Los perros del Paraíso*, esto es, la identificación de Álvaro Núñez, el conquistador marginado, con los moros y judíos. El español de pura cepa los ve como buenos vecinos, como gente amable que aporta algo positivo al ambiente de Sevilla. "... [C]on los años me siento mejor cerca de los moros y de los judíos ...", dice Álvaro. "Buena gente estos judíos... estas casas caleadas, estos patios, al fin de cuentas es lo mejor que ya queda en esta ciudad de cagatintas, delatores y leguleyos..." (29).

La empatía del personaje se deja sentir con mucho más fuerza en su amor por la conversa Lucinda de Arahna, la joven bibliotecaria que lo anima a reescribir su historia. La línea narrativa que sirve de marco para la recuperación del pasado del conquistador es, precisamente, la de los avatares de este amor tardío. Ella sostiene una relación íntima con un moro, por lo que Álvaro sospecha que se encuentra en peligro de ser raptada y vendida como esclava. Esto lo lleva a asumir patéticas poses de caballero andante, pero cuando descubre que está en un error, siente rabia y celos profundos, que lo impulsan a despreciar a la pareja: "¡Tener celos! ¡Estar enamorado indecorosamente de una judezna endiablada por un moro! Esto ya es demasiado" (196). La buena voluntad de ambos, que lo ayudan a recuperar a su hijo mestizo, acaba sacándolo de su error, pero no lo libera de la herida que deja esa pasión no satisfecha, o como dice él mismo, "[m]i desesperado amor de viejo ya sin tiempo para amar" (248).

En este mismo marco temporal, es decir, los días en que el personaje escribe sus memorias, Álvaro se ve obligado a asistir como testigo, en su condición de miembro "honorífico" del Tribunal Supremo, a un auto de fe. La escena es, como cabe esperar, altamente carnavalesca, muy similar a la descrita por Juan Cabezón en 1492:

Un cardumen de rotosos gitanillos, mendigos, tullidos y hasta los leprosos de Punta Umbría que sólo pueden entrar en la ciudad en esta

ocasión, seguían la fila gritando y haciendo muecas a los condenados. Éstos iban en la zona central de la procesión asistidos por los “familiares” que los preparaban para ingresar alegremente en la muerte, en la pureza de la expiación (114).

Otra vez se invierte la díada bondad/maldad; el sacrificio se transforma en fiesta grotesca. La muerte aparece eufemizada en la expresión “pureza de la expiación” y, además, los verdugos se permiten permanecer “alegres”. Álvaro, que observa la ceremonia desde fuera, desde su posición casi siempre excéntrica, comprende a cabalidad la decadencia implícita en el auto: “Sentí que Sevilla era una ciudad hipócrita, salvajemente superficial. En esa fiesta aparentemente de la fe y de la fe católica, se escondía el demonio de la intolerancia judía y la ferocidad mora” (115). Los buenos, definitivamente, son los otros. “Muchos había allí que serían inocentes”, reflexiona el Cabeza de Vaca. “Es sabido que corre la delación fundada en la envidia, el despecho o el rencor. Los del Santo Oficio lo saben, pero necesitan víctimas. Hay que aterrorizar para conservar la fe” (116).

Crónica del descubrimiento, por su parte, tematiza de dos formas distintas la inversión entre buenos y malos a propósito de los españoles y judíos. La primera es una parodia de la historia europea que desmitifica el mundo indígena y refuerza el paralelo entre ambas realidades, ya que los remeros que van como esclavos en la flota descubridora de esta expedición son descritos como los alter-ego de los judíos. El cronista comenta lo que le ha informado, con pena y empatía, el propio Yasubiré, y que se puede leer en paralelo con la persecución inquisitorial a los judíos de España y su salida como posibles tripulantes de las carabelas de Colón:

Lamenta el destino que pesa sobre esa tribu, y me cuenta cómo cayó prisionera de los belicosos mitones, cómo sirvieron —muchos de sus miembros— de víctimas en los sacrificios rituales, en qué forma sistemática fueron inmolados, trozados, asados y comidos. Me cuenta también que los remeros iban por el mismo camino, pero que se le concedió la gracia de embarcarse en la expedición. “No había tripulantes”, comenta Yasubiré. “Salvo Semancó, sus mujeres y Mañamedí, nadie tuvo coraje para acompañarme” (28).

La segunda tematización se produce cuando se describe directamente lo que los expedicionarios observan en tierras españolas. Sirve como ejemplo paradigmático esta escena en que una multitud furiosa persigue a un grupo de moros y judíos:

“¡Al judío! ¡Al moro!” Los gritos irrumpen junto con los animales que vio Oromboé. “¡Los perros, larguen los perros!”, aúllan claramente los nativos. Los cuadrúpedos, llámense perros, moros o judíos, corren mordiendo los talones de varios salvajes que huyen muertos de miedo, con las ropas hechas girones (...) El espacio fuera de la niebla es terrible: los desventurados salvajes, entre los que hay mujeres y muchachos, son alcanzados por las fauces ávidas, mordidos en las piernas, en los brazos y hasta en los cuellos. Los nativos perseguidores caen rápidamente y los rematan con largas chuzas (59).

De este comportamiento de los “nuevos hombres descubiertos”, los indios sacan una conclusión moral: “Más que guerreros son asesinos. Están empeñados en liquidar a esos que llaman moros y judíos. Y me parece que nos confunden con tales desdichados” (65). Nótese aquí la identificación premonitoria con los perseguidos, que lleva al guerrero de la expedición, Semancó, a pensar en una alianza. Dice el cronista, “[s]u plan es sencillo: ha decidido hallar moros y judíos, soliviantarlos, darles armas y sublevarlos, poniéndose al frente” (84).

Las puertas del Mundo incorpora esta oposición con mucha ironía, ya que Colón, gran negador de la otredad indígena, se yergue como un defensor de los judíos. Su condición de “marrano” justifica la moralidad esquizofrénica en el almirante, y refuerza la mirada paródica que la novela postula sobre el personaje histórico, su humana inconsistencia. Muy al comienzo del texto, Colón opina ya en términos de rechazo acerca de la Inquisición, sus prácticas y objetivos: “... todo el aparataje del Vaticano (...) no significa mayor cosa ante el Gran Inquisidor Torquemada, quien, entre codicias y torniquetes, sigue tatemandando judíos y adjudicándose las riquezas de estos, en nombre, claro está, de un Jesucristo que sería el primero en reprobar semejantes maneras de contumacia y perfidia” (10).

El viaje descubridor será también, como en otros ejemplos, una puerta de salida para los perseguidos, entre los que se cuenta el intérprete que lleva Colón, quien le relata acerca de las atrocidades cometidas por los españoles en nombre de su fe:

También me ha revelado Luis de Torres cuántos crímenes se cometen a diario en la ciudad de Guadalajara, donde los *familiares* de la Inquisición, por su cuenta e iniciativa, hacen y deshacen entuertos en cuanto avizoran víctima de amplia escarcela. Y que han dado muerte a punzonazos a quinientos recién nacidos en la ciudad de Zaragoza y a otros tantos en Madrid, Córdoba, León. Y todo por engordarse el caldo de la economía personal... Y todo por tener, tener y tener, que tener es vivir, y vivir para ellos es joder (109).

Colón reconoce que es el móvil de la codicia el que determina el proceder sanguinario de la Inquisición, tesis que la novela comparte con casi todos los demás textos que reescriben el descubrimiento. En este caso particular, sin embargo, el efecto de los hechos crueles en el personaje es una ironía harto macabra, por cuanto Colón tortura, mata y oprime a los indios motivado por la misma codicia que critica en el otro español. Su declaración de sentimientos respecto de los judíos perseguidos es una contradicción burda: “En torrentes de horror se me desgranar aquí estos hechos ...” (109).

1.5. Señor/súbdito

Una última inversión de opuestos binarios que no se puede soslayar es la que tiene que ver con los lugares de señor y súbdito que ocupan los reyes o virreyes y sus soldados. Al modo de una dialéctica del amo y esclavo según la tematiza el pensamiento hegeliano, se establece una relación de dependencia entre el señor y su súbdito, que hace que el primero quede definido por el segundo, otorgándole a este una suerte de poder que en un momento lo iguala y luego lo eleva por sobre el otro. Una de las manifestaciones más típicas de los ritos carnavalescos en distintas sociedades es, precisamente, la inversión de los papeles

entre el superior y el subordinado. Según señala Ivanov, “[e]n ciertos momentos en el ciclo de estaciones, que se definen de manera distinta en diversas culturas, algunos grupos (o categorías) de gente, por lo general en posición inferior, ejercen una autoridad ritual sobre sus superiores” (21).

Este rito, en principio, no ocurre nunca referido a las relaciones entre los soldados conquistadores y al corona a la cual sirven. Las nuevas crónicas ocupan aquí el espacio de una compensación carnavalesca tardía. En el caso de las dos cartas a la autoridad que hay en el corpus — *Maluco* y *Esta maldita lujuria*— el texto, el relato, se vuelve el espacio donde se concreta la igualdad que es imposible al interior del esquema social imperante en la España del siglo XVI. De allí deviene una crítica, una necesidad de quebrar los esquemas. En otro plano, algunas novelas tematizan la posición de dependencia del poder respecto de los subordinados y acusan algunos ejemplos de “vuelta de tortilla”. Esto sucede en *Ay mama Inés*, *Lope de Aguirre*. *Príncipe de la libertad*, *El mar de las lentejas* y *La invasión a un mundo antiguo*.

A propósito de su carácter de “carta al rey”, ya hemos comentado en *Maluco* que la relación establecida entre emisor y destinatario, y su convivencia simultánea en el texto, llevan al bufón a igualarse en condición y destino a su soberano:

... [I]ré a verte a Yuste y de allí nos iremos tú y yo, a recorrer mundo juntos. A cualquier parte. Con un morral al hombro y adonde nos lleven nuestros cansados pies. (...) Mira que nos verán con desdén, y los niños se reirán de nosotros, y todos comentarán:

—Ahí van esos dos. Uno se cree conde y el otro emperador. ¡Vaya facha tienen sus majestades!

Pero a nosotros no nos importará, desde que vamos a descubrir mundo juntos (306).

La lectura del manuscrito de Juanillo debiera ser un detonante del carnaval y, por lo mismo, de la disolución de las fronteras entre el rey y el vasallo. La expresión de su intimidad, el relato de su propia versión de los hechos, sirve de vaso comunicante entre su humilde posición de pseudo-conquistador (en cuanto bufón y no soldado) ubicado en los

márgenes de la sociedad española, y la posición regia de Carlos V. Dentro de este esquema, “Conde del Maluco” y “Emperador” son simples etiquetas que refieren a una superioridad respecto de los demás hombres inexistente. La vejez, el patetismo de ambas figuras, los transforma a los dos en unos simples pícaros, en unos vagabundos felices a pesar de la burla de los niños. El rey español es protagonista privilegiado de la historia; Juanillo no existe ni siquiera en los registros del personal de su expedición. La novela quiebra esos límites.

Esta maldita lujuria, voz de un conquistador fracasado que sin embargo confirma la autoridad de los poderes, tiende también a disolver las diferencias entre el señor y su sirviente. Hay en este texto una declaración formal de principios que significa una sumisión a la corona. Por ejemplo, a propósito de la influencia del pensamiento jacobino en América, manifiesta el narrador, “[m]ire usted que las ideas francesas se difunden rápido, porque la subversión se apoya en esta maldita lujuria, y una vez que los hombres se sienten iguales, ya no quieren tener rey” (182). Sin embargo, entre estas afirmaciones se deslizan también una serie de críticas hacia ese poder que lo ponen en cuestión, lo desestabilizan y lo desplazan de su pedestal. Los soldados son meros peones “... mandados por el dedo de un rey que no vendrá nunca aquí a sufrir el frío y el viento” (11); ellos son los que deben viajar por tierras inhóspitas y llevar a cabo el trabajo sucio, pasando infinidad de penurias, “[m]ientras tanto, el Rey, en su palacio de tapices y alfombras, recorre suavemente con el índice la costa patagónica” (11); y la misma empresa en que el narrador participa es a su juicio una decisión arbitraria, inducida por rumores: “Y todo porque alguien había ido a calentarle la cabeza con la idea de que los ingleses podían meterse por el Río Negro ...” (11).

La relación dialógica con respecto de la autoridad legítima se da, entonces, como una polémica oculta, o al menos semi-velada, que se deja ver en los comentarios del narrador a su realidad, pero que este refuta en otras partes de su discurso. Hay una ambigüedad que no resuelve el intercambio de posiciones entre señor y súbdito, pero sí la cuestiona. En la relación con el virrey, destinatario del discurso, en cambio, observamos exactamente la misma igualación carnavalesca que opera en *Maluco*: “Porque esta conquista vamos a hacerla usted y yo,

señor Virrey. (...) Dentro de mucho siglos aún dirán que nosotros dos juntos conquistamos la Ciudad de los Césares” (181).

En *Ay Mama Inés* —novela que se sitúa en la posición de una mujer de la conquista— se problematiza también la inversión entre los papeles de señor y sirviente, a través de la relación establecida entre el conquistador Pedro de Valdivia y su cuidador de caballos, el indio Felipe Lautaro. En este caso, la principal fuerza destructiva de los proyectos de Valdivia se ha generado en el mismo seno de su mundo, a través de la mestización de este niño que aprende de su “padre” español para luego rebelarse contra él y declararle la guerra.

Un valor para el conquistador es la dureza. Mientras torturan y matan a unos indios en Tarapacá, Valdivia descubre, entre los nativos que observan el suplico, a un niño que no se asusta ni se impresiona ante el dolor de sus semejantes. Valdivia aprecia este gesto y lo mira como lo haría un padre orgulloso. Más tarde, cuando ya se han instalado en el valle central, aparece en el campamento el pequeño Felipe, a quien Valdivia confunde con ese niño.

—De dónde sacó esta pecezuela María?

—Se lo dio Don Benito.

—¿Y de dónde lo sacó él?

—Se lo regalaron los mapochones. Dice Don Benito que cuando a él le dio la loca de vagar por el río, lo vio varias veces atado a un árbol y se compadeció. Le dijeron que era un niño espantoso y que no tenía familia.

—¿Estás segura de que no vino con nosotros desde Tarapacá? (140).

Felipe proviene de una situación de precariedad absoluta. No solo es huérfano, sino que además es regalado por su comunidad. Su situación, en cierto modo, es similar a la de Valdivia, aunque mucho más extrema. El conquistador mantiene en la más absoluta reserva su procedencia familiar, anulando así su referente específico en la comunidad de origen. Al mismo tiempo, los comentarios insidiosos acerca de su posible ascendencia judía lo mantienen al margen de los españoles. Si hubiese admitido ser un cristiano nuevo, habría sido víctima de la discriminación. Felipe no oculta sus orígenes, sin embargo, los desconoce:

no pertenece a ninguna familia; no tiene una raíz que lo vincule a su comunidad. Además, sus compañeros de grupo lo rechazan, sobre todo por su instinto belicoso, que se manifiesta desde muy pequeño. Tanto Felipe como Valdivia son en algún modo marginales, excéntricos, y este es un punto de contacto entre ellos.

El primer tipo de relación que ambos personajes establecen es absolutamente vertical. Valdivia es el jefe, el Apu, la persona que ocupa el lugar más alto en la escala de respetos del niño. La madre adoptiva de Felipe, la india María, sólo recibe de él burlas e insultos, continuos rechazos a sus muestras de cariño. El español, en cambio, provoca una admiración respetuosa y callada. La necesidad de la figura masculina, del padre, es la que posibilita la identificación del niño rebelde con un modelo al que pretende imitar:

—¿Has visto, señoray, a este insolente, que quiere, pues, caminar como camina el señor y ha aprendido a decir como él “vaya, vaya”? (...)

—Son cosas de niño, mujer —dijo Inés—. Al gobernador le da risa que lo haga (195).

El niño se niega, durante mucho tiempo, a dejar sus hábitos indígenas para incorporarse a las comodidades de la vida europea. Insiste en andar semidesnudo, en dormir en el suelo y en jugar todo el día a la guerra. Durante el incendio de Santiago, realiza todos los esfuerzos posibles por escaparse de la casa y acudir a la batalla, pero no para pelear de parte de los indios, sino por los españoles. La contradicción cultural en la que se encuentra inmerso es muy fuerte, pues se identifica con el bando europeo, pero en su preparación militar acude a la magia india: “... estaba puesto a convertirse en hormiga para cuando el Apu lo llevara a la guerra contra sus enemigos” (168).

El primer rasgo de asimilación del mundo español que aparece en Felipe es el gusto que siente por los caballos. Al contrario de sus compatriotas no les teme, sino que le agrada cuidarlos e, incluso, montar sobre ellos. Cuando ya es muchacho, se le encargan varios trabajos en la comunidad, pero todos los realiza torpe y distraídamente. Cuando se pensó que no había función en la que fuese útil, Valdivia discurre ponerlo a cuidar los caballos de su casa, labor en la que resulta excelente.

“El día en que Valdivia sorprendió al niño montado en pelo sobre el caballo de Inés (...) estuvo a punto de ordenar que lo despellejaran a azotes. Quizás si el delincuente hubiera hecho algún movimiento de disimulo o de escape, no se habría librado del castigo, pero se quedó tranquilamente sobre el animal, sin mirar a Valdivia, pero sin amilanarse” (194). Esta actitud del muchacho —una demostración de sangre fría similar a la del niño del desierto— lo hace merecedor del nuevo trabajo. El joven demuestra su valor y, más adelante, su capacidad para cumplir con lo que el Apu le ha encomendado. Se familiariza así con uno de los instrumentos de guerra más valiosos del poder español, mestizándose, y Valdivia nota el cambio en el muchacho, lo cual horizontaliza la relación entre ambos: “Un día de fines de verano, Inés descubrió que Valdivia y el niño habían establecido una forma de amistad” (195).

Felipe no interviene después mayormente en la historia. Solo se nos da noticia del cambio radical que sufre el personaje en el monólogo final de Inés, en donde ella relata sucintamente el vuelco psicológico que se opera en el indio, quien deja de admirar a Valdivia, reemplazando su veneración por un odio profundo. Lo que en un principio fuera identificación, acaba siendo distanciamiento. Cuando Valdivia ordena cortar la mano derecha a 300 indios como escarmiento, Felipe debe ayudar a botar los canastos de manos al río. Se despierta así la solidaridad por el propio grupo humano y el rechazo por el extranjero. Entonces Felipe planea la ruina del conquistador sin que este lo sospeche, porque lo cree miembro de su bando. Valdivia peca de exceso de confianza: “... te desprecié, porque no te diste cuenta de cuándo empezó a odiarte Felipe y usaba tus propios viajes por territorio araucano para organizar tu ruina y tu derrota, sin que llegaras a sospechar que para él tú hacía años que ya no eras el Apu, sino el mismo invasor ...” (239).

Para Inés, el conquistador ha sido derrotado —carnavalescamente— no por un indio calato, sino por “un indio con casaca roja, con gorra y con clarín colgando al cuello” (239), que montaba mejor a caballo que cualquier español. Es la relación del siervo con su amo la que permite que se apropie de sus características y las vuelva en su favor, ocupando el lugar del vencedor (en este caso provisorio, frágil, como

lo confirma la historia) en vez de el del vencido, posicionándose brevemente por sobre su amo para contribuir a su destrucción.

Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad, por su parte, enseña desde el mismo título de la novela al personaje histórico que se encuentra en una situación de servicio o servidumbre. El vasallo Lope de Aguirre se rebela y se yergue como príncipe de una nueva América para los marginados por la conquista. En el personaje observamos una evolución, que queda plasmada sobre todo en sus cartas al rey, en las que se desplaza de una actitud respetuosa y de fiel vasallaje a la más extremada rebeldía.

En la carta nunca enviada a Carlos V, por ejemplo, Lope se despide cortés y humildemente, a pesar de que está descontento con el proceder de los conquistadores y la administración española: “Besa los augustos pies de Vuestra Majestad, el más sufrido y obediente de sus vasallos, que desvélese por volver a servir a Vuestra Majestad con las armas en la mano” (126). Nótese ahora el contraste con el final de su segunda carta —con estructura de monólogo— dirigida a Felipe II: “... que seas vencido y humillado por nosotros marañones aventureros en castigo de tu injusticia glorioso rey español católica sacra y real majestad que bribón y puto fueras si la mala estrella de España no te hubiera destinado para ser rey” (214). El final de la siguiente comunicación al rey, que parece ser la transcripción de la carta histórica, confirma, en palabras más formales, el mismo rechazo hacia el soberano: “Hijo de fieles vasallos tuyos en tierra vascongada, yo, rebelde hasta la muerte por tu ingratitud” (297).

Aguirre se independiza y funda su propio reino, se entrona, y la razón de aquello está en que considera que todos los hombres son iguales y que el rey no es digno *a priori* de ningún trato especial; es más, para él es un ser inferior: “—Señores, nosotros hemos venido desde el Perú y volveremos al Perú para hacer la guerra, y de paso os digo que no llevamos los pensamientos de servir al rey, pues el rey de España es un hombre como cualquiera de nosotros, con menos títulos y esfuerzos de los que nosotros hemos conquistado” (256).

En *El mar de las lentejas* también se tematiza la lesa humanidad de Felipe II, quien acaba físicamente arruinado después de un gobierno

que quiso ser grandioso y, según la tesis que plantea la novela, no es sino una acumulación de fracasos. El primer capítulo del texto, dedicado a la descripción en tono objetivo de la agonía del rey, lo deja ver en toda su pequeñez humana:

Oculto el cuerpo por las sábanas, hundida su cabeza en las sombras de las colgaduras, el hombre que yace apesta y jadea; a pesar de la media luz, salta a la vista que el mal que lo acaba empezó a morderlo por la pierna derecha, pues del pie calzado en la almohada escurre un moho sanguinolento, y a la altura del muslo un coágulo siniestro, gordo como un emplasto, resalta en el palor del lienzo; sea cual fuere este mal, también pasó a infectar el vientre: más arriba del apostema las sábanas se abomban como si abrigaran un odre o una monstruosa burbuja (15).

El rey, rebajado a categoría de moribundo, no se contrasta con una figura de servidumbre que lo supere y se enseñoree por sobre él. En este sentido, no hay una inversión como las anteriormente descritas. Aquí se trata más bien de la metamorfosis del soberano todopoderoso en un ser sufriente, en estado de impotencia frente a la muerte, y en esa medida es la concreción en imagen de la diada señor/súbdito invertida. La línea narrativa focalizada en él llega a su fin en el penúltimo capítulo de la novela, negándole al rey su máximo anhelo, esto es, alcanzar una pretendida santidad, condenándolo así a ser humano y nada más que humano. El agonizante imagina: “Dios había sabido lo que su modestia le impedía pedir en sus oraciones diarias. Sí, el buen Dios lo había atendido y ahora le decía: ¡Serás santo! ¡Serás santo!” ... (278). Y la novela contesta, en el último momento, con una irónica letanía:

No hay coro de ángeles y querubines.
No hay señal divina.
No hay respuesta a su pregunta.
No hay San Felipe de España (279).

La inversión de los papeles de señor y siervo, o más bien de amo y esclavo, es un sueño de los mapuche en *La invasión a un mundo antiguo*: “Tomemos a los españoles cautivos, no los matemos, sino que

hagámoslos nuestros esclavos, y el que se resista, va muerto, que nos trabajen la tierra y cuiden el ganado, que laven la ropa y los obligaremos a bañarse, porque huelen como animales perseguidos” (129). Según una cita textual de la *Histórica relación del reino de Chile* de Alonso de Ovalle, en alguna medida dicho sueño se cumple después de la sublevación de los indios al sur del río Bío-Bío, que obliga a los españoles a escapar:

... estánse los indios con las vestiduras de los españoles en señal de triunfo, con lo que en una hora se vuelve todo aquello de dentro fuera, los españoles vestidos de indios y los indios vestidos de españoles, éstos sujetos y esclavos, obedeciendo a los indios como a sus señores y los indios mandando como amos y dueños (175).

Se trata de la instauración del tópico del mundo al revés si es que se lo ve desde la perspectiva europea: es el siervo mandando a su señor, en un carnaval grotesco. Para el indio, sin embargo, es la recuperación de la libertad, al menos hasta 1881, que es el año en que se “pacífica” la Araucanía.

2. Significado de los momentos carnavalescos

Un segundo aspecto importante para comprender el uso del carnaval en la nueva crónica es la interpretación de determinados momentos que lo representan, que por su frecuencia y gravitación ameritan una lectura en conjunto. En este punto distinguimos cuatro variantes principales: las escenas de desarrollo carnavalesco, esto es, algunos momentos de los relatos en donde toda la expresión es atravesada por las características del carnaval; las escenas que representan fiestas de carnaval propiamente tales; las escenas de travestismo o intercambio de vestiduras, y, finalmente, los puertos como escenarios carnavalescos.

2.1. Escenas de desarrollo carnavalesco

Dentro del corpus de nuevas crónicas que hemos analizado, *Daimón* ocupa, en relación con el carnaval, un lugar preponderante. La carnavalesización en la novela afecta toda su estructura, en cuanto son los mismos personajes que componen la hueste marañona los que siguen viviendo durante siglos, cambiando solo de ropaje, ajustándose externamente a los distintos “nuevos tiempos” por los que pasa el continente. Su proceder y sus instituciones son siempre una parodia, un simulacro, demostración de que en el fondo América es un espacio atrapado en estructuras fijas —instauradas ya durante la conquista— que no se modifican a medida que pasan los años. Como ya se decía a propósito de la relación de la novela con la historia: escenifica el destronamiento de la noción de progreso.

Dentro de las varias escenas carnavalescas que se encuentran en la novela, destaca el así llamado Congreso de Chachapoyas, importante reunión en que conferencian plantas, animales y representantes de los pueblos nativos, para analizar después de 400 años los efectos del paso de los europeos por América. Este se lleva a cabo “en regiones sin claridad alguna de blancos, cerca de las grandes Ciudades Circulares” (231) y Aguirre es bienvenido: “Juzgó que no era poco honor poder participar en un Congreso que reuniría todas las desdichas de los despojados” (231).

En un mismo espacio se reúnen una serie de delegaciones indígenas, posibles e imposibles, plantas y animales con la facultad de comunicarse a través de intérpretes y una serie de personajes ficcionales e históricos que pueblan los márgenes de las sociedades latinoamericanas. El comienzo del encuentro es, en sí mismo, una trasgresión carnavalesca:

El Congreso quedó prácticamente inaugurado cuando el 27 de Octubre los pájaros hicieron, desde el amanecer, su anunciada manifestación de protesta: Cubrieron el cielo volando en círculos y cantando al revés, o sea contradiciendo sus escalas habituales; descendíendolas (musicalmente) o anegando la armonía en una chata simetría sonora (...). Era el fin del mundo. El aire de la vida se arrugaba. Se llenaba de agujas degeneradas. Era el apogeo del ruido (233).

Las delegaciones nativas incluyen caribes, tehuelches, uros, descendientes de vikingos, otobalos, tupí-guaraníes, piapocos, guahibos, baniyas, huitotos, campas, una pareja de gigantes, la viuda del último ona... Todos ellos desfilan en una procesión y hacen por turnos sus relaciones. Algunos blancos y mestizos circulan por esta escena, en un carnaval que mezcla personajes literarios con históricos:

A eso de las once de la mañana solía pasar, en el resplandor del sol, un fúnebre galerón de seis caballos conducidos por gauchos degollados. Era el impulsivo general Quiroga que pasaba exhibiendo el orgullo de la muerte.

Antipático y resistido, mateando solo, y trenzando y destrenzando una rienda de sobado tiento, oía las reuniones Martín Fierro (...)

A veces pasaba al atardecer don José María Arguedas, que había pedido licencia para suicidarse en la Universidad de La Molina.

Entre la gente que hablaba portugués Aguirre creyó reconocer al famoso Conselheiro, con sus largas crenchas de visionario y su delantal azul de santo itinerante (235).

Del mismo modo, el mejor resumen que se puede hacer del estado de la cuestión después de cuatro siglos es, consecuentemente, una enumeración caótica:

El cacique de Tapajoz, Nurandaluguaburabara, supo sintetizar el estado de las cosas: “Los blancos tienen máuseres, ferrocarriles, cardenales, aguardiente, sífilis, biblias, geógrafos, perros, portugueses, prostitutas, dólares, espejitos, Comercio Exterior, capangas, capataces, Sociedad de Naciones, zapatos, suero anti-ofídico, cigarrillos rubios, Universidad, predicadores yankees, teodolitos y, sobre todo, coroneles amaestrados.” Todo estaba dicho (236).

La ausencia de un plan concreto, el conformismo y el convencimiento de que los blancos acabarían destruyéndose a sí mismos, prueban que la voz de los americanos desplazados, a estas alturas de la historia, no es sino una “retórica de la ruina” (239). La conclusión de Aguirre es simple: “Aquí no queda nada por hacer. ¡Que se queden los antropólogos y los muertos!” (239).

Los perros del Paraíso, por su parte, concentra en un solo gran momento las cuatro zarpas que Colón hace en dirección a tierras americanas. En ella(s) se produce un verdadero carnaval de personajes históricos, filósofos y escritores antisistémicos, portadores de algún germen de revolución. En las carabelas se han infiltrado algunos de estos personajes: "... hay otras conspiraciones que preocupan (...) verdaderas vetas de subversión que crecen en todas direcciones". (...) ¡En realidad vienen huyendo de la civilización y de la cristiandá! Huyen de España y de Europa. Son saboteadores de nuestro Sistema..." (157).

En este contexto, como se mencionó a propósito de las relaciones intertextuales de la novela, aparecen Marx y los seguidores de Hegel:

Hay uno temible, Mordecai (...) ¡Les dice a los hombres que son iguales, que se unan, que la propiedad es un robo! ¡Se ve que es un mal lector de santo Tomás y del pobrecito de Asís! ¡Hasta dice que la religión es el opio del pueblo! (...). Hay también una familia de gitanos flamencos, los hijos de Jégel (...). Sólo salen para hablar con la hez: los resentidos, los enfermos. Les prometen el paraíso... (158).

A propósito de la sensualidad desatada sobre cubierta en las noches hace su entrada —muy irónicamente— Montaigne: "El filósofo Jean-Loup Vasselin, el autor de la *Traité de la Modération*, se suma a los que merodean por la primitiva *pissotière* del barco" (161); y también Proust, como "[u]no de los indeseables de la aventura de Occidente [que] camina por la borda, abrigado excesivamente con un paletó y oliendo a farmacia ..." y que habla en un "francés refinado refiriéndose a su "tante Leónie" y al campanario de la pequeña iglesia de Saint-Marcel-és-deux-Braguettes" (161).

Ya en América aparece el lansquenete Ulrico Nietz, parodia de Nietzsche, quien se ha cruzado anteriormente con Colón en dos momentos importantes de su vida. Se hacen varias citas, como revela el intertexto con la filosofía, a su pensamiento. Aparecen también el lansquenete Swedenborg (el teólogo sueco), el propio Bartolomé de las Casas y el lansquenete ciego Osberg de Ocampo (Borges), entre otros, dándole continuidad al viaje carnavalesco de las carabelas. Ellos representan las influencias de un mundo europeo sobre una América

que hasta entonces funciona como *tabula rasa* cultural. Todo ese pensamiento y esa estética se superponen a lo americano, contribuyendo a una dialogicidad esencial. El Nuevo Mundo es el lugar de entrecruzamiento (entrepernamiento sería la palabra que probablemente preferiría Posse) de estos discursos.

En *El arpa y la sombra* es la tercera parte, titulada “La sombra”, la que consiste en un momento altamente carnavalesco. Se realiza el juicio en el Vaticano a Colón —llamado en esta parte el Invisible y presente como fantasma—, quien podría ser canonizado. En él confluyen personajes históricos de distintas épocas para entregar sus versiones acerca de la vida y obra del almirante. Es un momento de alta polifonía, plagado de ironías, de expresiones laudatorias y de insultos. Entre las voces que interviene destaca la de León Bloy:

—“¡Caifás!” —dijo alguien, detrás del Invisible. Y, volviéndose, vio a un hombre hirsuto, de rostro casi oculto por una intrincada maraña de barbas, algo oliente a mugre, que hacía rodar dos ojos encendidos de cólera bajo sus boscosas cejas (...). —“Son los treinta denarios de judas!” —grita Leon Bloy, el Eterno Tremebundo, pues ahora lo había identificado el Invisible. —“¡Silencio!” —grita el Presidente; “O llamaré a los alabarderos suizos” (204-05).

Así como a Bloy, se convoca uno tras otro a diferentes testigos, estableciéndose una polémica entre los partidarios y los detractores de la canonización. Interviene Víctor Hugo, quien “... se yergue en la barra y dice: ‘*Si Cristóbal Colón hubiese sido buen cosmógrafo ...*’” (206). Luego, en actitud similar, habla Julio Verne, después Bartolomé de las Casas (“—‘Me jodí’ —gime el Invisible: ‘Ahora sí que me jodí’ (208)”) y finalmente Alfonso Lamartine. La resolución de este carnaval es el triunfo de los relatos negativos acerca del personaje histórico, que lo condenan a desaparecer definitivamente de la faz de la tierra, en la medida que se diluye su recuerdo. La polifonía se pone así al servicio de la desmitificación.

2.2. Carnaval propiamente

Hay tres ejemplos dentro de las nuevas crónicas en que los carnavales cumplen una función especial como un modo de representación de mundo, cada vez con un matiz distinto. En *El mar de las lentejas*, el desenfreno carnavalesco será un arma de presión, a través de la satisfacción de los deseos, que le permita a un poderoso conseguir sus objetivos comerciales; en 1492 el carnaval será una forma de dar cuenta de la decadencia que caracteriza la España de fines de la Edad Media; en *El entenado*, finalmente, será la puerta de entrada para la comprensión de lo americano.

El mar de las lentejas representa, en el último capítulo de la novela, un carnaval en Tenerife, que es utilizado por la familia de Ponte para convencer al navegante John Hawkins de participar con ellos en el comercio de esclavos. El inglés es llamado a negociaciones y sorprendido en medio de ellas por la fiesta, en donde Inés, la hija de su futuro socio, lo seduce:

En seguida el alboroto de flautas y panderos brotaría al pie de la torre; poco a poco, encaracolado, subiría los peldaños hasta irrumpir en la habitación, y un Niculoso en penumbras, vestido de obispo, con almohadas bajo la sotana y bamboleantes orejas de asno pegadas a la mitra, abriría la endiablada moji-ganga de antifaces

botargas
cabezudos
cachidiablos
cagalaollas
cambujes
capuchones
carantamaulas
carotoñas
carátulas
caretas
destrozonas
diablillos
gambujos
histriones
máscaras

mascaretas

mascarillas

mascarones

mayas

moharrachos

zarragones que girarían alrededor de la mesa de piedra, haciendo muecas y mamarrachadas, golpeando con manoscolodrillosrodillascodosnalgastetascabezas los parches tensos y orlados de cascabeles (...), gritando, aullando, envolviendo, sobando el asombro de aquel joven inglés ... (284-85).

En esta escena, no sólo el referente es el carnaval, sino que el lenguaje mismo y la distribución de la tipografía sobre la página, el listado alfabético que representa completo una imagen abigarrada, la unificación en una sola palabra de un cuerpo completo, indican trasgresión carnavalesca. Hawkins está casado y, como sabemos más adelante, Inés también, por lo que para ambos el encuentro sexual que sostienen es un quiebre de las reglas. Además, cuando hacen el amor, evitan tener contacto vaginal con la excusa (falsa) de que ella no puede perder su virginidad, de modo que su relación también es transgresora en este plano. Todo un carnaval, pero maquiavélicamente dirigido —dando cuenta del cambio de espíritu, de época— hacia la consecución de un fin material.

En 1492 los personajes presencian dos veces carnestolendas. El carnaval es aquí reflejo de un estado de decadencia, en íntima relación con la estética de la picaresca: lo aparentemente sublime es rebajado a categorías ínfimas. El primero de ellos aparece asociado a la muerte del rey disoluto Enrique IV; rescata estampas clásicas y es presenciado por Juan Cabezón niño:

Mujeres de la mancebía salieron bailando con panderos, con una borrica vestida de dama, a la que dos mozas dieron de comer; tres de ellas metidas juntas en una saya, con las manos y los pies asomados por seis agujeros. Un enano con tres jibas, dos caras, cuatro brazos y cuatro pies, al cual alzaba una gigante pintarrajeada que se decía su marida, vino adelante.

(...) En una carreta traían a un loco ataviado como papa, con cardenales y frailes locos portando hachas y cetros; seguido de otro loco

vestido de rey, con sedas y oro y una corona ladeada, custodiado por caballeros con ropas blancas o carmesíes y ministriles de librea tocando instrumentos de boca (40).

Años más tarde, cuando Juan hace de lazarillo de Pero Meñique, este le presenta a sus amigos marginales en términos carnavalescos. Ellos son remedo, parodia, mala copia de una grandeza inexistente. Aparecen definidos, según Pero, en oposición a lo que creen ser:

—Aquel sañado y violento es el Rey Bamba, un ladrón muy valiente, que se dice descendiente de monarcas, viste como destronado y va descalzo por el mundo; el Tuerto, con calzas negras y cinturón de cuero, se cree dueño de las murallas de Madrid, pero es propietario de los fosos y los muladares extramuros. La vieja glotona sentada en el suelo, con el pelo teñido y los dientes postizos, con la toca deshecha y los zapatos rotos, es la Babilonia, natural de Sevilla; de la cual se dice que cuando era muchacha era tan hermosa que el oso de Madrid que andaba en cuatro patas se erguía para verla pasar (71-72).

El segundo carnaval que aparece descrito en la novela irrumpe sin explicaciones de ningún tipo, pero acompañado de dos sucesos que sirven indirectamente como claves de sentido. Por una parte, la misteriosa aparición de un mendigo “semejante a don Cristóbal Colón” (139); por otra, la polémica que se produce en el grupo de mendigos, quienes discuten acerca de la validez del hostigamiento a moros y judíos.

En eso, vinieron por una calle hacia la plaza cuadrillas de momos, danzando y cantando, como en Carnestolendas. Los precedía un príncipe de rostro enharinado, con un gorro roto y una escoba en la mano a manera de cetro, sentado en una silla; su carro, de diversas ruedas, era jalado por un monje y empujado por un labriego. Detrás llegaron herreros, zapateros, barberos, médicos y sastres ciegos con anteojos, fingiendo ejercer su oficio uno con otro, riñendo en la competencia y golpeándose con sus instrumentos (140-41).

El carnaval representa una cabeza de gobierno inútil, encarnada en un príncipe ridículo que es acarreado por otros. Así también se despliega una metáfora de desorden social, de grupos humanos en pugna,

incapaces de ponerse de acuerdo. Esta escena, cuyo contexto es la empresa de descubrimiento y la persecución de los diferentes, es la imagen invertida del proyecto sólido de los Reyes Católicos.

A diferencia del primer carnaval, este segundo incluye, de modo especialmente significativo, la imagen macabra de la muerte: “Luego, anunciada por un peón andrajoso y cadavérico, con un timbal, vino la muerte en un carretón arrastrado por un caballo esquelético. Ella, con una antorcha apagada en una mano y una rienda invisible en la otra, era la auriga” (141). La muerte lleva las riendas; es ella la que conduce, y no el príncipe. El carnaval es un modo de representación de un estado social, según la tesis de la novela, crítico.

En *El entenado*, por su parte, la ceremonia ritual antropófaga en la que participan los indios puede ser interpretada como un carnaval en su manifestación más pura, un momento en el que se subvierten todos los cánones estables de comportamiento, como una forma, precisamente, de recuperarlos. Varios son los signos que permiten hacer tal identificación, como por ejemplo la ansiedad que consume a los indios en los momentos previos al carnaval y el hecho de que funcionan como un solo cuerpo:

La inminencia del banquete los volvía ansiosos: podía verlos apiñándose alrededor de las parrillas y mostrando, por los gestos que realizaban sin darse cuenta, su nerviosidad (...) Tan apretados estaban, que los más mínimos gestos de un individuo sacudían su vecindad de modo tal que el estremecimiento se propagaba a toda la tribu (58).

Es la necesidad de colmar con excesos un momento de precaria liberación, o de retorno al oscuro y espeso origen del que habla el narrador. No se trata de hedonismo, sino de la búsqueda de la confirmación de que el exasperante orden social que rige sus vidas está motivado por el deseo de alcanzar un estado de humanidad, como comentamos a propósito de la inversión entre civilización y barbarie. Esto puede explicar una cierta contradicción observada aquí respecto del carnaval clásico: “En todos los indios podía verse el mismo frenesí por devorar que parecía impedirles el goce, como si la culpa, tomando la apariencia del deseo, hubiese sido en ellos contemporánea del pecado” (60).

Después de comer carne humana, en un momento de descanso, comienza a surgir en ellos el contacto con su origen: “Parecían estar oyendo subir desde sí mismos un rumor arcaico” (66). Debido a los efectos de una bebida alcohólica que consumen, “[e]ufóricos, daban, por momentos, la impresión de que, en vez de proferir voces humanas, iban a lanzar un grito animal” (68). Esta animalización es también la vía de ingreso a la carnalidad sexual: “A medida que los efectos del aguardiente aumentaban, los cuerpos parecían ostentar su desnudez, tenerla presente, girar, espesos, en torno a ella” (69). Así, a las pocas horas, “[l]as idas y venidas hacia las vasijas iban haciéndose, entre tanto, cada vez más frenéticas, las voces más altas —como si el rumor arcaico que hubiesen estado tratando, horas antes, de escuchar en sus cuerpos, estuviese ahora lindando con el grito” (69). El ritual carnavalesco acaba en una orgía que resulta completamente transgresora desde el punto de vista cristiano-occidental:

No tenían en cuenta ni edad ni sexo ni parentesco. Un padre podría penetrar a su propia hija de seis o siete años, un nieto sodomizar a su abuelo (...). El crepúsculo se llenó de jadeos, de gritos ahogados, de suspiros, de estertores, de lamentos. Algunos se solazaban en pareja, otros en trío, de a cuatro o cinco, y hasta en grupos de una docena o más (75).

El carnaval, obviamente, incluye lo grotesco, con un dejo fantasmal y monstruoso, pero con absoluta “normalidad”. Es el caso, por ejemplo, de una vieja, quien “... solitaria y tranquila cruzó la playa y se sentó cerca de la orilla, mirando el centro del río, a roer una cabeza ya casi descarnada” (79). El final del rito también coincide con los efectos de una fiesta de los excesos: “El entusiasmo de los días anteriores se había borrado, dejándolos temerosos y maltrechos. Era como si el arco del deseo, después de lanzar sus flechas, hubiese reculado golpeándolos en plena cara y dejándolos aturdidos y dolientes” (81). La explicación que el entonado da a estos impulsos en la comunidad de indios es la que puede servir para explicar también los orígenes del carnaval: “Era como si bailaran a un ritmo que los gobernaba —un ritmo mudo, cuya existencia los hombre presentían pero que era inabordable, dudosa, ausente y presente, real pero indeterminada, como la de un dios” (101).

La pieza teatral escrita y representada por el entonado, por otra parte, no es un carnaval propiamente, sino una parodia carnavalesca. Los españoles se disfrazan de indios salvajes y él se representa a sí mismo, desdoblado y mal desdoblado debido a la absoluta inverosimilitud de esa versión. “Cuando empezamos a ensayar, el viejo interpretaba al capitán, su sobrino al resto de mis compañeros, y las mujeres a los salvajes. A mí me reservaban, como atributo natural a una entidad todavía vacía, mi propio papel” (139). Esta representación funciona como un carnaval falso, que se opone y contrasta con el otro, el verdadero. En un primer momento, son los versos vacuos que el entonado se empeña en incluir como ganchos para despertar la conciencia del público, los que le permiten al narrador juzgar que sus espectadores son entes vacíos, incapaces de reconocer que tienen frente a sus ojos una farsa. Cuando la pieza teatral se internacionaliza, su paso a la mímica la transforma en algo peor, en un remedo mudo: “La ausencia de palabras adelgazaba todavía más la comedia que (...) se transformó en un esqueleto sumario y reseco del que ya no colgaba ni un pingajo, por exangüe que fuese, de vida verdadera” (141).

La novela enfrenta el carnaval americano real, que conecta a los nativos con el sentido primordial de la vida, con la parodia carnavalesca europea, que empobrece todavía más a sus intrascendentes espectadores. Esta oposición se encuentra en la base *El entonado*, reforzando el desplazamiento de sentidos que proponen las demás inversiones categoriales de la novela, especialmente la díada civilización/barbarie.

2.3. Las escenas de travestismo

En muchas de las antiguas relaciones acerca del descubrimiento y la conquista aparecen descritas escenas de intercambio de vestiduras, ya sea de indio a español o de español a indio. Las nuevas crónicas toman y reciclan estas imágenes, dándoles a veces un sentido de fusión exitosa —como en el caso de las ojotas que calza Lope de Aguirre en *Daimón*—, y, en otras, uno de mezcla forzada y tosca, muy cercano a la hibridación estéril.

En *Ay mama Inés*, por ejemplo, es posible apreciar el travestismo negativo, una faceta del mundo indígena como mundo dominado, sometido a las transformaciones que le impone la cultura dominadora. Esto sucede en un pasaje en que el antagonista de Valdivia, Pedro Sanchó de Hoz, se reúne con sus hombres en un hostel para tener unos momentos de diversión. Allí aparecen dos jóvenes indias panameñas que han sido adquiridas por la dueña para entretener a los clientes. Se les ha enseñado a hablar español y a bailar danzas europeas, y se las ha vestido con unos atuendos ridículos, aculturándolas hasta el grotesco: “Hablaban castellano, mal, y bailaban chacona, tal vez peor, pero alguna lascivia suscitaban con sus meneos y con unos disfraces de entre turcas y españolas” (64).

A pesar de los artificios usados para ocultar el origen étnico de las muchachas y hacerlas parecer prostitutas europeas, sus rostros delatan su sentir profundo, que no es sino un completo ausentismo del rito extranjero. “Las caras, desgraciadamente, no contribuían para nada a la alegría de la celebración. Las dos tenían rasgos faciales finos y hermosos. Pero carecían enteramente de expresión” (64). Para remediar el efecto contraproducente, uno de los hombres de de Hoz las obliga a sonreír, acentuando aún más el patetismo de la escena. Según el narrador, “[e]l remedio fue peor que el mal. Ambas levantaron la vista y siguieron bailando, con una mueca sonriente coagulada sobre los labios y los ojos dilatados por el miedo” (64-65).

El cuerpo indígena es escondido tras un “disfraz” que no otorga ningún carácter definido, que no representa ninguna identidad. Por otra parte, los rostros se ven obligados a asumir una actitud de máscara: gesto congelado, vacío, que no expresa su verdadero sentimiento. Es como si las muchachas indias se viesen obligadas a participar en un carnaval ajeno, representando un papel impuesto a la fuerza por el otro, con la obligación de ser lo que no son. Vemos en esta escena a América metamorfoseada hasta la caricatura, a América prostituida.

En *Los perros del paraíso* apreciamos una imagen casi idéntica a la anterior. Como la desnudez total impuesta por el almirante carece de malicia, los europeos exigen prostitutas vestidas, o mejor dicho travestidas. El efecto, nuevamente, es patético:

Los ultramarinos empezaron a vestir a los ángeles [las nativas] con “enaguas y ropas europeas” aunque a veces ellos mismos seguían desnudos según la letra de la *Ordenanza*.

La Diabla, que tenía olfato para los negocios, vistió a dos de sus pupilas con indumentos de monjitas de la Caridad de Dios y a otras locales —que nada comprendían— como señoras europeas o de alegres ordeñadoras vascas. En dos días multiplicó las ganancias (197).

A propósito de Colón y sus relaciones con el Nuevo Mundo, también encontramos dos escenas de travestismo en las novelas; una con signo positivo, como asimilación, y la otra como una superposición falsa. En *El último manuscrito de Hernando Colón*, Méndez le relata a Hernando acerca del aspecto de su padre: “Fui a verle y me reí mucho. Su rostro y sus manos estaban pintados de colores indelebles, sus orejas y labios agujereados para dar cabida a los adornos, y la nariz casi le cubría la boca a causa de una argolla de oro muy pesada, que le colgaba entre los orificios” (112-13). A pesar de que el europeo no comprende el cambio del almirante y la adopción de un aspecto indigenizado le causa risa, la felicidad que acompaña a Colón en esta etapa de su vida indica que la mezcla es, al menos para él, un cambio positivo. El descubridor se desnuda, es “descubierto” literalmente.

En *Vigilia del Almirante*, en cambio, apreciamos el caso inverso. Colón y un cacique intercambian algunas piezas de su indumentaria, pero el resultado es incómodo e incluso absurdo:

El mismo rey caló la máscara en la cabeza del Almirante y le puso en el pescuezo otros collares y joyas del mismo metal y de plumas de papagayos. Con todo lo cual el Almirante quedó desconocido y estrafalario. Éste ofendió al rey sus guantes de piel de foca muy deshilachados y la brújula inutilizada por la tempestad. El rey enguantado también parecía otro: un rey indiano que no era rey. No cesaba de mirarse las manos extrañas y mirar la brújula cuya aguja detenido marcaba el sur sin entender lo que esto significaba (338-39).

El intercambio es visto aquí como un acercamiento muy superficial, que acentúa las diferencias entre una cultura y otra, y también como un desdibujamiento de la propia identidad. No hay ningún atisbo

de comprensión del otro a partir de estos signos externos, que quedan vacíos.

En *La invasión a un mundo antiguo*, la utilización por parte de los indios de las indumentarias españolas también da cuenta de una aculturación o de una apropiación superficial. El mapuche, en un principio, no comprende ni siquiera el sentido o función de las piezas de ropa, usándolas estrafalariamente, como un disfraz: “Todo se lo va poniendo encima del cuerpo, calzándose luego unas medias de seda amarilla y colocándose un sombrero de ala ancha. Gonzalo lo ve tan concentrado en sus afanes, lo ve tan disfrazado, que no puede evitar el reír a carcajadas. Lientur se sorprende y lo mira extrañado” (101).

El sentido de la apropiación de la externalidad del otro apunta en la novela también a un intento carnavalesco de subversión de los papeles asignados a cada grupo humano, en especial en lo tocante a los religiosos y su relación con lo divino: “Los araucanos se ponen las calzas, jubones, capas, corazas, yelmos, petos, mallas, celadas, y también hay algunos vestidos con hábitos de clérigos, de cuyos espíritus se tratarán de apoderar, para evitar que se comuniquen con ese dios que los invasores adoran, y que es un dios enemigo de la gente de la tierra” (104).

Memorias del Nuevo Mundo también tematiza el aspecto carnavalesco de esta emergente sociedad desordenada que componen los primeros grupos humanos mixtos. Se nos dice a propósito de la llegada de Fray Nicolás de Ovando a la Española: “Juan Cabezón (...) fue uno de los trescientos españoles, descuidados en su atuendo y viviendo en chozas de paja, que había acudido al puerto a recibirlo para ver la flota y la comida que había traído; casi oculto entre los indios con sombreros y medias calzas de paño europeos” (51).

El travestismo carnavalesco es en todos estos ejemplos, incluso en el aindiamento feliz de Colón, una señal de choque entre dos formas de estar en el mundo. Los trajes hacen de imagen concreta para la primera influencia mutua, para el primer intento de sincretismo. No es menor el hecho de que, en su mayoría, se trate de actos fallidos. Hay aquí una visión crítica de la novela respecto de la realidad cultural latinoamericana como una síntesis algo grotesca de elementos que conviven en una relación más irónica que armónica. A propósito de sus

ropas y el significado que estas adquieren como signo de identificación y pertenencia, quisiéramos terminar con la honesta reflexión de Álvaro Núñez en el largo atardecer:

Trajes: vestiduras/investiduras/imposturas, como se quiera, pero ya parte de la vida, de la larga vida.

Sólo ocho años he pasado desnudo, sin ellos. Los ocho años famosos de mi descomunal caminata. Ocho años como devuelto a mí mismo, fuera de los trajes. Pero es mejor no ser aquel ser. Mejor ser el de las investiduras-imposturas, como se quiera (24).

2.4. Las escenas de muelles

Así como las vestimentas dan cuenta de un momento de choque entre dos culturas diversas, las escenas de muelle son una imagen de la composición del mundo europeo de ese entonces y, al mismo tiempo, del modo de relación que este establece con lo americano.

En *Los perros del Paraíso*, por ejemplo, la imagen hace referencia a la impostura esencial de los personajes que están dispuestos a participar en la aventura. Una complicada red de relaciones e intereses queda al descubierto tras los disfraces que cada uno lleva para simular que es lo que no es: “¿Quién era quién? Había judíos disfrazados de monjes con los calzoncillos repletos de relojes y cucharitas de plata, curas vestidos de mosqueteros que viajaban como agentes de la Inquisición o del Vaticano, no faltaban espías de la Corte inglesa enrolados como bailarines” (120).

Como una antesala de lo que sucede en los barcos, el puerto congrega a personajes históricos de distintos tiempos. Algunos son aceptados sin cuestionamiento, como “[e]l padre Las Casas, [que] sereno en su marcha hacia una cierta beatificación, se despide de las hermanas y primas” (118). Otros, en cambio, son rechazados, como “Ulrico Nietz y el grupo de lansquenets [que] tratan de pasar a la borda” (119), o como Cervantes y Descartes: “Por ahí anda el ex soldado manco que fue rechazado dos veces con su pretensión de ser enganchado como escribiente, y el loco francés que ayer pontificaba diciendo que

la inteligencia es la cosa mejor repartida del mundo pero que lo que le falta es método” (120).

No solo las personas, también los objetos se congregan dando pie a una enumeración caótica, abigarrada, barroca, literalmente espectacular:

Biblias, catecismos, cinco resmas de bendiciones papales en blanco inicialadas por “Aloysus-Cardenalis-Katzoferratus”.

Violines baratos, para apaciguar a la indiada en procesión. Tubos para órgano. Altares barrocos, desarmables, con *putti* culoncitos, pintados en serie. Abundosa catolicidad, turquesca, ya casi borbónica. El primer gran audiovisual de Occidente, el primer *son et lumière* (120).

Lo carnavalesco de la escena se ve corroborado por la transgresión erótica, por la profanación de los sagrado:

En doble fila, inmóviles sobre el muelle, docena y media de virgencitas nuevas, con sus caritas de ceras con una expresión entre obtusilla y picarona (...). Los chico gitanos les levantan las túnicas bordadas con falsa pedrería de vidrio de botella (...) [E]sa primaria desnudez los incita (...) a masturbarse como un coro de monitos ... (119-20).

Desde aquí, con todo esta multiplicidad de gentes y objetos, parte el Colón de Posse a “descubrir” (a sofocar) lo americano.

En *Daimón*, por su parte, el puerto es la vía por la cual los marañones entran al mundo del progreso. Más de un siglo vagando en círculos por el Amazonas los ha mantenido alejados de este nuevo carácter comercial de la conquista, en donde América queda reducida a materia prima, obligada a consumir la manufactura de Europa: “Cerca de la punta del muelle se cargaban cajones de plata y oro (...). Oro en lingotes y también en forma: ídolos de los pueblos americanos, vajilla sagrada y real. (...) Junto a los ídolos, encadenados bajo el sol, había un muestrario de hombres americanos (vivos) (...)” (91-92).

Lo que sale del continente vuelve a veces a entrar, metamorfoseado en un objeto caro, controlado por el pensamiento y la industria de Europa: “Azúcar blanquísima cristalizada en imperfectibles cuadrados,

según la moda europea que la gente de Indias pagaba a precio de oro. Vitrinas con medicinas holandesas (todas las plantas americanas tenían ya nombre en latín)” (93). “El oro y la plata retornado en anillos caros trabajados por los judíos de Rotterdam, en pendientes y crucifijos diseñados en estilo moderno ...” (93-94). “El mismo té que ofrecían se llamaba ahora de Ceilán y era misionero o paraguayo en origen” (95).

Al igual que en *Los perros del Paraíso*, abunda la mercancía religiosa, diccionarios con el español correcto y, a modo de escandaloso contrabando, literatura erótica y filosofía:

Más allá, por millares, libros eclesiásticos con historias de santos y una increíble cantidad de crucifijos en todos los materiales, medidas y posturas dolorosas. Santería italiana, como torta de casamiento de turco, que se vendía a altísimo precio a quienes la donarían a la iglesia en cumplimiento de promesas. (...) Diccionarios por centenares, con el idioma exacto determinado por los académicos reales, sus dueños. Y por lo bajo, a espaldas de la venal Inquisición, esos libros que afligían el secular totalitarismo católico. Libros franceses con narración de incalificables puterías ilustradas (...). Y la no menos grave pornografía filosófica ... (95).

A estos objetos de relativo valor se suman las baratijas para domesticar a los nativos: “Y cajones y cajones de espejuelos, chucherías, fantasías de a tres por cinco, abalorios para premiar, amansar o seducir a la indiada” (94).

En *El largo atardecer del caminante* el escenario es el muelle de Sevilla, que representa literalmente el mundo español de ese entonces: “En la costa del Guadalquivir el Imperio aparece en carne viva” (39). Se ven los ídolos indígenas despojados de toda dignidad sacra, reducidos a metal, ninguneados como sus antiguos poseedores:

En la muy custodiada tarima puesta contra la Torre se ve un selecto regimiento de ídolos de oro. Abollados dioses humillados que pasan de la sentina a la balanza. Se ven varias pilas de máscaras, seguramente funerarias porque tienen manchas verdosas y oscuras de la corrosiva cadaverina de caciques, guerreros-águila o sacerdotes que vieron violadas sus tumbas ... (40).

También surgen las materias primas, incluso las sagradas, reducidas a mercancía de alta demanda para fines más que profanos: “Seguí más allá, hacia el muelle de los grandes bastimentos de Indias: azúcar, aromáticas especias, cacao, piedras medicinales, pieles curtidas, plumas exóticas y hasta sagradas —como las del quetzal— que, según dicen, las reclaman a cualquier precio las putas finas de Venecia y de la corte borgoñona” (41). Los tratos comerciales develan los oscuros procedimientos del mercado y la estafa de la que es objeto la propia España, la misma que *Daimón* denuncia en las colonias americanas: “Por esos muelles trajinan los mayoristas y transportistas en eternas discusiones y acuerdos. Compran por diez las materias que luego volverán a España en forma de joyas, chocolates, ropa fina, abrigos principescos, y serán vendidos al precio de cien” (41). El narrador, finalmente, da cuenta del comercio humano; observa a los indios reducidos a calidad de animales: “Al fin del muelle que llaman ‘de ultramarinos’, me encontré con la sorpresa de dos grandes jaulas de caña con grupos de indios que miraban sin comprender o que dormitaban echados” (41). El puerto, que comienza siendo una metáfora de España, acaba siendo la representación de la realidad: “Quien vaya alguna vez por el Arenal podrá irse haciendo una idea más o menos clara del mundo en que vivimos” (43).

Una imagen también caótica y abigarrada es la que ofrece *Lluvia para la tumba de un loco*:

Los alrededores del puerto eran un pandemónium de músicos en desbandada, bobos de entremés y árabes que hervían ofreciendo satines y vinos de Etiopía. Vimos a los gallegos de los Tercios de Flandes, descorchando botellas al ritmo de la música de sus manos. A los astrólogos de Astorga, famosos por el rubí de su pescuezo. A los poetas ganapanes y a los poetas dedicados que sólo escriben loas para las cunas y los tronos. De todo hormigueaba entre las clavellinas y los tiestos. Entre las personas del orden y los portones fabulosos. Allí se movían los deanes y los algebristas duchos en componer desde una canilla desvencijada hasta una virgen rota. Los bachilleres de esclavina púrpura y las dueñas con parvada de criados, los cuales eran indios de Cuba o La Española, con una cruz lacrada sobre el pecho imberbe o un arco iris de listones alrededor del capisayo. Obispos arrogantes (23-24).

Más allá de la descripción portuaria que elabora, la misma voz narrativa establece el vínculo con lo carnavalesco, pues declara que “[e]ra aquel un verdadero desfile de abalorios ...” (24).

El entenado, cuyo protagonista es un muchacho en estado de necesidad, revela la misma imagen del puerto y confiesa su atracción hacia él: “La orfandad me empujó a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan, las conversaciones de viejos marineros, perfume de múltiples especias y amontonamiento de mercaderías, prostitutas, alcohol y capitanes, sonido y movimiento ...” (11). Para el joven protagonista el puerto es la vida, y la vida es un carnaval, como cantaba Celia Cruz.



V. TIEMPO Y ESPACIO

En este momento de la reflexión corresponde analizar los conceptos de tiempo y espacio que las novelas proponen. Este enfoque debe ser precisado sobre todo a propósito del aspecto temporal, por cuanto no es el fin de este apartado hacer un análisis de la disposición de los acontecimientos en los relatos (problema al que se ha aludido ya de forma sucinta en el capítulo referente a los tipos discursivos y las voces narrativas), sino solo en la medida en que ilumina una determinada idea de temporalidad subyacente, o bien de los posibles vínculos entre pasados(s), presente y futuro que se establecen en los textos. Categorías como secuencia cronológica o fragmentarismo temporal irán orientadas así hacia el bosquejo de una idea matriz, que en muchos casos es directamente de carácter filosófico. Los puntos de unión dentro del corpus, entonces, pueden hilarse a partir de esas diferencias, lo que nos lleva a distinguir una serie de fenómenos que se repiten de texto en texto produciendo ecos.

Seymour Menton, al referirse a la primera característica que observa en común para su amplísimo corpus de nuevas novelas históricas, señala: “Las ideas [filosóficas] que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados pueden ocurrir” (42). Dichas ideas tendrían

su primera fuente en los relatos borgeanos, influencia que permea este nuevo tratamiento de la materia histórica. En primer lugar, aparece como conveniente separar los elementos que Menton distingue en su categorización, para quedarnos con el concepto de tiempo circular que destaca, esto es, con “el carácter cíclico” de la historia, y problematizar luego la noción de “sucesos inesperados”¹.

En las nuevas crónicas podemos apreciar, efectivamente, que la historia tiene una impronta cíclica. Esta se representa al modo de un eterno retorno nietzscheano, asociado a una recurrencia de los mismos sucesos que produce la impresión de una anulación del devenir, o bien al modo del tiempo mítico según lo define Mircea Eliade. Si esta influencia proviene exclusivamente de Borges, es al menos discutible, por cuanto las referencias directas a Nietzsche y su pensamiento llegan a ser (como hemos visto en la parodia de Posse) expresas. Haciendo un puente borgeano, parece más justo remitir a su breve ensayo “El tiempo circular”, en donde el escritor reseña —con su consabida erudición— una serie de fuentes para la idea del eterno retorno, antes y después de Nietzsche. Igualmente, hay que consignar que en las novelas el tiempo mítico o ritual aparece caracterizado precisamente a través de los propios conceptos de mito y rito.

La caracterización de Menton también puede ampliarse hacia otras formas de representación del tiempo: el devenir no solo se manifiesta como circular, sino que adquiere otros matices o valores, por ejemplo, el fenómeno de re-vivencia del pasado que se produce a medida que este se recuerda y(o) se relata, con la consecuente aparición de puentes entre un tiempo y otro, entre uno y otro espacio, que si bien son de algún modo rituales, no son siempre necesariamente circulares. Estos vínculos también se establecen a partir de una yuxtaposición sin re-vivencia, de una simple “edición” secuencial: es la linealidad del lenguaje la que unifica momentos y espacios que no tienen aparentemente otra

¹ El primer elemento de esta distinción, “la imposibilidad de conocer la verdad histórica”, es, como ya se ha visto, una de las ideas-fuerza que motivan el capítulo de la intertextualidad, específicamente en lo relativo a los vínculos que estas nuevas versiones ficcionales establecen con los textos de la historia.

forma de entrar en contacto. Acerca del especial tratamiento o quiebre de la sucesividad temporal, también observamos en el corpus una presencia importante de anacronías, de anticipaciones y, en un grado menor, de ucronías. Finalmente, la recurrencia del tiempo presente en la narración es también un modo de quebrar con el concepto de historia como algo concluido en el pasado: el testimonio inmediato o el reporte “en vivo y en directo” de algunas de las voces narrativas es una re-vivencia destinada a situar los hechos en el aquí y el ahora de la lectura.

En un primer momento, los “sucesos inesperados” a los que alude Menton podrían interpretarse como ucronías, las que, según una definición estricta de la RAE, constituyen la “reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder”. En los casos en que estas se presentan en la nueva crónica, su función, evidentemente, no es la de producir una cadena o secuencia lógica de acontecimientos a través de estas “invenciones plausibles”. El efecto buscado es la reconstrucción de un pasado distinto, alternativo, que quiere negar los hechos constitutivos de las versiones oficiales, o bien de un pasado compensatorio, y por eso es que intervienen en algunos casos hechos que podríamos considerar imprevisibles. Como se indicaba más arriba, sin embargo, las ucronías no son especialmente abundantes en los textos, y, por ende, no son una línea transversal que aúne estrechamente este corpus. Ahora bien, atendiendo a los relatos de Borges que Menton propone como ejemplos en donde se condensa esta idea², los sucesos inesperados se orientan más hacia el desenlace sorprendente que los caracteriza. Habría que hacer un seguimiento de este aspecto en el amplio espectro de nuevas novelas históricas que Menton propone; pero al menos inicialmente puede decirse que tiene que ver con las características propias del relato fantástico breve.

Una influencia borgeana que sí ronda como una especie de metáfora matriz asociada al quiebre del devenir es el Aleph, punto del

² Las obras que Menton menciona son “Tema del traidor y del héroe”, “Historia del guerrero y la cautiva” y algunos cuentos de *Historia universal de la infamia*.

universo en el que confluyen todos los espacios en todos los tiempos³. Hay varios ejemplos, fundamentalmente orientados hacia lo temporal, pero que necesariamente se traducen también en imágenes espaciales.

—¿El Aleph? —repetí.

—Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos (623).

Estos puntos suelen manifestarse en un espacio de agua, el mar, que se propone como metáfora líquida del tiempo, asociable a otras imágenes del devenir representado como fluidez, que pueblan el imaginario del ser humano desde la antigüedad hasta hoy (como el río de Heráclito o la expresión popular de que el tiempo se escurre “como agua entre los dedos”). En el caso de las re-vivencias que establecen puentes entre uno y otro tiempo, la lluvia es la imagen más usada para efectuar estos montajes. Aquí podemos hacer nuevamente un vínculo borgeano a través de un poema breve y preciso, “Llueve”:

¿En qué ayer, en qué patios

de Cartago cae también esta lluvia? (1091).

Este modo de concebir las relaciones temporales y espaciales dialoga también con la lectura que Bajtín propone para la obra de Dostoievski, quien asimismo sería, a su modo, un constructor de Alephs. Según interpreta el crítico, el novelista

... se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a *confrontar* y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento* (48).

³ Peter Elmore señala como precursor del Aleph borgeano a Machado de Assis (24), quien en *Memorias posthumas de Braz Cubas* (1881) utiliza una imagen de confluencia temporal para “desmantela[r] el mito decimonónico del progreso” (24). Este uso, como se verá a continuación, es coincidente con el que le dan los nuevos cronistas: la reunión de distintos tiempos en un mismo punto tiene como fin entablar una disputa con la linealidad de la historia.

En todas las manifestaciones de un concepto de tiempo que se aprecian en las nuevas crónicas, de hecho, podemos ver que este no es lineal, sino tensional, problemático o al menos problematizable. Este bien puede ser un punto de discusión conceptual con la historia, al menos con aquella que supone una secuencialidad en la concatenación de los hechos para poder postularse a sí misma como una lectura de lo real.

Conviene prevenir respecto de una posible expectativa: esta discusión planteada por la nueva crónica ante un concepto de devenir lineal, secuencial, no pasa siempre forzosamente por una desestructuración radical de la sucesión de acontecimientos en el nivel del relato. La antigua fórmula de lo contado o narrado dota a los textos de una tendencia incluso hacia el movimiento contrario, esto es, el rescate de una cierta cronología general que ordena la cadena de hechos *grosso modo* según estos van sucediendo, como una narración relativamente simple, atravesada parcialmente por confluencias de tiempos distintos o desórdenes en la secuencia. Esta aparente simplicidad, en función de una cierta verosimilitud, se da con alta incidencia en los textos que parodian un tipo discursivo propio de las crónicas originales. La disposición cronológica se ve alterada de forma más evidente en aquellas novelas que optan por la yuxtaposición, en donde la historia es a veces afectada por saltos temporales, por idas y regresos.

Ahora bien, en cuanto a los distintos matices que adquiere el espacio en la nueva crónica, es absolutamente esperable que se hallen referidos a América, a la forma como es percibida por los primeros europeos que acceden a ella. Dominan aquí las imágenes propuestas por los antiguos cronistas. La novela recoge y se apropia de los valores que ellos pudieron darle, desde sus categorías de “mundo conocido”, a aquello que se les aparecía como nuevo. De allí surgen la idea de América como un mundo primigenio, aún en formación; como el espacio para la realización de la utopía política; como la encarnación del mito o como el verdadero Paraíso Terrenal. Todas son imágenes que se superponen a lo desconocido, a veces para ocultarlo (recordemos a propósito la tesis del “cubrimiento” o “encubrimiento”), pero a veces también con un valor invertido, esto es, una apropiación de esas imágenes *falsas* para poder decir como sí es América: un aparente desengaño que se

vuelve acceso a una nueva realidad. La función de la descripción es, en todos estos casos, de carácter simbólico⁴.

1. El tiempo

1.1. El tiempo circular, la anulación del devenir y los Alephs temporales

Las novelas que plantean una concepción de tiempo circular coinciden en aludir a la tesis del eterno retorno, y en asociarla a una cierta inmovilidad o la sensación de que el devenir se suspende, tal como se esboza en los parlamentos del Zaratustra de Nietzsche⁵. La circularidad del tiempo se conecta también con la del espacio a través de la imagen del globo terráqueo. La aplicación directa en los viajes descubridores de la tesis de la redondez del orbe acaba por redondearse —valga la redundancia— en las novelas, a través de una concepción del tiempo como circular. Asociada a la idea de anulación aparecen también variados Alephs temporales, que se producen frecuentemente en el mar, confluencia líquida de distintos momentos o sensación de presente continuo, de ausencia de historia. Otros espacios de encuentro de distintas temporalidades son un espejo, un lugar sagrado y la memoria del moribundo.

1.1.1. *Acerca de un eterno retorno de lo mismo*

En dos de las tres nuevas crónicas de Abel Posse se alude explícitamente al postulado temporal nietzscheano. La voz narrativa de *Los perros*

⁴ Uso el concepto según lo describe José María Pozuelo en *Teoría del lenguaje literario*, esto es, como un “índice o notación” que remite a otras informaciones.

⁵ “Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo” (Nietzsche 226).

del Paraíso reconoce su afiliación, muy al comienzo, no solo mediante una imagen o escena de confluencia, sino también a través de la cita sin comillas. En la abandonada corte del decadente Enrique IV la sala vacía es en realidad una ilusión:

Penumbra. Un amanuense triste frente al libro de audiencias. Apparentemente nadie. Pero en el rincón del eterno retorno de lo mismo, casi invisible, el general Queipo del Llano con altas botas muy lustradas y planchadísimos *breeches* preside la comitiva de los académicos y magistrados (¿Díaz Plaja? ¿El doctor Derisi? ¿Batistesa? ¿D'Ors?). Le pedirán al rey patrocinio y fondos para el Congreso de Cultura Hispánica de 1940" (17).

Nótese que es aquí el futuro el que se hace presente en el pasado, fundiéndose en una sola imagen la corte decadente del rey medieval con el gobierno del dictador Francisco Franco. En consonancia directa con la tesis nietzscheana, no solo se trata de un retorno de lo que ha sido, sino de lo que será. Esta idea se conecta de modo directo con la interpretación del gobierno de los Reyes Católicos en clave nazi, que ya hemos analizado a propósito de la relación de la novela con la historia.

La misma tesis opera en las bases de *Daimón*. Lope de Aguirre, según postula la novela, "[s]iguió viviendo en el Eterno Retorno de lo Mismo, que es una espiral espacio-temporal" (8). Nuevamente hay una cita a Nietzsche, el reconocimiento de un esquema especial de temporalidad, que determina la forma como se "escribe" la historia de América: Lope y sus marañones perviven como fantasmas arquetípicos, cambiando solo sus vestiduras, adaptándola a los "nuevos" tiempos que no son sino los *mismos* tiempos. Ellos son los que eternamente retornan.

En *Vigilia del Almirante*, por su parte, la tesis del eterno retorno se extrema o complejiza, planteándose la posibilidad de una involución. La estructura es circular, comienza y termina en el episodio de la agonía del personaje, momento en donde quedan anulados todos los tiempos, pero es también regresiva. La temporalidad aparece descrita en términos análogos a los del espacio, contraria a la rotación del planeta: "Sólo *avanzando hacia atrás* se puede llegar al futuro. El tiempo también es *esférico*. No se debe delezñar lo deleznable" (17, las cursivas son mías).

Llegar a oriente a través de occidente, que es el movimiento espacial de las carabelas, se propone aquí como un movimiento temporal: avanzar retrocediendo, aunque parezca imposible.

El hecho de que el discurrir temporal se represente como una involución es fundamental para explicar la rescritura del pasado. En la medida que la historia retrocede en vez de avanzar, es posible revisitarla y recontarla. El movimiento hacia el pasado permite que el hoy llegue hasta Colón, remontando el devenir “a contracorriente”, operación que se ejerce desde la novela:

El *giro circular* del tiempo transcurre *a contratiempo*. La rotación de los años tenuemente retrocede. El universo es divisible en grados de latitudes y longitudes, de cero a lo peor. *Es infinito porque es circular*. Gira sobre sí mismo dando la sensación de que recula. Pero sólo su sombra es lo que vemos retroceder. Rotaciones entrelazadas en las que los polos del mundo se besan las espaldas. Los pájaros volando hacia atrás, el Mar de los Sargazos remontando *a contracorriente* de los alisios, ponen su rúbrica por lo alto y por lo bajo en este *general retroceso*. El mundo da muchas vueltas. Tendremos que esperar el giro de una vuelta completa (20, las cursivas son mías).

Queda inaugurado así un viaje eterno, hacia atrás —como la memoria—, pero marcado por la sensación de inmovilidad que produce el mar. En este desplazamiento en que el tiempo no cuenta, “...[u]n *solo día hecho de innumerables días* no basta para finalizar un *viaje de imposible fin*. La mitad de la noche es demasiado larga. Cinco siglos son demasiado cortos para saber si hemos llegado. Acorde con la inmovilidad de las naves, con el ansia mortal de nuestras ánimas, habría que contar las singladuras por milenios” (19, las cursivas son mías).

Las alusiones temporales claramente vinculan el episodio histórico del viaje colombino con el presente desde el cual se enuncia el texto, esto es, el quinto centenario del “descubrimiento”, conectando uno y otro momento. En la parte XLIX, titulada “Retorno al límite”, el viaje queda definitivamente situado en la conciencia del almirante moribundo, cuyo periplo recordatorio también se ha hecho en retroceso y al modo de una iluminación:

Ciegos hacia fuera, esos *globos* contemplan hombre adentro lo que ya no habrá de repetirse. La vigilia de toda una vida se va apagando en las miradas opacas. A este trasueño algunos llaman recuerdo; otros, muerte de la memoria; otro aún, visiones del ánima más allá de la muerte. *Tales brincos, tales briznas de memoria muerta llegan a él en retroceso* como llega la luz de una estrella extinguida hace millones de años (349, las cursivas son mías).

La resolución del enigma temporal, finalmente, supera los límites del eterno retorno, para quebrar desde dentro la posibilidad del devenir. “Tales imágenes y muchas otras semejantes —dice el narrador— son las que dan a su moriencia la continuidad ilusoria de un tiempo falso porque no es más que la ausencia de tiempo” (350).

Maluco, que registra la primera expedición que circunvala el planeta, se encuentra atravesada por abundantes reflexiones acerca de la naturaleza del tiempo y de la posibilidad o imposibilidad de dar cuenta de él en la estructura del relato, es decir, representa simultáneamente un concepto filosófico y su traslado al nivel de la expresión. “El tiempo es un océano cuyos límites nadie conoce” (200), así como el mar ignoto que surcan los expedicionarios, sin saber cuál es su rumbo. La circularidad temporal, que coincide con un relato circular, aparece, al igual que en *Vigilia del Almirante*, asociada a la redondez del orbe. Una imagen rebota en la otra: luego, si la tierra es esférica, el devenir también lo es, y darle la vuelta la mundo es volver a donde mismo y a los mismos sucesos. El momento de la partida, de hecho, es mágicamente inmóvil:

Se acallaron entonces todos los rumores que habían corrido por plazas y tabernas de Sevilla; todas aquellas voces de ira que se alzaron en contra de Vuestra Majestad Imperial enmudecieron ante el hechizo de las grandes velas desplegándose al viento con la facilidad de un sueño. Por un instante todo pareció detenerse.
El río dejó de correr. El sol de subir en el cielo. Las nubes de pasar:
Los pájaros quedaron suspendidos en el aire quieto.
(...) El tiempo parecía anulado, y quizás nos hubiéramos quedado así por una eternidad, si una descarga de artillería no hubiera roto el hechizo (10).

Cuando se inicia el viaje, no son las naves las que avanzan sobre el agua, sino la tierra que se mueve bajo ellas; la rotación del planeta determina el comienzo, no el modesto movimiento a escala humana. Los barcos, en teoría, seguirían en un hipotético “mismo punto”, esperando que la tierra complete su vuelta bajo ellos para retornarlos al lugar de la partida:

El río se desliza ahora bajo las naves y la tierra gira.
Sevilla pasa y se suceden los campos yermos y algún collado. Los olivares polvorientos, la tierra arada. Alguna palma solitaria que se mece al viento. Y otros pueblos (11).

Al igual que en la imagen propuesta por Heráclito, el río es la metáfora que encarna el devenir temporal: es el mismo, pero también es otro. Hacia el final de la novela —y aquí encontramos un segundo punto de contacto con *Vigilia del Almirante*—, se repite textualmente la descripción del que ha sido el comienzo del viaje, pero de modo involutivo, hasta retornar al punto de partida:

El río se desliza ahora bajo la nave y la tierra gira.
Se suceden los campos yermos, los olivares polvorientos, la tierra arada. Una palma solitaria se mece al viento.
Luego, tras el último recodo del río, asoma la catedral, los alcázares, las cien torres y campanarios de Sevilla la roja (304).

Este movimiento en retroceso conlleva también el retorno a la inmovilidad: “Entonces, por un instante, todo pareció detenerse, Alteza. El río dejó de correr. El sol de subir en el cielo. Las nubes de pasar” (304). Pero no solo se trata de un viaje involutivo, que nos enfrenta a una paradoja espacio-temporal. Es también regresivo por cuanto implica una decadencia de lo mismo. Se establece una comparación sinestésica entre el estado de la partida y el de la llegada a través del olor. Es similar, pero hay una degradación. Entropía, y al mismo tiempo involución, “de cero a lo peor”, citando a *Vigilia del Almirante*. A la ida:

El viento esparce ahora por la comarca desierta el aroma de las naves. Las naves huelen a madera recién cepillada, huelen a brea, huelen a

cañamo de los cabos, al lienzo de las velas, al bronce de los herrajes, al cuero que protege los mástiles.

Las bodegas abarrotadas huelen a sacos de harina y a pellejos de vino, a los quesos que llenan las estanterías y comienzan a pudrirse, a los tocinos y jamones que cuelgan de las vigas, a las ristras de ajos y cebollas clavadas a las negras costillas, a miel, a vinagre, a sebo y a cecina.

Huelen también a nuestras ambiciones. Al clavo y la canela. A islas por descubrir. A la sal de los mares por surcar. Y a podredumbre de sueños y peste y hambrunas que los corrompen (12).

A la vuelta, por el contrario:

El viento esparce ahora por la comarca desierta el olor de la nave.

La nave huele a madera podrida, a cabos reseco, a bronce carcomidos por la herrumbre, a velas infestadas de hongos, a bodegas vacías, a orines y excrementos. Huele también a sueños rotos. A islas lejanas. A la sal de muchos mares. Y a rabia, a miedo, y a desesperanza (302).

Aun cuando en la cita correspondiente a la partida, la gloria posible del viaje se refleja en las naves y su cargamento, va también registrada una especie de premonición. Los sueños que se pudrirán, corrompidos por la peste y el hambre, se trasladan al estado en el que llegará, finalmente, la única nave sobreviviente de la flota. No solo es un problema del punto de vista del narrador, que cuenta la historia muchos años después de haberla experimentado —luego, un asunto de verosimilitud—, sino también una forma de entender el tiempo como una unificación de momentos. En la aparente gloria ya estaba impresa la derrota.

La suspensión del devenir que caracteriza el inicio del viaje de Magallanes en torno del orbe también se explicita muy sucintamente, pero en los mismos términos, en otra de las novelas que relata esta hazaña: *Lluvia para la tumba de un loco*. “Debo aclarar que aquella inmovilidad azulosa sobre la que flotaba el aire de toda Andalucía, a la hora de partir, era la del lunes diez de agosto de mil y quinientos diecinueve años” (97), señala Domingo, el narrador de las hazañas. En la novela *El entonado el mar* llevará igualmente explícita una marca de inmovilidad que, aunque no problematiza filosóficamente el concepto de tiempo, da la idea de una no-transcurrencia:

En ese monótono azul, la travesía duró más de tres meses. A los pocos días de zarpar, nos internamos en un mar tórrido. Ahí fue donde empecé a percibir ese cielo ilimitado que nunca más se borraría de mi vida. El mar lo duplicaba. Las naves, una detrás de otra a distancia regular, parecían atravesar, lentas, el vacío de una inmensa esfera azulada que de noche se volvía negra, acribillada en la altura de puntos luminosos. No se veía un pez, un pájaro, una nube. Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos. Nosotros éramos sus únicos garantes en ese medio liso y uniforme, de color azul (14-15).

El hecho de que los seres humanos sean los únicos garantes de la realidad, precisamente a través de sus recuerdos, de “lo sido”, indica que el mar es, en sí mismo, un espacio que se percibe como intemporal (“monótono”, “liso y uniforme”). La infinitud del cielo, que se ve duplicado en el mar, refuerza esta imagen. Se pueden asociar también las reflexiones de la voz narrativa acerca de la incapacidad de la memoria de garantizar la efectiva ocurrencia de los hechos del pasado, que ya hemos mencionado a propósito de las relaciones intertextuales de esta novela con la historia.

Obsérvese ahora la forma en que el Atlántico aparece descrito en *Memorias del Nuevo Mundo*: “Cada día apreciaba más la corporeidad del mar, cercano y lejano, ubicuo y en ninguna parte a la vez, moviéndose en el más completo silencio y en la música más espesa, entre lo futuro y lo pretérito, en el momento mismo del presente. El mar, sueño formal de la Divinidad informe” (19). Definido a partir de opuestos complementarios, el océano es otra vez la mágica monotonía del instante eterno, que se revela aquí como el espejo de lo divino que está fuera del tiempo de los hombres. Es por esto que la historia allí no tiene cabida: “El presente sin porvenir y sin memoria onduló en la superficie marina. ‘El mar es el olvido’, se dijo Juan Cabezón” (13).

Por su parte, en *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad*, encontramos también una visión similar: “Era un mar tan inmenso, tan abandonado, tan espejo del de ayer y del de mañana que mi mente comenzó a desear una tempestad que lo transformara en un mar distinto, tempestad que afortunadamente nunca vino” (115).

El mar es la intemporalidad, la negación del devenir, que más adelante se transforma en *Memorias del Nuevo Mundo* en la entrada

inaugural de estas regiones ignotas en la historia: "... la nao se deslizaba por los espejos oscuros del agua, dividiendo en mitades negras el tiempo" (13). La embarcación europea provoca la separación de los momentos, el ingreso de lo uniforme, indiferenciado, intemporal, en el ámbito de lo distinto, de lo que sucede una sola vez, de lo histórico, como se tematiza expresamente en *Los perros del Paraíso*. En la novela de Posse hay una imagen de tiempo asociada al Atlántico como una zona especial que Colón corrompe con su viaje, en la medida que este implica el ingreso en "una región espacio-temporal no visitada antes por el humano, salvo accidental o inconscientemente". Se trata de una "zona intermedia entre la nada y el ser, entre lo conocido y el misterio" (148), en donde "se corrompen los esquemas espacio-temporales habituales" (149). De hecho, este viaje unifica y resume los cuatro que hizo el almirante, y en conjunto dura diez años.

A medida que las carabelas se van acercando a América, comienzan a alterarse los conceptos de tiempo y espacio. "Los más advertidos observan que los días ya no duran 24 horas sino 32 o hasta 33 y que cada legua en esta región de miedo puede ser de cuatro millas" (153). Se trata de alteraciones motivadas por la intromisión de las embarcaciones europeas en esta zona especial, y también de una lectura irónica de la historia a propósito de las cuentas alteradas que Colón solía presentar ante los ansiosos marineros.

La proa de la Santa María es el punto crucial que produce el surgimiento de un verdadero Aleph temporal, que posibilita la entrada del tiempo histórico en las regiones hasta entonces incontaminadas de sucesividad o devenir. Aparece una serie de naves desconocidas, "caídas del futuro", cuya posibilidad de llegar a América depende directamente del curso de la carabela mayor: El almirante "[p]udo comprobar que en ningún caso superan el punto de proa de la *Santa María*. Es como si necesariamente dependiesen de la acción de su fatigada proa de madera cortando el velo del tiempo" (156). Nótese la similitud entre esta cita y la que hacíamos más arriba de *Memorias del Nuevo Mundo*. Un viaje, un hecho, que saca a América de su propio tiempo para hacerla ingresar en el tiempo de los otros. Es el paso del mito a la historia, que producen tres carabelas surcando un mar.

1.1.2. Los Alephs temporales asociados a la anulación del devenir

La presencia de los barcos de la “futuración” en *Los perros del Paraíso* constituye un notable Aleph marítimo, un punto de agua en que confluirán embarcaciones de los tiempos más disímiles. El horizonte espacial-histórico fue quebrado por la proa de la *Santa María*. “... Por la rajadura (...) empezaron a deslizarse seres, naves, escenas humanas, que el almirante tuvo, como visionario que era, que aceptar sin tratar de buscar explicaciones que excedieran las modestas posibilidades de la época” (153). Esta escena condensa un muestreo de las influencias que América recibirá a lo largo de su historia, todas dependientes del “acto inaugural” del descubrimiento. Aparecen el *Mayflower*, “cargado de puritanos terribles que iban rumbo a la *Vinland*”, “las naves de los piratas ingleses, el Guatarral y el candelín Hawkins, los amantes de la reina virgen”, “naves sombrías cargadas de emigrantes sicilianos, genoveses, extremeños, irlandeses” y “un velero de holandocristianos dedicados al tráfico de negros que serían rematados —con garantía notarial y al mejor postor— en Hispaniola y Portobelo” (156).

En *Maluco* también se produce una escena en que el mar enfrenta a los tripulantes de la nave capitana a un barco del futuro. Se trata de un mínimo Aleph, que conjuga solo dos momentos, pero de una forma especialmente significativa. Mientras van en alta mar, rodeados de una espesa niebla, los hombres de Magallanes se encuentran con su propia nave destruida y desvencijada:

—¡Atended, se parece mucho a la *Trinidad*, pero está completamente vacía! No hay nada aquí. ¡Nada! ¿Me oís? Sólo madera podrida, cabos corrompidos y bronces enmohecidos. Pero ni una persona, ni una taza, ni una cuchara...

La voz del muchacho se va haciendo más débil y más aguda; como la de un niño.

—¡Es la *Trinidad*! —está diciendo—. ¡Juro por mi madre que es la *Trinidad*! ¡Puedo leer la plancha de bronce al pie del palo mayor! ¡Dice que es la *Trinidad*! (51).

El futuro fatídico se introyecta en el presente, al modo de una premonición que habla del desafortunado desenlace de la primera circunvalación al orbe.

En *Vigilia del Almirante* encontramos otro Aleph temporal asociado al mar, ahora como metáfora de la memoria, que permite la conjunción de distintos momentos en la vida de Colón, y que lleva aparejada también una reflexión acerca del tiempo:

El tiempo mismo parece pudrirse en este mar seco y húmedo a la vez de plantas fósiles y esqueletos de bestias marinas. Con apenas trece años y diecisiete días de diferencia entre la eternidad y lo transitorio que huye, escribo a la vez en mi camareta de la nao y en mi cuartucho de Valladolid, que bien pudo ser en el futuro un palacio en la Cartuja. Rescribiendo mis recuerdos en el mar de los sargazos de la memoria, me he convertido es espantapájaros de mis desventuras. Es lo grotesco de querer resucitar el pasado cuando el tiempo no es más para quien escribe. Recordar es retroceder hacia la nada que es el morir. La vida es un perpetuo retroceso hacia el fin último (117-18).

El Aleph de la memoria en que se revela la vigilia del almirante moribundo encuentra ecos en otras nuevas crónicas, como el Aleph temporal introspectivo que constituye la agonía de Felipe II en *El mar de las lentejas*:

El ras ras de las pisadas lo vuelcan, tembloroso, en otro rincón del tiempo; ya no se trata de juegos de infancia, o de la entrada en noble Ávila de los Caballeros; tampoco se contempla a sí mismo, como suele suceder en los sueños; ahora está dentro de su propio pellejo, rodeado de hostiles pasos, estremecido por cólicos y sudores (25-26).

Otra variante es la que se da en *Daimón*: la ciudad ceremonial de Machu Pichu se revela como un punto cósmico que permite la confluencia de distintos tiempos:

Aguirre iba comprendiendo que Machu Pichu era uno de los pocos lugares donde copulan los mundos paralelos. Se concentra allí el espiral del tiempo (...) El futuro y el pasado ocupan su debido lugar y se agregan —sin pretensiones excluyentes— en la meseta del presente.

Para el desprendido las imágenes del tiempo sido se presentan rotas, tiradas en una *wasted land* donde las situaciones andan como almas en pena, incoherentemente, junto a las nubes que disgregan ráfagas. Pero no: una secreta coherencia (por supuesto que no se trata de la solemne Historia) puede ser entrevista siempre que no se pretenda ingenuamente aferrarla con la red de humo de las razones humanas (¡minirracionalidad!) (154).

En *Memorias del Nuevo Mundo*, por su parte, se produce una escena que también podríamos interpretar como un Aleph, cuando Cortés se mira en una pared-espejo que lo refleja en todos los tiempos de su vida y aun más allá de la muerte:

Acabado el amor, Hernán Cortés se levantó y fue a mirarse en uno de los muros, que lo reflejó de arriba abajo, de abajo arriba, de espaldas y de frente, en el centro de un templo cuyas entradas daban a las cuatro direcciones del mundo. Pegó su cara al espejo y se vio en diferentes edades de su vida: niño, mozo, hombre maduro, viejo. Como si todo él fuese una serie de formas espectrales se encontró descarnado, descompuesto, y se tapó los ojos. Un rostro perduró cuando se vio de nuevo: el de su propia calavera (86).

1.2. El tiempo mítico como tiempo americano

El tiempo mítico es una forma de representación del devenir que se rescata en varias de las nuevas crónicas, sobre todo en aquellas que pretenden acercarse a la cosmovisión prehispánica. Discrepo, en este punto, con la interpretación que propone María Cristina Pons para las novelas históricas contemporáneas. Según la crítica, estas no elaboran “una visión apocalíptica de la historia”, sino que la conciben más bien como un “proceso ininterrumpido de cambio” que condiciona históricamente la vida del individuo (La novela 159). Desde este punto de vista, toman distancia de la narrativa del *Boom*, por cuanto

no proponen totalizaciones míticas de la realidad histórica de América Latina ni destacan su naturaleza cíclica. Por el contrario, lo que proponen es recuperar lo particular, lo singular, lo heterogéneo y la

dimensión de tiempo histórico en el cual el pasado no es un tiempo fijo y concluido sino cambiante que se conecta con un presente también cambiante e inacabado ... (159).

La única excepción que Pons distingue son las obras de Abel Posse, pues estas postulan un tiempo circular y personajes transhistóricos. Son varias las nuevas crónicas, sin embargo, que apelan a la caracterización cíclica del devenir. Las novelas, como hemos visto, no se subordinan a una sola forma de representación del concepto de tiempo, sino que dan cabida a distintas variantes, todas en oposición al desarrollo progresivo y causal de la historia. Una de ellas es la circularidad ritual, totalizante.

Las nuevas crónicas que se vinculan con la perspectiva prehispanica coinciden todas en representar la vivencia del ciclo y también el rito o ceremonia que lo conmemora; la idea de que todo, según el ritmo de la naturaleza, vuelve a empezar. La simbólica fecha del V Centenario se instala también míticamente en las novelas del corpus, cerrando un ciclo de 500 años luego del cual algo nuevo debiera surgir. Se apela en estos casos a los llamados mitos del fin del mundo: la vida en la tierra pasa por un proceso de destrucción y muerte, necesario para que la creación se renueve. Como marco explicativo para esta forma de entender la concepción temporal de las culturas americanas resulta útil la reseña que ofrece Mircea Eliade en *Mito y realidad*:

La mayoría de los mitos americanos del Fin implican, bien una teoría cíclica (como la de los aztecas); bien la creencia de que la catástrofe será seguida de una Nueva Creación; bien, finalmente (en ciertas regiones de América del Norte), la creencia en una regeneración universal efectuada sin cataclismo. (En este proceso de regeneración sólo perecerán los pecadores.) Según las tradiciones aztecas, ha habido ya tres o cuatro destrucciones del Mundo, y la cuarta (o la quinta) se espera para el futuro. Cada uno de esos Mundos está regido por un "Sol", cuya caída o desaparición marca el Fin (62-63).

Los mitos del fin del mundo aparecen en las novelas combinados con otras ritualidades, todas las cuales apuntan a la repetición cíclica como garantía de existencia.

Uno de los rasgos más significativos de la novela *El entenado* es, precisamente, la reconstrucción de una forma de concebir la temporalidad ritualizada que el personaje aprende del contacto con la comunidad indígena que lo retiene en cautiverio. A propósito de la ceremonia de antropofagia que presencia repetidas veces, es capaz de constatar la recurrencia cíclica de un mismo e idéntico hecho: “... era como si, volviendo a empezar, el tiempo me hubiese dejado en otro punto del espacio desde el cual me era posible contemplar, con una perspectiva diferente, los mismos acontecimientos que se repetían una y otra vez” (99).

“... [E]l regreso de los acontecimientos, en orden idéntico, era todavía más asombroso si se tiene en cuenta que no parecía provenir de ninguna premeditación ...” (101), esto es, que nacía espontáneamente en la comunidad. El rito es una necesidad vital que compromete la vida del grupo, y se asocia a otra dimensión de lo humano, aunque estrictamente estos indios no practicasen ningún tipo de culto a la divinidad: “Era como si bailaran a un ritmo que los gobernaba —un ritmo mudo, cuya existencia los hombres presentían pero que era inabordable, dudosa, ausente y presente, real pero indeterminada, como la de un dios” (101). Una de las marcas profundas que quedan en la forma de estar en el mundo del joven europeo es esa conciencia ritual. De allí que mientras narra su historia destaque su propia ceremonia nocturna, que de un modo profundamente bueno y tranquilizador se repite siempre idéntica:

Todas las noches, a las diez y media, una de mis nueras me sube la cena, que es siempre la misma: pan, un plato de aceitunas, una copa de vino. Es, a pesar de renovarse, puntual, cada noche, un momento singular, y, de todos sus atributos, el de repetirse, periódico, como el paso de las constelaciones, el más luminoso y el más benévolo (145-46).

Un rito tan sencillo como tomar el alimento —una especie de proto-comunión— es lo que devuelve al entenado a la temporalidad de lo americano, que en su regreso a Europa ve irremediabilmente perdida: “... el pan grueso, que yace en otro plato blanco, es irrefutable y denso, y su regreso cotidiano, junto con el del vino y las aceitunas, dota

a cada presente en el que reaparece, como un milagro discreto, de un aura de eternidad” (146).

En *Memorias del Nuevo Mundo* aparece también la cosmovisión nativa. No constituye una perspectiva dominante, sino que se deja sentir en algunos pasajes como una pulsión subterránea que pugna por manifestarse pese a la dominación europea. Se deja sentir, por ejemplo, en la Tenochtitlán en ruinas, espectáculo que fascina a Juan Cabezón:

Las casas y los edificios destruidos hacían aún más fantástica su presencia en el lugar, como si fuese la imagen de un soñador que se hubiese quedado en el aire después de que el sueño ha desaparecido. Sin pertenecer a una época ni a una ciudad en particular, moviéndose lo mismo en el mundo de los dioses que en el de los hombres, en el tiempo de los ritos que en el de los mitos (124).

El espacio convoca una temporalidad distinta y lo mismo sucede con las prácticas religiosas que sobreviven subterfugiamente. El sacrificio del conquistador Gonzalo Dávila a manos de los papas aztecas funciona también en la clave del mito. El español encarna a un dios nativo en un rito de renovación, en el cual se reactualiza el principio de los tiempos: “Por una ilusión fantástica del tiempo, el pasado está aquí, retorna a los campos y a los montes, anda por las calzadas y navega por las acequias de la antigua Tenochtitlán” (386). La cosmovisión indígena, que ronda como un fantasma por toda la novela, finalmente afecta al propio Juan. Cuando el personaje se identifica al final del relato como su narrador, reflexiona acerca de la repetición ritual, referida a los hechos de la historia: “Y me pregunto si lo que está sucediendo ahora no ha pasado ya, no ha sido algo que soñé y se realiza, o algo que anhelé y tengo ya el recuerdo” (369).

En *Crónica del descubrimiento*, así como en *El entenado*, encontramos la visión cíclica del tiempo propia de lo americano. Esta se expresa comparativamente, cuando los mitones expedicionarios constatan la mínima presencia que la ritualidad sagrada tiene entre los europeos. A propósito del nacimiento de Cristo, que a los indios les parece un “pálido” vestigio de una temporalidad real, comenta el cronista:

Esto de la Navidad es una tosca manera de reconocer la repetición de los ciclos, de celebrar el renacimiento de todas las cosas. El sol se oculta y sale, la luna decrece y crece, las flores regresan, los frutos también, el calor tiene su estación, y la tienen los fríos. Algo de eso han visto estas gentes, pero se les escapa porque el tiempo de ellos no tiene fuerza para permitir renacimientos. El tiempo de ellos mata. Imaginan que hay un atrás y un adelante, pero no recuerdan el valor del siempre. Se siente separados de la eternidad y viven acosados porque se conceden jornadas muy cortitas (106-07).

Paradójicamente, el relato que debe efectuar el cronista no se mueve en la lógica del pensamiento mítico, sino que representa el paso a la historicidad occidental. La cronología de su propia historia, la constatación de que los sucesos solo se producen una vez, llega a constituir un tiempo asesino, que no da pie a la renovación. De allí que los mitos nunca regresen a América y deban conformarse con la degradación y la muerte.

En *Daimón* también hay una idea de temporalidad mítica, esbozada en la posible estructura circular de la novela. El viejo Aguirre finalmente muere después de 500 años, pero su ambigua defunción indica que podría renacer en un nuevo ciclo, en la medida que en América, como él mismo dice, “[t]odo está por hacerse ...” (266). Por otra parte, en su experiencia de iniciación en Machu Pichu, que hemos leído como su entrada en el mestizaje o como la conquista de lo indio sobre lo europeo, se integra a una concepción de tiempo distinta: Huamán, su guía, “... había logrado que el denodado hacedor que había en Aguirre fuese cediendo al tiempo de lo real, donde día-noche y mes-año son solamente referencias marginales que no llegan a ocultar ni sustituir la totalidad temporal” (213-14). De allí que el europeo pueda sentirse libre de las cadenas del tiempo y de su inexorable avance: “El viejo sentía que ya el futuro no lo tironeaba hasta hacerlo saltar del presente. Deshistorizábase” (214).

En *Los perros del Paraíso*, por su parte, un rito o viaje de iniciación de los jóvenes de Guanahani aparece descrito en los mismos términos que el aprendizaje de Aguirre: “Con aquel viaje a la totalidad conjuraban el peligro de subsumirse en lo inmediato y lo cotidiano;

dos peligros fundamentales, uno espacial, otro temporal. Los jóvenes aullantes se disolvían, aterrorizados, en el espacio primordial; caían del tiempo humano en la eternidad. Visitaban Lo Grande” (74).

Del mismo modo Colón, el buscador del Paraíso en donde se debiera vivir la eternidad de los cuerpos, constata: “La red del tiempo aquí se desteje. Casi nada significa hablar ya de día, de noche, de semanas, de año... Esas palabras no eran más que ilusiones. Trucos para medirnos, administrarnos, doblegarnos” (213-14).

El tiempo mítico, finalmente, se encarna en las nuevas crónicas mediante la representación de una realidad paralela, que permanece ajena a la cotidianidad degradante del tiempo cronológico. Se repite tanto en *Maluco* como en *El entenado* una estrategia borgeana, que el autor argentino utiliza significativamente dos veces en su relato “El Sur”. Juan Dahlmann, el protagonista, se acerca al problema de la suspensión del devenir, propia del ritual mítico, mientras acaricia un gato: “... pensó, mientras alisaba el negro pelaje, que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante” (527). Más adelante, el gato se refleja simétricamente en un viejo gaucho. Al describirlo, el narrado señala que “[l]os muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia. Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad” (528). Tanto el gato como el gaucho están una dimensión paralela, que se corresponde con el tiempo originario del mito, al cual el protagonista retorna a través de un sacrificio ritual. Un fenómeno similar se representa en las nuevas crónicas antes mencionadas, que plantean la posibilidad de ingresar en otro nivel de realidad. En *Maluco* este aparece en la escena en que los barcos de la expedición zarpan, separándose de la temporalidad racional:

Hay dos viejos, uno tocado con una gorra de paño berbí y el otro con un sombrero de cordobán descolorido. Están sentados frente a un tablero. Y hay un tercero que dormita, apoyado en la pared. Ninguno de ellos parece percatarse de la presencia de cinco grandes naves pasando a pocos metros de su lugar de descanso.

Casi podríamos rozarlos con sólo estirar los brazos, pero seríamos incapaces de penetrar en su mundo cerrado, clausurado (12).

En *El entenado* sucede, en el momento del ritual antropófago, exactamente lo mismo. Cuando el narrador da cuenta de la posición de observadores que les compete a los cautivos, explica: “[e]ra como si deambuláramos por dos mundos diferentes, como si nuestros caminos no pudiesen, cualquiera fuese nuestro itinerario, cruzarse, como si paredes de vidrio nos separaran ...” (77).

1.3. La re-vivencia del pasado y la lluvia como pasadizo de contacto

Otra de las formas que tienen las nuevas crónicas de establecer puentes entre distintos tiempos es a través de la re-vivencia de los hechos en el momento de la narración. La fuerza del recuerdo es tal, que vuelve a hacer presente lo pasado, reencarnándolo con la viveza del ahora. Las novelas testimoniales que distinguen un momento de la enunciación muy posterior a la experiencia que narran, coinciden todas en vincular la historia, lo vivido, con el presente de la narración. Escribir es un ejercicio que implica revivir, no solamente recordar.

El entenado, por ejemplo, funciona sobre la base de esta re-vivencia del pasado. En el momento de la escritura varios hechos vuelven a suceder ante los ojos del recordador. Los actos de recordar, presenciar y soñar se imbrican y se confunden, pero tienen siempre el mismo efecto: situar al personaje en el aquí y en el ahora de su pasado: “Y, sin embargo, por momentos, las imágenes crecen, adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos: el tabique fino del cuerpo que los separa se vuelve, a la vez, poroso y transparente y pareciera ser que es ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular ...” (74).

En *Lluvia para la tumba de un loco* se da este mismo fenómeno, pero con ciertas marcas de distancia que permiten todavía separar el hoy del ayer, el recuerdo de la re-vivencia. Lo significativo aquí es que el cuerpo y su movimiento son los agentes que trasladan al memorioso a ese otro tiempo:

Todas estas mudanzas y demás contingencias se me vienen con solo mover un dedo o apurar un sorbo de vino (...). Cómo me reía. Me vuelvo a ver en aquella hora en que los sargentos del rey aprehendían chiquillos sospechosos de hurto (...). Nada más con cerrar un ojo o levantar un pie, veo a los cuadrerizos que cantaban tonos de su tierra (90).

La re-vivencia en *Las puertas del mundo* se produce exactamente igual, con el desdoblamiento de la voz narrativa, que se percibe a sí misma en una situación del pasado. Colón, al relatar uno de sus encuentros con los reyes, se objetiva: “Ahí estaba yo ante ellos, me vuelvo a ver..., no sé si prestidigitador de feria o literato adicto a drogas alucinantes; a cuenta y cuénteles mis malandanzas y victorias en los mares de nunca acabar y de por siempre temer” (177).

En el caso de *Esta maldita lujuria* se produce una nueva variante de contacto, esto es, no una re-vivencia de los hechos pasados en el momento del recuerdo, sino la intromisión del momento de la narración en el presente del receptor o narratario, y en esa medida una cierta anulación de la cronología. Se trata del pasado que se introyecta en determinado presente, el de la recepción, filtrándose a través del texto:

En la distancia, señor Virrey, poco a poco se va afinando la percepción (...). Al comienzo, usted era una imagen lejana, casi esfumada. Podía pasar días sin captar su existencia. Hoy estoy viéndolo a usted en su despacho del Fuerte, sentado en su mesa de trabajo. Usted interrumpe la lectura con frecuencia, se levanta y recorre a grandes pasos la habitación (125).

Esta intromisión de un pasado en un presente se da en *Maluco* como unificación de momentos, como la conjunción entre los tiempos del emisor y del receptor. Aquí, el elemento unificador más usado es la lluvia, pasadizo líquido que le permite al narrador establecer un vínculo que rompe los esquemas de su texto para acercarlo a la oralidad. La primera vez que se alude a la lluvia, por ejemplo, observamos una proyección de las acciones del otro muy similar a la que hemos citado a propósito de *Esta maldita lujuria*: “Aquí en Bustillo llueve y la lluvia repica en los techos de pizarra con un sonido triste (...) ¿Llueve

también allí, en Yuste? Apuesto a que miras con melancolía el gran patio desierto ...” (172-73).

La segunda vez que se la menciona, la reflexión acerca de la lluvia lleva a la voz narrativa a pensar acerca de la naturaleza de las distintas noches, la del bufón y la del rey, que, como ellos mismos al final, terminan hermanadas en una común naturaleza:

¿Aún llueve sobre San Jerónimo, Majestad? Aquí en Bustillo ha llegado la noche y mi ventana es un cuadro negro y ciego.

La noche de Bustillo huele a tierra mojada, al humo de los hogares, a tortillas y a chorizo frito.

¿Y la de Yuste, Alteza? Déjame adivinarlo. Huele a vapores de la sierra, huele a cal, huele a incienso, huele a santos de mármol.

Pero, sabes, creo que en el fondo ambas noches huelen igual; huelen a soledad y a silencio (176).

La lluvia cumplirá también una función fática, asegurando la situación de apertura del canal entre emisor y destinatario: “¿Aún estás ahí, don Carlos? ¿Llueve sobre San Jerónimo de Yuste? Aquí en Bustillo repican las gotas sobre los tejados. Es un ritmo triste, ¿no crees?” (265).

Finalmente, la lluvia será un elemento alienante de la cotidianidad, un pasadizo hacia otra realidad, que es la narrada por Juanillo y que se re-vive ante los ojos de Carlos V:

Apuesto a que aún llueve en todo el valle de Plasencia. Que se pierden entre negras nubes las cumbres de las montañas de Extremadura. (...)

El agua (...) [l]lega como un rumor lejano a tu estancia. El terciopelo negro amortigua el sonido y cuanto ocurre afuera parece muy distante. Remoto en el tiempo y en el espacio (279).

En *El largo atardecer del caminante*, la reescritura de las memorias de Álvaro Núñez permite un rejuvenecimiento del pasado que se conecta con el hoy de la voz narrativa. Hay también una imagen de la lluvia como elemento de re-vivencia que es altamente sintomática. Mientras Álvaro escribe, se deja caer el cielo sobre sus papeles, amenazando la conservación —la realidad— de su pasado. El conquistador

relata: “Cayó un súbito aguacero que me sorprendió en la azotea con todos los papeles desplegados, en plena singladura recordatoria. Me apresuré: bastan unas gotas y el Malhado, Dulján, Amaría, Estebanico y todo aquello desaparecería para siempre de toda memoria” (146-47). Una acción rápida, sin embargo, salva este nuevo testimonio de su destrucción. Al releerlo, el narrador se encuentra otra vez con los seres y escenas del pasado, que se vuelven a percibir nítidamente:

Abrí el hule y de las cartillas intactas resurgieron esos seres que yo robaba al olvido. Nube, Amaría y Amadís y el olor de las hierbas que fumaba Dulján para caer hacia el cosmos en la noche estrellada. Los hombres-ratones cuyo rostro ya es anónimo. El sabor de la tierra preparada con raspadura de raíces (lo vuelvo a sentir en mi lengua). Y la palabra de Dulján: “Mamar de la teta de la Tierra infinita, madre” (147-48).

Una lluvia lleva a otra lluvia del pasado, de modo que este retorna, se reencarna en el hoy de la enunciación:

Y resurgió una frase de Amaría cuando estábamos en nuestra tienda en la costa del Malhado, con los niños junto a las brasas de leña, viendo el repiqueteo de las gotas de lluvia fuerte sobre el lomo gris y quieto del mar: “El gran Señor Dador de Vida es la lluvia. Es así que él viene a amarnos, a visitarnos. Esos son sus pétalos, de agua, de vida...” (148).

La lluvia benéfica, que da realidad y permite la reencarnación del pasado, puede ser a la vez manto de duda: “Aquel Álvar temido por las serpientes ponzoñosas, respetado por los chacales del desierto. ¿Habrá existido o será también la ilusión de una tarde de lluvia?” (150).

Un valor similar al que propone *El algo atardecer...* adquiere la lluvia en el *Diario maldito de Nuño de Guzmán*. Se la asocia al recordar, a la visitación del pasado en el presente o bien a la fuga del individuo hacia el pasado. Se le otorga un poder especial, de comunicación con lo que no tenemos frente a nuestros ojos, porque no existe o porque no lo podemos ver:

La miro perderse en la llovizna que, más que de agua, parece de recuerdos, aquí, al pie de nuestra mudanza. Y yo también me voy de mí con ella: de las calles de mi niñez a la Audiencia de México; de los brazos de María Engracia de los Santos al Mar de Lucifer (...).

A todo me voy sin irme, respunteando la relación, mientras siguen desfogándose las nubes, ¡y de qué manera! Quién sabe qué magia tiene la lluvia que nos hace imaginar lo inimaginable y ver lo invisible (198-99).

En *Hijo de mí*, por su parte, la tematización del recordar es muy intensa. Almagro llega a sostener que “[e]n el recuerdo todo lo vivido y lo soñado se confunden” (29). En este caso, la lluvia tiene un poder evocador que permite un verdadero montaje entre situaciones diversas. Al comienzo del episodio la voz narrativa se traslada a su infancia: “Llueve en Bolaños. Una lluvia de primavera que pone un velo de cristal en los campos enverdecidos y en las colinas con flores de cardo. Mi tío viene con sus ovejas bajo la lluvia” (37-38). Unas páginas más adelante se produce un salto, cuya único vínculo con el segmento anterior viene dado por la presencia de la lluvia, que igualmente se constata en una especie de eterno presente: “Llueve. La sangre de una ceja herida me ciega un ojo. (...) Estamos en un sitio llamado de Copiapó, donde la lluvia es rara y la vida de las gentes está convulsionada por intrigas” (39). Finalmente, la lluvia conecta el pasado con el momento de la enunciación, estableciendo un vínculo expreso entre los distintos episodios que han sido relatados. Como una negación de la validez de cualquier recuerdo sobre el ayer, se declara la inexistencia de la lluvia, y junto con ella la paradójica imposibilidad-posibilidad de lo real: “Llueve toda la noche en Cuzco sobre mi pasado (...). Llueve sobre Cuzco. Y eso no puede ser, porque es verano. Y nada puede ser, porque hoy todo es posible” (50).

En *Invasores del Paraíso*, una breve escena que relata cuando los dos jóvenes Montejo —el narrador y su primo— se despiden de sus amantes indias, funciona también como un pasadizo temporal, no ya como una re-vivencia, sino como una proyección hacia el futuro desconocido: “Y todo el camino, hasta el primer alto, fue de lluvia. Y la lluvia vino a caer sobre nosotros como una frazada de muchos pensamientos,

porque ¡ah!, de veras cuánto pensábamos en lo por venir, en lo por hacer, en lo sin nombre” (57).

Las puertas del mundo, por su parte, confiere a la lluvia el carácter de un puente que une, no ya distintos momentos del tiempo, sino fantasía y realidad. Las múltiples imaginaciones de Colón, de las que se da cuenta en un extenso capítulo centrado en su delirio, están hechas de lluvia: “De lluvia blanca y de lluvia negra eran las horas de aquel tiempo, y los pasos de tanta existencia perdida en que anduve” (49).

En 1492. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* también hay un momento de lluvia que no aparece directamente asociado al tiempo o al recordar, pero que marca simbólicamente el inicio y el fin de la vida en común de Juan Cabezón y su esposa. La noche que ella aparece, una lluvia extraña sorprende al narrador y a su amigo Pero en medio de la calle: “De pronto, sentí la lluvia en la cara, los goterones rápidos y fríos, como si las yemas de los dedos de un animal inasible y remoto me tocase por todas partes del cuerpo al mismo tiempo” (152). Se trata de una lluvia invasiva, que deforma el contorno de las cosas, que se las apropia: “Otro hombre, no lejos, parecía recargado en la oscuridad, como si fuera parte de ella o una extensión corporal de la lluvia” (153). De un modo similar a *Invasores del Paraíso*, enfrenta a los personajes a la incertidumbre: “Las campanas tocaron maitines, su sonido atravesó innumerables muros, rostros desconocidos, millones de gotas de agua, mantos de noche y duda” (153).

Años después, cuando Isabel de la Vega debe huir de la Inquisición, retorna la lluvia, ahora con una fuerza destructiva que bien puede ser la de la propia España encolerizada y peligrosa:

Día tras día llovió, murieron ahogados infinitos hombre y mujeres, asnos, vacas, acémilas, ciervos, gallinas, yeguas y puercos monteses. Infinitas haciendas se perdieron, innumerables casas se cayeron y las avenidas de aguas se llevaron puentes, árboles, viñas y molinos al borde de los arroyos, convertidos en ríos, al borde de los ríos, vueltos brazos de mar (206).

De algún modo el agua lluvia cumple la función de borrar de la faz de la tierra cualquier vestigio de presencia. Funciona como una

fuerza anuladora de la historia, del pasado, así como también sucede en *Esta maldita lujuria*, en el capítulo llamado significativamente “Ciudad de agua”, en que la lluvia provoca una descomunal crecida del río: “Fue entonces que el río Negro llegó con toda su violencia y se llevó nuestra ciudad recién nacida. No la inundó, señor, que debajo del agua siempre quedan cosas para salvar y reconstruir. No. El río se llevó nuestra ciudad íntegra ...” (69). Las pretensiones civilizadoras de los europeos sobre América, su precario intento por construir una estabilidad, son arrasados literalmente por el agua. A los soldados solo les queda la monotonía de la tierra, que parece ser ajena al devenir: “... las noticias nos llegan con tanta parsimonia, que pareciera que la Patagonia está fuera del tiempo y que éste sólo transcurre para envejecer” (75).

El último manuscrito de Hernando Colón funciona, como los ejemplos anteriores, entre dos tiempos: el momento de lo recordado y el momento del recordar. Dentro de la brevedad de la novela, los hechos del pasado son el núcleo, pero se los matiza de modo importante, como ya hemos explicado, a través de la imagen de las arañas y su labor. Esta es una metáfora múltiple que se usa para introducir los distintos capítulos, vinculando el momento de la narración con el momento de lo narrado. No se trata de un pasadizo-montaje, como funciona la lluvia en otras nuevas crónicas, superponiendo dos escenas, pero se destaca por su recursividad. Es siempre la puerta de acceso a los recuerdos. Arañas y telarañas son metáforas del escritor-historiador y su texto, de la urdimbre de una historia, del hombre y de su cultura.

1.4. Tiempo fragmentario

En algunas de las nuevas crónicas que oscilan entre el tiempo de los hechos y el de su posterior registro, se produce una fragmentación del pasado que se recupera solo a retazos. En la mayoría de estos ejemplos se busca dar una relativa continuidad cronológica a la sucesión de hechos, una cierta recomposición de la fábula, pero hay también dos novelas que apuestan por otra forma de recuperar el pasado, mucho más sintética, y que establecen relaciones en otros puntos, que no en la

sucesividad. Es el caso de *Hijo de mí* y de *Lluvia para la tumba de un loco*. Una segunda variante del tiempo fragmentario es la que proponen los textos que representan simultáneamente líneas narrativas separadas, cuya relación no es completamente explícita, sino que viene dada principalmente por la yuxtaposición de los fragmentos. El poner en continuidad lo discontinuo es una forma de resaltar una cierta no-relación, y, al mismo tiempo, implica proponer una nueva sucesividad de lo que lógicamente no es lineal. *El mar de las lentejas* y *El arpa y la sombra* se inscriben en esta variante.

En *Hijo de mí* nos encontramos con el primer caso que hemos descrito. Almagro le habla, en lo que se supone una confesión, al sacerdote prisionero en la celda contigua, pero se dirige también a otros hipotéticos receptores. Mediante estas apelaciones, la conciencia recordante se traslada desde el momento de la enunciación al pasado remoto y al pasado cercano, saltando de uno a otro. Esto justifica el fragmentarismo y el relativo desorden de la memoria, las distintas asociaciones entre los tiempos, como veíamos a propósito de la lluvia. La reconstrucción de lo sido se efectúa así con cierta verosimilitud, más apegada a la forma como recuerda el afebrado que a la lógica de un relato histórico. Nótese como se entrecruzan en este pasaje al menos tres tiempos distintos: “Los pasos del fraile se detienen. Del patio llega el siseo de unos bollos puestos a freír por Moisés Medina y el olor de la fritura se cuela por la puerta. Ese olor de la infancia con madre que no tuve junto al fuego. Pero vuelvo junto al fuego de mis compañeros, frente al Titicaca” (16). Almagro percibe los sonidos y olores que rodean su celda; a través de la memoria olfativa se traslada a un momento de su niñez, y luego, mediante la visualidad y el tacto, a un momento de sus campañas de conquista en que fuera rico y poderoso. Observamos una serie de asociaciones libres respunteadas a través de la capacidad de evocación que determinadas sensaciones despiertan.

En *Lluvia para la tumba de un loco* es también ese carácter de relato “oral” el que motiva una cierta fragmentación de la historia narrada, la que se maneja, al menos, en tres tiempos. El primero de ellos es el momento de la enunciación: el narrador es un viejo que se encuentra en una taberna entreteniéndose con sus historias a un grupo de parroquianos

que lo convidan a beber. Los otros dos corresponden a momentos de lo narrado: el arribo de la expedición a España, con énfasis en las circunstancias en que Pigaffeta termina y presenta su versión de los hechos de la empresa de Magallanes, y los antecedentes y sucesos mismos del viaje. La voz narrativa pasa de uno a otro alternativamente, dejando sutiles huellas que permiten definir en qué momento de la narración se encuentra. Por ejemplo, cuando refiere un encuentro con Pigaffeta antes de presentarse ante la corte, vincula ese momento con el viaje, subjetivamente ya tan distante: "... lejos ya de todos y de todo: de los indios y de las Indias; de las especias y de los malogros que hubimos a fuer de venir como veníamos, una vez que pasamos la prueba definitiva de ser hombres en pleno Pacífico ..." (57). Una vez terminado un breve recuento de algunos de los episodios vividos, la voz narrativa se dirige entonces a su auditorio, conectando a través de su discurso los tres momentos: "Y antes de que los cabeceos se conviertan en ronquidos y los ronquidos en un coro de charca, permítanme que por hoy me retire" (58).

En *El mar de las lentejas*, por su parte, nos encontramos con el segundo modo de fragmentación temporal que hemos descrito: sus cuatro líneas narrativas, ordenadas sin un patrón fijo, sugieren conexiones de otro orden entre los distintos tiempos que las componen. Desde el punto de vista temático, además de algunas referencias cruzadas entre una historia y otra, el mar de las Antillas es el elemento unificador de lo disímil; pero en cuanto a la estructura narrativa, es la yuxtaposición la que otorga nuevas relaciones y significados. Un ejemplo notable desde el punto de vista del contraste es el que se produce mediante la presentación consecutiva de los dos "reyes": Felipe II, que muere en la peste, y el pestilente Antón Babtista, esclavizador de indios. Se trata de tiempos y espacios distintos, de un rey de verdad y un reyezuelo que parodia con sus indios una corte de lástima; una imagen, sin embargo, rebota en la otra y nos enfrenta a la mísera condición que los unifica. Otro ejemplo es el montaje entre el fin del capítulo VII y el comienzo del VIII, que pone en relación a Cristóbal de Ponte y Felipe II. El primero es traicionado por su sirviente canario, quien intenta matarlo: "... una sorpresiva y oscura puñalada de Estebanico, tirada a la nuca, le desfondaría su último ojo" (59). El segundo siente también, mucho

tiempo después, ese mismo dolor: “Una honda punzada le hizo cerrar los ojos” (61). Así, el repudio particular de un siervo hacia su amo despótico se proyecta en el repudio general de un pueblo hacia su rey. De forma análoga a de Ponte, en su agonía, Felipe II se hace acreedor de una puñalada.

El arpa y la sombra también presenta varias líneas narrativas, que aunque no se combinan entre sí, constituyen tres momentos, en tiempos distintos, relacionados a partir del “tema” de la posible beatificación de Colón. Cada línea comienza y acaba en sí misma, pero se yuxtaponen en orden no cronológico. Constituyen una especie de retablo o, en cierto modo, tres escenas, que puestas en orden sucesivo dan cuerpo a una unidad mayor: al centro queda la confesión alternativa de Colón, rodeada por el inicio y el fin de su causa en el Vaticano. Ya hemos comentado como la primera parte, “El arpa”, se conecta con “La mano” a través de una evidente ironía: el grandioso Colón que el Papa imagina en clave caballeresca es un hombre corriente, bastante más profano que divino. La tercera parte, “La sombra” unifica las anteriores en el momento del juicio:

... ahora examinarían los menores tránsitos de su vida conocida, determinando si podía ser considerado como un héroe sublime —así lo veían sus panegiristas— o como un simple ser humano, sujeto a todas las flaquezas de su condición, tal cual lo pintaban ciertos historiadores racionalistas, incapaces, acaso, de percibir una *poesía en actos* situada más allá de sus murallas de crónicas, documentos y ficheros (191).

Focalizada en el fantasma de Colón, la voz narrativa da cuenta con sublime ironía de las dos versiones de la vida y obras del personaje: la que lo ensalza, como lo hace Pío IX siguiendo a Rosselli de Lorgues, y la que descubre los secretos del embaucador, aun cuando Colón haya hecho esfuerzos por borrar toda huella de su oscuro pasado. Ambas perspectivas entran en una relación dialéctica. Así, momentos históricos muy distintos encuentran una solución de continuidad. El vínculo causal no tiene que ver con el espejismo de la sucesión en el tiempo, sino con la idea de fuerzas contrapuestas.

1.5. Anacronías, anticipaciones, ucronías

Otra forma de discutir con el concepto de tiempo lineal que proponen las nuevas crónicas son los quiebres del devenir lógico a través de las anacronías, las anticipaciones y las ucronías. En estos tres casos “lo sido” se desdibuja y recompone, ya sea a través de la mezcla de los tiempos, de la premonición acertada del futuro que se puede gestar en el pasado mismo, o a través de la nueva construcción de los hechos ocurridos.

En las novelas del corpus en donde la carnavalización es más intensa podemos encontrar ciertas anacronías flagrantes, esto es, una combinación de situaciones y personajes que es imposible, por pertenecer ellos a diferentes tiempos y espacios. Entre estas caben las escenas de *Los perros del Paraíso* y el “contingente” que pasa a América, como asimismo el concurrido juicio de Colón en *El arpa y la sombra*, ambos comentados ya en detalle a propósito del carnaval en la nueva crónica. Al rango de las anacronías corresponden también los rasgos hitlerianos de la corte de Fernando e Isabel en *Los perros del Paraíso*, que, como hemos explicado a propósito de las relaciones intertextuales, constituyen una forma de leer la historia a partir de influencias retrospectivas.

El recurso se repite también en *Vigilia del Almirante*, a través de la identificación de Colón con el Quijote, que según se señala expresamente en la novela se escribe 100 años más tarde, y el *Manual del perfecto inquisidor*, obra de consulta del almirante cuyo autor es Pedro Páramo, quien habría quemado herejes en los hornos de Comala. Ambos ejemplos, analizados a propósito de los vínculos intertextuales, mezclan personajes literarios de muy posterior invención con la historia del almirante, desdibujando las fronteras entre los tiempos y, simultáneamente, entre ficción y realidad. Este mismo procedimiento se aprecia algo matizado en el ámbito de la historia, por ejemplo, a través de una supuesta entrevista entre Colón y Las Casas, en la que el navegante le habría sugerido la tristemente célebre idea de esclavizar a los africanos:

En sus paseos volvieron a hablar del proyecto de Indias. Fue entonces cuando el ligur dio a su amigo el consejo de que una vez descubiertas

las Indias y cristianizados los indios, aprovechara la trata de esclavos negros llevándolos del África al mundo recién descubierto para aliviar el trabajo de los naturales. El futuro dominico y uno de los presuntos inventores de la Leyenda Negra sobre las atrocidades de Indias, se mordió el labio superior y quedó pensativo. Sólo un instante después murmuró: “¡A su merced se le ocurre cada cosa que parece dos!” (178).

En esta misma línea se mueve la entrevista con Américo Vespuccio, en que Colón le revela la existencia del Piloto anónimo y su conocimiento de la ruta hacia occidente. Si bien los personajes son contemporáneos en el tiempo, e incluso se conocieron en persona, es altamente improbable que se hubiesen encontrado en Valladolid en el momento que propone la novela. Según esta, cuando Colón agoniza se produce una suerte de “traspaso de poderes” imposible que justifica el posterior curso de la historia (y el nombre de América, por cierto):

Se reproduce una situación pareja y paródica a la que tuvo el Almirante con el Piloto. Curiosa simetría. A pocas horas de emprender en su lecho de agonía el quinto viaje a tierras ignotas de las que no se vuelve (...), Américo Vespucci vino a visitar al Almirante y éste le confió a su vez el secreto que el piloto le había confesado en trance de muerte (186).

El largo atardecer del caminante también juega con este recurso al incorporar como personajes a escritores del futuro, como Cervantes/Valle-Inclán y Borges. Cuando comenta la posibilidad de publicar una obra del primero, el narrador quiebra graciosamente los límites entre ficción y realidad:

Festivamente, Bradomín anunció en su brindis que me dedicaría el nuevo libro. Parece que se trata de aventuras imaginarias también en México, con tiranos terribles y condesas debidamente libidinosas. Dice que se lo editará un supuesto vizconde de Calafell, un rico señor con imprenta en Barcelona y en Florencia, un tal Barral o Berral (53-54).

En *Diario maldito de Nuño de Guzmán* también encontramos anacronías evidentes, motivadas ahora por el delirio de la voz narrativa, quien acaba perdiendo la cordura en prisión. Otra vez literatura y

realidad se entremezclan y confunden, como en esta escena altamente carnavalesca:

Digo que comparto mi cárcel con fantasmas: Colón, por ejemplo, de repente me sale con que una de sus carabelas chocó contra las bases de un arco iris, Fernando de Aragón suele venir a jugar cañas conmigo y el conde Lucanor me trae a su consejero Patronio para que me dé consejos de cómo alejar de mí a Juana la Loca cuando en los sueños se me enfrenta en carnes vivas ... (232).

En este caso, las anacronías pueden interpretarse como alucinaciones, pero encontramos otras de distinta naturaleza a lo largo del texto, que constituyen verdaderas intromisiones del futuro en el siglo XVI. La voz narrativa desliza con simplicidad e inocencia hechos y dichos que son muy posteriores a su tiempo, como el fenómeno de la desaparición de embarcaciones en el Atlántico: “El Triángulo Infernal de las Bermudas, creo que le llaman a este lugar del agua donde unos desaparecen y otros se transforman en animales o monstruos ...” (21). Las anacronías también cumplen una función humorística, adjudicando al siglo XVI fenómenos culturales propios del siglo XX: “... vimos cientos de muchachos, los cuales, en señal de protesta por nuestra visita, se bajaron los tapacojones y, sin un ahí te va o te viene, nos mostraron el rubio trasero, como dicen que lo hacen, en las plazas de Londres, unos individuos llamados *hooligans*” (42). En el mismo tono el narrador describe, incluso, un proto-martini: “Cuando uno anda aneblado por dentro, qué bien cae ir donde sirven tragos con una aceituna en la copa ...” (119).

La música, al igual que en *Los perros del Paraíso*, se transforma en *Diario maldito...* en un signo de nacimiento de una nueva sensibilidad: “... las flores de aquella república vegetal (...) eran tantas y tan distintas que me ha venido creciendo la sospecha de que fue ahí, o pudo ser ahí, donde alguno de los santanderinos sacó la cancioncilla aquella que oímos en la Habana (...): ‘El día en que tú naciste nacieron todas las flores’” (49). De un modo trágico, ambas novelas coinciden también en su lectura de la conquista a través de vínculos con el nazismo. “Yo, en lugar de los hospitales que en la Utopía son Repúblicas de la salud

—dice Narváez—, mandaré hacer hornos para quemar a los esclavos que ya no sirvan, y a los perezosos y a los levantiscos” (188).

En *Invasores del Paraíso*, Martínez repite el recurso de la anacronía jocosa, esta vez a propósito del desnudo de cabaret:

Allí conocimos, además, a los catalanes, haciendo ver su suerte a cinco maricones de labios pintados y cabelleras rubias, con quienes se divertían, obligándolos a bailar como lo hacen los británicos, es decir, despojándose de todas sus prendas, hasta de las más íntimas, al compás de aplausos y de los sonidos que se generan en los encontronazos de palabras soeces. *Striptease*, creo que le llaman a semejante amaneramiento ... (178).

Otra forma de quiebre de la temporalidad que se despliega en las nuevas crónicas es el uso de las anticipaciones, es decir, indicadores expresos de lo que ciertamente será, respecto del momento de la narración, el futuro. De este modo, los textos establecen un puente entre ese pasado remoto que les sirve de materia prima y el presente de América con el cual dialogan y discuten. Lo histórico se vuelve actual, porque es posible distinguir sus huellas en el hoy.

En *Las puertas del mundo*, por ejemplo, Colón se imagina a sí mismo en trance de canonización, como efectivamente estará varios siglos más tarde: “... a mí aquello me hacía pensar en que si —por mi formidable cuanto única aventura— la Iglesia Católica no iría a canonizarme como al nómada Agustín ...” (26). Lo único que el personaje no alcanza a distinguir es el resultado de tal empresa: “¡Bah! Imagínome a mí convertido en un santo. San Cristóbal Colón diría el santoral, arriero de los mares. O San Cristophoro Colombo, pastor de españoles” (26)⁶. Por otra parte, el almirante presagia su propia gloria inmortalizada en mármol, pero no alcanza a percibir la ruina inmediata que lo acecha y menos aún la crítica hacia su persona y sus hechos: “Y aún es posible que alcance a ver con estos mis ojos que han de comerse un día

⁶ La evidente ironía que significa el fracaso rotundo de la “visión” de este almirante megalomaniaco nos permite suponer un diálogo explícito con *El arpa y la sombra*.

los gusanos, las múltiples estatuas y los sinnúmeros monumentos que en mi honor y homenaje alzaré la fama aquí y allá” (112).

Las disparatadas anticipaciones de la voz narrativa, sin embargo, también aciertan: “Por mano dura no ha quedado esta conquista de la cual yo sólo soy el primer paso, pues —¡otra vez la imaginación!— ya caso oigo el ajetreo, los piafares, los cascos, los aullidos y las expresiones de ‘¡Santiago, cierra Santiago!’, que vendrán después” (40).

El Colón de *Vigilia del Almirante*, por su parte, también es capaz de aproximarse al porvenir, tanto al glorioso como al doliente:

—El pasado para mí también es futuro. Diré su merced que mis visiones están fuera del tiempo. No sé qué es el tiempo ni sé si estamos hechos de su sustancia. En este momento veo todo lo que me aguarda en el curso de los siete años siguientes. Este viaje, si salimos con bien, se va a multiplicar por cuatro. Y por tres viajes más después de muerto. Mis restos mortales, en homenaje póstumo, serán paseados de una catedral a otra, de un convento a otro, hasta los confines de la tierra. Pero en la tierra y en vida se me niegan el óleo y la mirra (231).

En *Diario maldito de Nuño de Guzmán* la voz narrativa tiene asimismo premoniciones, pero no en relación con su carácter megalomaniaco, como cabría esperar. Guzmán conoce la poca moral de los hombres de la conquista, en especial de los miembros del clero, por lo que puede prever la “aparición” de la Virgen de Guadalupe programada por Zumárraga:

No me extrañaría, por ejemplo, que la mandaras pintar en colores indios y hasta hacerle capilla con titularidad, para ser venerada por todas las naciones de tu dominio espiritual. Pero lo más grande de tu genio administrativo estaría en que, una vez pintada, soltaras el borrego de que se le apareció a un indio, pidiéndole óbolos y gabelas. ¡Me cago en Judas, si no! No te conociera, vizcaíno de porra (41).

En el caso de *Los perros del Paraíso*, como ya se ha comentado a propósito de los vínculos con la historia, las anticipaciones cumplen una función que, además de implicar un diálogo entre pasado y presente, establece una disputa con el discurso histórico tradicional. El

presente, respecto de un antiguo estado de gloria, aparece degradado, desprovisto de cualquier rastro de magnificencia, repercutiendo en la imagen estilizada que se conserva del pasado para desacralizarlo. Así, a modo de ejemplo, el escenario en donde se sella la secreta alianza entre los Reyes Católicos y el futuro Papa Alejandro VI se transforma (otra vez carnavalescamente) en una irónica nota al pie:

Se ha podido situar el lugar de la descrita escena. Queda a pocas millas de Alcalá (donde residía entonces Isabel), entre Lèches, hoy Loeches, y Torrejón de Ardoz, un poco al norte de Torrejón del Rey. En la colina funciona hoy un taller de gomería y vulcanizado. (N. del A.) (79).

Dramático resulta, sin embargo, el comentario anticipatorio que la voz narrativa hace a propósito del destino que en 500 años esperará a los indígenas. Nótese el doble paréntesis que da cuenta de una valoración por parte de la voz narrativa:

Reaparecieron los bellísimos adolescentes servidores (nadie podía imaginarse que a partir de 1519 serían vendidos como sirvientes al alabardero gallego que escupe lupines o al escrofuloso notario parroquial, carne para esa nueva raza que nacería de la violación, del estupro, de la indecente violencia al servicio doméstico). (¿Cómo imaginar que aquellos adolescentes y princesas solemnes, de labios anchos y turgentes como dioses de la iconografía camboyana, terminarían de lavacopas y camareras en el self-service “Nebraska”, “a sólo cincuenta metros de la plaza de las Tres Culturas. Parking Reservado”?) (52-53).

En *Daimón* la anticipaciones cumplen una función similar, aunque orientadas más a ridiculizar el presente que a desacralizar el pasado. A propósito de un “elegante” prostíbulo en el puerto de Cartagena de Indias, por ejemplo, la voz narrativa comenta: “... la casa de Doña Eufrosia, la mejor. Un palacio con pretensiones griegas (que ochenta años después será destinado a Oficina Central de Correos, y después a Museo de la Independencia)” (86).

Otro matiz adquiere la anticipación que hace el narrador cuando relata el ingreso de Aguirre a Machu Pichu, mucho antes de que fuera “descubierto” por los blancos. La novela mira con ironía hacia

el futuro, dando un nuevo giro para la desacralización de la historia, ridiculizándola a través de la imitación de un tono solemne: “Era el 9 de abril de 1802. O sea que entraban en Machu Pichu 109 años antes que su descubridor oficial para la raza blanca, el profesor Hiram Bingham de la University of Yale. U.S.A.” (149).

Una estrategia distinta implica el uso de anticipaciones en los textos que optan por una cierta seriedad en el tono que los aleja de la parodia burlesca. En *Hijo de mí*, por ejemplo, Almagro tiene una visión del futuro: “Vuelve el sueño y en él Pizarro seco para siempre en la sal. Un Pizarro en salmueras del que se burlan los escolares que comen manzanas confitadas y polvorones” (52). A la voz narrativa le es posible ver el estado de degradación del triunfador en la conquista del Perú, sometido al vejamen de la exposición pública supuestamente honorífica de la que será objeto, reducido a pieza de museo. El futuro es, al igual que en *Los perros del Paraíso*, ciertamente peor, o al menos despojado de toda solemnidad y heroísmo, pero en *Hijo de mí* esta constatación no es motivo de ironía, sino más bien de lamento, a pesar de que se trata de la suerte del enemigo.

En *Esta maldita lujuria*, obedeciendo al mismo espíritu, encontramos el conflicto de las islas Malvinas, que implica una proyección del tiempo de la conquista hacia el doloroso pasado cercano de Argentina, signado por una guerra inútil. La voz narrativa comenta a propósito las astucias de la política de ese entonces que tienen sus efectos cientos de años después:

Porque Falkner nos hizo una minuciosa descripción de las miserias de las Malvinas y de su completa inutilidad, junto a otra destinada a ensalzar las ventajas de la desembocadura del río Negro, con el propósito de fijarnos en las costas y hacernos abandonar las islas. Y eso porque los ingleses sabían que de todas maneras alguna vez íbamos a ocupar la costa patagónica, pero se trataba de que desestimáramos las islas, para que ellos pudieran apoderárselas (72).

Este análisis de los móviles le permite al soldado hacer un vaticinio de tono oracular: “Un día u otro, una potencia extranjera se apoderará de lo que antes fue nuestro: quizás la que nos lo vendió una vez, o puede ser la que nos convenció de abandonar las Malvinas” (76).

En *Ay mama Inés* encontramos una variante similar. En el último capítulo, monólogo interior de la protagonista, se plantea una suerte de conclusión o corolario que recoge las primeras consecuencias de la empresa conquistadora en Chile. La historia emblemática de la india María Torri, su tortura y desaparición a manos del “ama”, la española María de Encio, es una clara referencia a los momentos de la dictadura militar chilena, caracterizada por un tipo particular de violencia contra el individuo:

... siguieron los azotes que le propinaba acusándola a gritos de haber seducido a Ríos, de ser una puta asquerosa; luego le hizo cortar los senos y la mantuvo entre castigos incesantes los casi tres años que demoró el monstruo deformado a golpes y mutilaciones en que la había convertido en desaparecer cualquier día; dicen también que la asesinó por su mano y que la hizo enterrar en una de las habitaciones de la casa, donde ojalá algún día, si es cierto, se hallen los pobres huesos para que esta harpía reciba su castigo ... (237).

La acusación falsa, la tortura y la desaparición sin explicaciones que afectan a la joven india remiten directamente al patrón rutinario de trato a los “detenidos” en estado de dictadura. La casa solariega en donde estos hechos tienen lugar puede entenderse como un espejo de Chile, y “una de las habitaciones” bien podría ser alguno de los lugares en donde yacen escondidos los cuerpos de los perseguidos por causas políticas. La manifestación de deseo es un modo de reafirmar la necesidad de esclarecimiento de estos crímenes, un verdadero “no a la impunidad”. De este modo, el pasado remoto se proyecta y se relaciona con en el pasado inmediato; lo que sucede ahora (o sucedió hace muy poco), ha sucedido también mucho antes; el ayer sigue presente en el hoy. En ese sentido, la novela se conecta con la tesis que observamos en las obras de Abel Posse, especialmente en *Daimón: los orígenes de los “males” de Latinoamérica* están en la misma conquista.

Además de anacronías y anticipaciones, en las novelas de nueva crónica encontramos la presencia de ucronías. Si bien en sentido muy estricto estas son parte constitutiva esencial de todos los ejemplos del corpus, en la medida en que se trata de textos de ficción que incorporan

elementos imaginados, solo haremos referencia a aquellas ucronías muy significativas, las que, como se comentaba al introducir este capítulo, no son especialmente abundantes. Cada nueva crónica modifica el pasado, ciertamente, pero en el propio ejercicio de recontar se encuentra impresa ya esa modificación. De allí que un grupo importante se atenga a rescatar los mismos hechos que relata la historia, alterando más bien la perspectiva de valoración. Algunos de los textos, sin embargo, optan por la reconstrucción del pasado incorporando hechos nuevos, que reemplazan a los recogidos por la historia. En todos los ejemplos analizados esta operación no es encubierta. No se trata de simular la veracidad de lo ficticio, sino más bien de lo contrario, es decir, exhibirlo desafiantemente como un modo de desconstruir hasta las certezas más básicas. Las novelas ucrónicas se salen del plano de la simple interpretación de los hechos para postular la posibilidad de reemplazarlos. De algún modo, esto se relaciona críticamente con la fragilidad de la memoria humana, que puede aceptar como verdad un giro en la historia si este es bien propuesto, y también con el conocimiento mismo de los hechos del pasado, operación epistemológica que queda en tela de juicio.

Las ucronías pueden darse como recuerdos compensatorios, esto es, por efecto de una memoria que necesita que el pasado cambie para satisfacer el deseo no cumplido; pero se orientan también, en textos altamente transgresores, a una función aún más extrema: simplemente negar los hechos en los que se basa la historia, con el consecuente comentario a la miopía de sus discursos.

Entre las ucronías compensatorias se cuentan las que encontramos en *Hijo de mí* y en *Vigilia del Almirante*. En el primer caso, Almagro moribundo confunde y altera sus recuerdos, situando a su hijo en episodios de su historia en donde realmente no estuvo. La propia voz narrativa lo comenta:

Mi hijo Diego no marchó conmigo saliendo de la plaza del Cuzco como siempre pensé. Vino a mi encuentro con Ruy Díaz, mucho más tarde (...). Entonces lo imaginé al hijo mío a orillas del lago alto. Inventé su estampa a caballo junto a mí, mientras él navegaba por la mar. Y como esto, muchas cosas que creí y creo no son ciertas (86).

Nótese que la posibilidad de una ucronía compensatoria significa también poner en duda la certeza de los conocimientos, de los convencimientos y de los recuerdos, desestabilizándolos, como sucede en *El entenado* y en otros textos que problematizan acerca del recordar. Del mismo modo, el encuentro de la ciudad de Tchil, centro de una civilización esplendorosa, sirve para negar el propio fracaso como conquistador y para dar cuenta en el espacio del deseo de un mito hecho realidad, posible e improbable al mismo tiempo: “He preferido callarlo: Luego de una exploración aledaña no volvimos nunca más a dar con Tchil. Y será sólo el fruto de mis fiebres o de mis sueños, ahora que nadie creerá esta fábula, que las tormentas de arena habrán cubierto, dejando su vigorosa visión. Como cuando se vuelve, con resaca, de una toma de ayahuasca” (65).

En el caso de *Vigilia del Almirante*, además de las tergiversaciones de la historia que tienen que ver con la lectura en paralelo con el Quijote, encontramos una significativa ucronía que se relaciona con una posible historia de amor adolescente entre Colón y una joven de familia noble. Ella queda embarazada y es obligada a casarse con un pariente lejano para salvar la honra de la familia. Al momento de parir, mueren la joven y su hijo, y Colón escapa para siempre de su tierra. Este episodio trágico, que es en sí una ucronía insertada en la información biográfica, habría marcado, como una herida que no se cierra, el modo de ser, de vivir y de amar del almirante. De hecho, él sigue viendo a la mujer amada y al hijo, en lo que podríamos llamar una ucronía compensatoria o espacio del deseo:

Simonetta y Ludovico habitaban el limbo más secreto del navegante. Una vez más hubo de verlos, andando los años, y hasta paseó con ellos llevándolos de la mano en las tierras del Paraíso Terrenal cuando pudo llegar a ellas tras muchas navegaciones y penurias. Simonetta, feliz como siempre, hecha mujer esbelta, vestida con espumilla de niebla, y el pequeño Ludovico, creciendo en la muerte, llegando ya a la edad adolescente que tenía el padre cuando lo engendró (167).

En el caso de *El último atardecer del caminante*, al igual que en *Hijo de mí*, también nos encontramos con una ucronía relativa al mito americano y otra a la vida familiar o afectiva del personaje. Álvar visita

efectivamente los alrededores de una ciudad maravillosa, que los demás españoles creen de oro, pero cuya verdadera naturaleza espiritual él comprende. También encuentra en América el espacio para la realización del amor, pero no como un sueño compensatorio, sino como el verdadero secreto de una biografía que ha sido escamoteado por el propio Álvarez Núñez en los relatos acerca de su pasado. La familia india que enseña al conquistador otra forma de vida se imagina a partir del silencio de la historia; es una ucronía plausible que permite a la novela postular una explicación para el modo de ser soldado de uno de los personajes más atípicos de la empresa de conquista.

Algo similar sucede en *El arpa y la sombra*, en donde se da cuerpo a una relación erótica entre Colón y la reina Isabel que explica el éxito de sus gestiones en la corte. En este caso, se trata de un episodio supuesto, pero no confirmado, que se asume en la ficción como parte de la cadena de hechos que lleva al descubrimiento. El navegante se enamora de la soberana y es en la relación con ella, después de muchos avatares, que consigue lo que se ha propuesto: "... me hacía falta otro millón para hacerme a la mar. Y ese otro millonaje era el que Columba me prometía cada tarde, para retirármelo de madrugada —no tenía ni que decirlo— en el 'vete ya' de la despedida" (103).

La ambigua biografía colombina es también un espacio por el que se cuelan elementos ficcionales en *Los perros del Paraíso*. En la relación con Isabel de Castilla, sin embargo, hay un punto de discrepancia. Luego de describir el éxtasis sexual de Colón en su entrevista secreta, la voz narrativa especifica:

Ante ella, la reina, su carne se retrajo sin posibilidad de movimiento alguno. (Por eso yerra el gran Alejo Carpentier cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la soberana. La noble voluntad democratizadora lleva a Carpentier a ese excusable error. Pero es absolutamente irreal. La intimidación del plebeyo fue total en el aspecto físico. Total, en cambio, fue su descaró metafísico y así alcanzó la liberación del panorgasmo.) (105).

Nótese que una ucronía corrige aquí a otra ucronía. La ficción entabla un diálogo con la ficción, señalándole su excusable error de

interpretación histórica. Es un procedimiento “metadesconstructivo”, en donde se desmonta la historia oficial, que no reconoce una relación sentimental entre Colón e Isabel, y luego una versión ficticia de dicha historia, que reconoce la relación, pero en exceso. La voz narrativa propone en este caso un “justo medio”.

Esta maldita lujuria coincide plenamente con *El arpa y la sombra* en adjudicar a Colón un *affaire* muy concreto con Isabel la Católica. Un loro americano parlanchín y poco discreto revela en la corte los pormenores de su relación, entre los que se cuentan las disputas por el financiamiento de la empresa: “Y a veces tenían peleas de enamorados, cuando hablaban del costo de los barcos y de las joyas empeñadas, ¿para qué me vine a meter con un judío? Debí haberte echado con todos los de tu raza, y él diciéndole que sólo un circunciso era capaz de esperar a que sus regias partes se calentaran del todo ...” (40-41).

En *Las puertas de mundo* también se propone una ucronía relativa a la vida sentimental del navegante. Esta vez es una relación oculta con una supuesta hermana de Santángel, Raquel, quien acompaña a Colón en el primero de sus viajes y que incluso le da una hija. Isabel es aquí la protectora de este amor oculto que ellos sostienen hasta el final de sus vidas. En este caso, la función de dicha ucronía justifica en parte la consecución de los objetivos del almirante y refuerza su origen judío, pero no se proyecta más allá.

Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad, así como también *Daimón*, suponen que Lope está de alguna forma enamorado de la bella mestiza Isabel de Atienza, la amante de Pedro de Orsúa, y que ese sentimiento tiene que ver con su asesinato. En *El mar de las lentejas* será la relación sexual que la hija de Cristóbal de Ponte sostiene con el marino Hawkins el verdadero móvil de su asociación con los canarios en negocios de piratería. Ucrónicas pueden ser también las miradas que *Ay mama Inés* efectúa a la vida íntima de la conquistadora y a los móviles sentimentales que la impulsan a participar como lo hace en la empresa de su amante. En todos estos ejemplos, la ucronía va asociada a vida personal, a relaciones sentimentales, a sexo, aspectos no tratados en profundidad por la historia como causas posibles de hechos del ámbito público.

Ucronías altamente transgresoras encontramos en la propuesta que hace *Daimón* para su lectura de la toda la historia latinoamericana. De hecho, el texto completo puede definirse como ucrónico por cuanto supone la pervivencia de la hueste marañona a lo largo de los siglos, paseándose estos fantasmas por sobre un escenario a ratos mítico y a ratos estrictamente histórico. Ucronía absoluta es también *Crónica del descubrimiento*, que relata la improbable expedición de los indios americanos a Europa. Ambos parten de una base completamente ficcional y dialogan tangencialmente con los hechos “reales”.

También se da en las nuevas crónicas la incorporación de personajes ficticios que observan los hechos de la realidad desde una nueva perspectiva. En los casos de 1492, *Memorias del Nuevo Mundo*, *El entenado*, *Esta maldita lujuria*, *Invasores del Paraíso*, *Lluvia para la tumba de un loco* y *Maluco*, la voz narrativa es un supuesto testigo de los hechos que no existió en la realidad histórica a la cual alude. Se sigue así con ellos de algún modo el patrón de la novela romántica de tema histórico, que escamotea como punto de vista el de los grandes personajes y escoge figuras secundarias, ficticias, para hacerlas actuar sobre un telón de fondo real. Bien podría interpretarse de este modo, pero el hecho de que varias de estas novelas se postulen a sí mismas como “el verdadero relato” contribuye más a quebrar la noción de realidad que a reafirmarla.

Las ucronías que quedan como deudas son las que tienen que ver con la representación de la perspectiva indígena en las novelas. Las nuevas crónicas proponen voces narrativas americanas, así como voces europeas que se sitúan en su punto de vista o se trasladan a su ámbito de acción, llenando los vacíos de la historia indígena con sucesos tanto plausibles como inverosímiles. Como hemos señalado con anterioridad, este intento por dar cuenta de la “versión de los vencidos” prefiere las figuras europeas como sitio desde donde estructurar una interpretación de los sucesos, mientras que los ejemplos en que la narración se sitúa directamente en el mundo indígena son considerablemente menores. Este aspecto, que resulta un problema teórico importante en cuanto implica representar lo no-representado, que en sí mismo no tuvo voz, necesariamente nos lleva a la reflexión acerca de una de las

características aparentemente más paradójicas del corpus, y que es el intento de desconstrucción de una versión histórica oficial, generada en el Viejo Mundo, pasando por la mirada de los propios europeos y no por la mirada del “completamente otro”. Vemos aquí un rasgo altamente contemporáneo en la configuración del universo ficcional, esto es, el reconocimiento de que una representación de lo indígena en cuanto tal es un gesto que queda siempre incompleto. Las escasas veces que se resuelve, como sucede en las novelas de Posse y Paternain, es mediante la parodia y el exceso (abundancia que da cuenta de una vacío).

1.6. La narración simultánea

Una última forma de discusión con la linealidad del tiempo de la historia que proponen las nuevas crónicas, pasa por el uso insistente de la narración simultánea, que no se asocia al llamado “presente histórico” propio de los discursos historiográficos. En las novelas que no proponen pasadizos temporales ni otro concepto de tiempo distinto del lineal, el hoy se plantea como la realidad del texto. Podríamos leer la utilización de este recurso como otra forma de re-vivencia, que permite a los lectores acceder a la actualidad del pasado.

Crónica del descubrimiento, fiel a su carácter de registro, avanza día a día, como diario o como crónica en su sentido más básico, esto es, cronológicamente. Del mismo modo lo hacen *Diario maldito de Nuño de Guzmán*, *Las puertas del mundo* y, en cierta medida, *Invasores del Paraíso*, siguiendo el presente de la voz narrativa en los periplos de un diario. Hay segmentos en pasado, evidentemente, pero se dan como un recuento que se hilvana con el relato simultáneo. Podemos calificar este uso de presente como el “reporte en vivo y en directo” de los corresponsales, como se dice en jerga periodística.

Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad avanza también cronológicamente y no compromete un concepto de tiempo distinto; pero al igual que en los ejemplos anteriores el uso del presente y la sensación de simultaneidad que este acarrea serían su principal “desviación” respecto del relato histórico tradicional. Valga como ejemplo esta declaración de

Aguirre: “Antón Llamoso me pregunta por qué he traído a la niña conmigo en lugar de dejarla en el Cuzco bajo la guardia y amparo de las dos servidoras. No le respondo, no debo responderle” (180). A este efecto se suman los quiebres de formato que implican las incorporaciones de los parlamentos y de las micro piezas dramáticas, que presentifican la acción. Lo mismo observamos en *Memorias del Nuevo Mundo* a través del recurso dramático aplicado, por ejemplo, a los amores entre Juan de Flandes y Fernanda.

La invasión a un mundo antiguo, por su parte, sigue *grosso modo* un orden cronológico, incorporando segmentos de narración simultánea que avivan y otorgan sensación de inmediatez, como sucede, por ejemplo, en un pasaje que relata la huída de los indios después de un importante rescate: “Galopan toda la noche, cruzan el gran río y entran a la selva enmarañada de las tierras de la Araucanía y, en medio de los gritos de alegría y canciones de bienvenida, se apean en las tierras de Lientur ...” (137). También encontramos en *Ay mama Inés* segmentos de narración simultánea, que hacen presente el pasado, reviviéndolo así en el aquí y el ahora de la lectura.

Todas estas variantes del concepto de tiempo que observamos en las nuevas crónicas están orientadas de una forma evidente o de una forma sutil, afectando la estructura completa del relato o solo alterándolo parcialmente, a discutir con una concepción del tiempo como una realidad lineal, sucesiva, caracterizada por un antes que ya fue —cerrado y concluido—, por un ahora efímero y por un después hipotético. Las novelas del corpus, como hemos visto, imbrican a través de diferentes recursos los tres estados del devenir con el fin de relacionar lo que pasó con lo que pasa o va a pasar. El tiempo no es ya una línea continua, sino más bien un círculo, un espiral, una red, una línea quebrada o un nudo complejo que sugiere y explicita relaciones de orden significativo entre el pasado, el presente y el futuro. Ayer es también hoy, y hoy es también mañana. De allí la necesidad de revisar, revistar y reescribir la historia.

2. El espacio

El continente americano aparece en las nuevas crónicas, desde la perspectiva europea, como un espacio nuevo y diferente, imposible de abarcar desde las categorías de mundo conocido que manejan los personajes. Las voces narrativas de estas novelas se hacen eco de las primeras impresiones de los antiguos cronistas y rehacen las miradas que estos plasmaron en sus escritos, estableciéndose así un vínculo estrecho con dichos documentos. Se ha hablado de este fenómeno como el primer “cubrimiento” o incluso “invención” de América, como señala Edmundo O’Gorman, por cuanto implica la imposición de otras imágenes de mundo por sobre lo que esta tierra habría sido en ese momento. Desde las primeras cartas de Colón a los Reyes Católicos, en las que compara el paisaje americano con el de España, pasando por la proyección de toda la mitología medieval y culminando en la idealización utópica, las más de las veces América queda escondida detrás del aparataje de ideas, creencias, miedos y prejuicios del conquistador, y eso se consigna insistentemente en la nueva crónica. Por un lado, nos enfrentamos así a la primera mirada del europeo con todo su contenido de angustia y también de disparate, y, por otra parte, es posible observar esa mirada críticamente e identificarla en cuanto velo. América, a la larga, viene siendo suma de esas visiones impuestas desde fuera, las que, de algún modo, son constitutivas de su identidad, como las capas de una cebolla. América, se dice, entra travestida a los reinos de Europa y sigue estándolo, a pesar del lapso de más de cinco siglos que separa su hoy de esas primeras impresiones y registros.

Entre las imágenes de América más recurrentes que encontramos en el corpus se destaca la del continente como una tierra primigenia, recién salida de la creación. Este rasgo no es benigno, sino que le otorga matices de espacio incontrolable, en donde cualquier cosa puede suceder. Los desiertos, las montañas, la naturaleza toda es inconmensurable, desproporcionada, fuera de la escala humana. Las lluvias torrenciales, el calor y el frío extremos, la hacen, desde esta perspectiva, difícil e inhóspita. Una segunda mirada sobre América la transforma en una tabula

rasa que da pie para la proyección de todas las fantasías que pueblan el imaginario del hombre medieval. El mito europeo se encarna en este nuevo mundo donde todo es posible, la sed de maravilla encuentra su manantial en un espacio en donde —para mala suerte de las civilizaciones indígenas— abundan el oro y otras riquezas. América es así un continente vacío que se llena de contenidos ajenos, que en el fondo no son sino puro deseo. Uno de estos deseos será de origen religioso y, desde el equívoco que inaugura el propio Colón, América queda bautizada como el lugar físico en el que se encuentra el Paraíso Terrenal. Otro obedece a un afán que, además de espiritual, es también político, e inaugura la posibilidad de América como un nuevo espacio para ensayar una organización social diferente, que supere los defectos del Viejo Mundo.

Todas estas imágenes nos dicen algo sobre los europeos que se las imponen al nuevo continente, pero también nos dicen sobre la propia tierra sobre la que se proyectan. Si la descripción espacial asume en estos textos una dimensión simbólica, la ficción nos devuelve a la realidad, para mostrarnos en ella lo demoníaco, paradisíaco, mítico o utópico que la conforma. América, en las novelas de nueva crónica, es todas estas cosas al mismo tiempo.

2.1. América primigenia

La imagen del Nuevo Mundo como un espacio literalmente nuevo está teñida de distintas valoraciones, en su mayoría negativas. América no se deja domar, no quiere ser domesticada por la conquista. Permanece incluso indiferente al paso del ser humano, como sucede, por ejemplo, en *El entenado*: “Después del bautismo y la apropiación, esa tierra muda persistía en no dejar entrever ningún signo, en no mandar ninguna señal” (26). América y Europa hablan distintas “lenguas”, lo que para el narrador, al momento del arribo, equivale a un silencio. En esa medida, es en primera instancia una tierra muda, que permanece además en otra dimensión, porque no registra si quiera el roce del europeo que descien- de de los barcos en sus costas. Por una parte, el conquistador se siente creador de una nueva realidad; pero esto es solo un espejismo que se

disipa apenas se constata que la naturaleza borra las huellas del paso humano, que absurdamente se empeña en perdurar:

Teníamos la ilusión de ir fundando ese espacio desconocido a medida que íbamos descubriéndolo, como si ante nosotros no hubiese otra cosa que un vacío inminente que nuestra presencia poblaba con un paisaje corpóreo, pero cuando lo dejábamos atrás, en ese estado de somnolencia alucinada que nos daba la monotonía del viaje, comprobábamos que el espacio del que nos creíamos fundadores había estado siempre ahí, y consentía en dejarse atravesar con indiferencia, sin mostrar señales de nuestro paso y devorando incluso las que dejábamos con el fin de ser reconocido por los que viniesen después (27).

La tierra indómita da señales de ser una fuente de vida, un lugar de origen en donde se aprecia lo vital en su gestación: “El olor de esos ríos es sin par sobre esta tierra. Es un olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento. Salir del mar monótono y penetrar en ellos fue como bajar del limbo a la tierra. Casi nos parecía ver la vida rehaciéndose en el musgo de la putrefacción ...” (27). En la creación recién acabada todavía no tiene parte el ser humano; esa es la impresión que reciben al menos los europeos. “La ausencia humana no hacía más que aumentar esa ilusión de vida primigenia” (27), dice el entonado. La sensación que queda en los expedicionarios es, a fin de cuentas, la de una profunda irrealidad. Por una parte, el paisaje americano es primigenio, auténtico en su origen, pero, por otra, en virtud de su impenetrabilidad se percibe prácticamente como un espejismo: “Durante unos minutos permanecemos inmóviles, contemplando, al unísono, el mismo paisaje del que no sabíamos si, aparte de los nuestros, otros ojos lo habían recorrido, ni si, cuando nos diésemos la vuelta, no se desvanecería a nuestras espaldas, como una ilusión momentánea (29)”. América no depende de la mirada de Europa para existir, pero la novela es crítica y certera al plantear que para los europeos así se siente. Esto se relaciona con la reflexión filosófica que subyace a la ficción y que tiene que ver con la certeza de lo real que en el mundo americano, vivido por los indios, está afectado por una sabia fragilidad. Los europeos, sin embargo, no llegan a este convencimiento por vía reflexiva, sino que es una impresión que

la propia tierra produce. América es, finalmente y parafraseando a José Donoso, “el lugar sin límites”: “Si esa tierra pretendía estar en proporción con sus ríos, no le quedaba más remedio que ser infinita, ya que sus ríos desdeñosos daban la impresión casi euforizante de serlo” (38).

El mismo silencio de ausencia humana se hace expreso en *Maluco*. Relata Juanillo que “[e]ntre los valles y en los estrechos encerrados entre altas barrancas, reina una desolación y un silencio como de cosa muerta. Un silencio virginal, más antiguo que el hombre” (177). Esta constatación va luego un paso más allá, que es considerar el mundo primigenio como un laberinto divino y demente: “Y los canales se bifurcan y las ensenadas se multiplican, y la poderosa flota vuestra se mueve a ciegas en ese laberinto que parece creado por la imaginación de un dios loco para perder a quien ose penetrar en su escondite, buscando en vano una salida” (178). La mentalidad europea verá esta creación como un lugar de pesadilla, escrito en otros códigos (que habla otro lenguaje), ajenos a la racionalidad europea y a su experiencia: “Y el mundo se torna, así de repente, en un jeroglífico imposible de descifrar. Porque uno se ha quedado sin las claves” (179).

La invasión a un mundo antiguo repite la misma sensación de extrañamiento y de agobio frente a la naturaleza desmesurada. América se aparece al soldado europeo como un lugar inexplicable, o al menos sin un sentido cognoscible:

¡Tan grande todo lo de estas Indias! Extrañas tierras, éstas de Chile, todo tan distinto y tan extremo, la selva densa del follaje del sur y este desierto sin una planta, sin nada, ni una gota de agua, sólo tierra dura, y allá lejos, esa cordillera que no se acaba, y ese mar que vemos de vez en cuando, tan oscuro y tan grande. Extrañas creaciones de Dios. ¿Para qué sirve todo esto? (22).

Daimón, por su parte, recoge la imagen de América como la tierra recién creada haciendo uso y abuso de la hipérbole humorística, parodiando y ridiculizando la tesis europea acerca del primitivismo geológico y biológico de lo americano. En el Nuevo Mundo, según la novela, prima la energía vital en pleno despliegue: “Todo es ansia, jugo, sangre, savia, jadeo, sístole y diástole, alimento y estiércol, en el

implacable ciclo de las leyes cósmicas que parecen recién establecidas” (11). El “rodaje” de un orden en el caos de la creación primigenia es la causa de los “desajustes” que los europeos perciben: “Las primaveras aparecían de repente en medio de los inviernos más lluviosos. En ese mundo todavía no se había asentado un definitivo orden de las estaciones. Los volcanes humeantes parecían recién disparados” (12). La tierra americana es impredecible, lo que se transforma en una de las grandes dificultades de la empresa post-mortem de los marañones, quienes “[t]rabajosamente entraban en América. De sorpresa en sorpresa, como quien visita el origen del mundo” (37).

La explicación científicista acerca de las rarezas del continente, sin embargo, demuestra ser a la larga insostenible. Lo que realmente sucede es que en América prima otra racionalidad que, para un francés cultivado, no puede sino interpretarse como locura: “Ante tanta sinrazón el culto Sablon enloqueció. No se trataba sólo de la ibérica irracionalidad a la que ya estaba acostumbrado, sino de la demencia continental, la locura de la tierra misma, de esa América. Sablon padeció una experiencia terrificante: en la costa de Guyana pudo ver de que modo un olmo paría peras” (117). No pedirle peras al olmo, como dice el refrán, es no esperar de la realidad algo que ella no puede darnos. En América, sin embargo, tierra de lo real-maravilloso de Carpentier o del realismo mágico garciamarquiano, se puede esperar eso y aún más. *Daimón* plantea radicalmente la tesis de que este continente es otro mundo, con sus propias leyes, que —como veremos a propósito del espacio americano como lugar del mito— termina domesticado, controlado, degradado.

Esta maldita lujuria se sitúa plenamente en la perspectiva de valoración de la voz narrativa: un soldado humilde con alma de labriego, perdido en un fuerte inhóspito de la Patagonia. Su visión de América es la de un continente feroz, incomprensible, maldito e inconmensurable, porque “... Satanás hizo estas tierras del Sur a la medida de su propia soberbia” (49). Aquí, como en otros ejemplos del corpus, el paisaje todavía está en proceso de formación: “Es que en este continente que aún está siendo creado, señor Virrey, todo es posible. A veces pienso que más allá de las montañas hay otras que aún están levantándose, ríos que

salen de la nada y marchan hacia mares no creados” (43-44). La inseguridad que el medio provoca se resuelve en la ausencia de paz. El Nuevo Mundo es la antítesis expresa de los cuadros bucólico-pastoriles de las *Églogas*, un anti-*locus amoenus*:

... en América no existe lo que nosotros llamamos la paz de la naturaleza, el sentarse a la vera de un arroyo a escuchar el lento rumor del agua y las hojas suavemente agitadas por la brisa. Aquí los vientos parecen guadañas, los arroyos están cargados de serpientes venenosas y hay hombres que creen percibir un hálito maligno en los sonidos de las cosas o en su tamaño (50).

América es una tierra caliente por fuera y gélida en su interior, en donde cualquier planta europea muere. Es una imagen análoga a la del infierno dantesco, que se compara a la naturaleza de ciertas demonias descritas en detalle por el narrador. La manera de proceder con la tierra americana es, según consejo del soldado al virrey, la misma que hay que tener cuando se penetra sexualmente una de estas criaturas malignas de cuerpo ardiente y “natura” de frío mortal: “Del mismo modo que con la tierra, los hombres aprenden a echarse con las hijas del demonio y aun a hacerles el amor, sorteando los peligros del frío. Saben que una demonia puede ser tocada y abrazada sin riesgos, pero sólo en la superficie de su piel” (56). América-maligna puede ser gozada, pero solo rápida y superficialmente. Cual amante demoníaca, es usada, pero nunca conocida.

Daimón sostiene la misma tesis del desconocimiento, pero orientada hacia el rescate del poderío de la naturaleza americana, que es visto como algo positivo. Europa solo posee sus costas y permanece ajena a su corazón, como le escribe Aguirre a Felipe V: “Os digo, dignísimo señor, que a este gigante de las Indias, que es América, sólo la tenéis tomada por el borde y que es tan enorme, impenetrable e invencible que pronto os caerá sobre vuestros reales pies. Os informo que nadie puede ni podrá con esta tierra” (99). Los vaticinios de Lope, sin embargo, fracasan, y la invasión al cabo de los siglos finalmente se completa.

En *Invasores del Paraíso*, novela que recoge una mirada algo más benigna del paso de los conquistadores por América, se produce también una valoración positiva de su carácter primigenio, que habría

producido cosas de maravilla asociadas a la más novedosa abundancia y belleza:

—Vimos pájaros cuyos colores trastornarían aun a Juana la Loca. Y tigres de otras maneras a las que en España conocemos (...)

—En estos bosques se halla todo lo que uno quiera. Aquí la creación aún está intacta (166).

2.2. El mito

Un segundo grado de acercamiento al continente, no ya solo como paisaje natural, es el que implica la interpretación de América como espacio en el que se encarna el mito. Este es el primer paso de un encubrimiento más que de un descubrimiento, por lo que su presencia en las antiguas crónicas se interpreta como una distancia e incluso como una negación. Las novelas, sin embargo, se aprovechan de la mirada mítica sobre América para plantear que efectivamente es así, que el Nuevo Mundo es cuna y asiento de realidades mágicas, portentosas, que no se dan en el gastado continente europeo. La imaginación asume un sesgo epistemológico especial: el conquistador iluso no es el que proyecta sus fantasías ingenuas sobre lo desconocido, sino el que no es capaz de ver el mito realizado.

Daimón, por ejemplo, plantea la consecución efectiva del mito americano. El conquistador ve cumplidos sus sueños, pero en la historia de América eso no tiene ningún valor, primando los criterios realistas, chatos, comerciales, destructores de la maravilla. Los dos momentos míticos de la novela tienen que ver con el encuentro del reino de las Amazonas, espacio de la liberación del deseo sexual reprimido, y más tarde con el hallazgo del Dorado, espacio que sacia sus ansias de riqueza.

En medio de la selva los marañones son interceptados por las guerreras de la leyenda, quienes los llevan a su pueblo para transformar a los hombres de la expedición en sus “fecundadores”. Al principio gozan de la libertad sexual, luego aprenden otra forma de amor erótico, despojada de la inicial brutalidad, pero finalmente reinciden

en sus antiguos vicios y acaban maltratando a las hermosas princesas: “La abulia de los hombres se fue transformando en violencia nacida del despecho y de principios morales aplicados oblicuamente, con resentimiento. Muchas princesas fueron azotadas, obligadas a la humillación del vestido permanente” (74-75). Es el propio europeo, acostumbrado a la infelicidad, el que destruye el mito. Mucho más tarde se aprecian las trágicas consecuencias que este mismo espíritu acarrea. En pleno siglo XX, vagabundeando por lo poco que queda de la selva virgen, Aguirre descubre el espacio mítico de las amazonas en su actual estado:

Después de varias semanas de andar bajo lluvias cerradas llegó a un lugar que le pareció familiar. Allí estaba instalada la administración de los galpones de la Compañía Gran Quebrachera S. A. (...). Al amanecer se levantó de un salto y fue corriendo hacia donde estaba la balanza principal. La habían instalado al pie de una piedra ennegrecida. Latió más fuerte el corazón de Lope: ¡era el monumento fálico del reino de las Amazonas! Y claro, más allá el lago, desdichadamente contaminado por las letrinas de siringueros y capangas y por los desperdicios industriales de la elaboración del caucho. (...) Perdidas para siempre las aguas puras del lago [sagrado] (222).

Además de una crítica ecológica, que está en sintonía con el contraste entre las cosmovisiones europea y americana que plantea la novela, la destrucción del Reino de las amazonas y su transformación en sede de las oficinas de una cauchera implica la caída de lo mítico —que ha sido efectivamente real— en el tiempo y la lógica del invasor blanco, depredador económico que arrasa con la naturaleza y con los americanos⁷.

El Dorado, que en la mitología es una ciudad de murallas de oro sólido, se revela como un sencillito desierto de metal fino en donde no crece ninguna vegetación, esto es, desde la perspectiva americana, un espacio “pobre”. Su encuentro, al igual que el del Reino de las amazonas, provoca en la hueste de Lope una mezcla de delicia y remordimiento:

⁷ Este capítulo de *Daimón* se desarrolla en un intenso diálogo con *La vorágine*, de José Eustasio Rivera.

Los supuestos muros eran dunas emparejadas por el viento. Dunas lisas y tersas. Inmensos tetones áureos. Algunos hundieron la cabeza en el doror tibio, la cara arenilla les entraba a chorros por las orejas. Con el sudor, al besar las dunas, todos tuvieron máscaras de oro. Muchos, vencidos por la emoción, se hincaron a orar: tenían más Culpa que otra cosa (128).

Antes de que puedan gozarlo, Aguirre le entrega el oro a los indios rebeldes que se lo piden con el fin de ocultarlo de los demás europeos que pueden utilizar estas riquezas en su contra, como había sucedido en la conquista. Lope aprovecha la instancia para la traición, ofreciendo su ejército completo para ponerlo al servicio del nuevo Inca. Vuelve a encontrar a sus soldados muchos años después, instalados en su República, y allí se entera del fin de este mito:

Nunca más se lo volvió a encontrar. Cuando el terremoto de Andahuaylas desapareció como por arte de magia. Dicen que en su lugar hay un volcán y que el oro gira en su interior, derretido como en el primer día de la Creación. H.H. Wildcock intervino: “Ya no tiene sentido ese oro. Ahora hay que exportar azúcar, ganado, maderas, y el oro viene en libras y marcos...” (178).

Por una parte, lo mítico se retrotrae a un estado anterior, al de la América primigenia, alejándose de los hombres hacia una dimensión inalcanzable. Por otra, es rápidamente reemplazado por el libre comercio, el nuevo Dorado americano que consiste en la explotación de materias primas. No hay, como en el caso de las amazonas, una degradación del espacio mítico, pero sí una degradación de todo lo demás, quedando la América mágica a merced de los comerciantes.

Esta maldita lujuria también se desliza entre lo real y lo mítico, constituyéndose a ratos en un catastro de las fantasías que los conquistadores aplican a lo desconocido del Nuevo Mundo, donde todo es posible. Extraños animales, objetos mágicos, árboles del tiempo, aparecen como el trasfondo imaginario sobre el cual el soldado-narrador construye su mundo. El mito central en la novela es la Ciudad de los Césares, que aparece aquí descrita en todos sus detalles. Allí existen las

riquezas sin límites, la plena libertad del cuerpo y la sexualidad, y más aún, es posible la inmortalidad:

—Esa ciudad (...) está a orillas de la laguna Nahuel Huapi y no puede ser vista todos los días del año, sino solamente algunos días muy señalados. Tiene hermosos edificios de templos y casas de piedra labrada. Están techadas con un metal amarillo brillante y muy maleable, que nosotros llamamos el oro. Las calles están empedradas y las principales de ellas lo están de un metal blanco brillante, que nosotros llamamos la plata. Algunos césares son blancos y otros indios, sin que sepamos a ciencia cierta si continúan siendo cristianos. A las partes del norte y del poniente tienen la Cordillera Nevada, donde trabajan muchos mineros de oro y plata, y también de cobre. Por el poniente, hacia la cordillera, tienen sus campos, con estancias de muchos ganados mayores y menores y muchas chacras, donde recogen con abundancia granos y hortalizas sin necesidad de cultivarlos, y los campos están adornados con cedros, álamos, naranjos, robles y palmas, con muchedumbre de frutas muy sabrosas.

Se detuvo un momento y agregó, bajando el tono de la voz:

—Dicen que en esa ciudad hace mucho tiempo que no nace nadie y que en ella los hombres no pueden morir. (...) Son felices y comparten sus mujeres entre todos (154).

El mito congrega la abundancia, la libertad y la anulación de la muerte. Un grupo de expedicionarios entre los que se cuenta el narrador partirán en su búsqueda, unos con el fin de apoderarse de ella, otros con el objetivo de destruirla. La supuesta cercanía que habrían logrado los deja a todos sumidos en fantásticos sueños que compensan todas sus carencias materiales y afectivas, pero que finalmente los condenan a la angustia por aquello que nunca pueden alcanzar: “Por las noches, retornábamos a la ciudad de sueños. En ellos, tocábamos el oro sin apropiarnos de él, llegábamos al pie de las altas torres sin nunca subir a ellas, como tampoco subíamos a las mujeres más hermosas del mundo, que allí se nos daban, casi al alcance de la mano” (172). Si no puede poseerse lo maravilloso, surge en el hombre la necesidad de aniquilarlo:

¿Y yo? Yo quiero, señor Virrey, el gobierno de la ciudad conquistada. (...) Y si esto no fuera posible, señor Virrey, si ello no conviniera a la

razón de Estado, déme usted mando para saquear la Ciudad de los Césares, para arrasarla y pasarlos a ellos a cuchillo, y después quemarla sin que quede de ella piedra sobre piedra, que ésta es la única forma de que esa ciudad salga de mi cabeza (181).

América aparece como un mito efectivo, pero inalcanzable. Es la tierra que se vislumbra como maravillosa, pero que no se toma. Es la eterna proyección de los deseos que no dejan disfrutar lo que está al alcance de la mano, como veremos a propósito del Paraíso Terrenal.

En *Hijo de mí*, por su parte, pervive la ambigüedad respecto del hallazgo del lugar mítico anhelado. En principio, Chile es la tierra de la desolación, del sufrimiento sin recompensas, de la derrota; pero, en un momento, se transforma también en el espacio que alberga una civilización maravillosa, como sacada de una novela de caballerías:

Ganamos la banda de Chilli, con fatigas y duelos, nevazones que devastaban y fríos inclementes, es cierto. Pero allí estaba lo que buscábamos. La ciudad de Tchil, más rica que ninguna otra en todo el orbe. Músicas de aguas en fuentes, si no de oro de plata. Minarettes. Vías y acueductos. Distritos que en lugar de enfrentarnos, nos abrían sus castillos de cristal de roca en interminables festines (64).

Se repiten la riqueza de metales y la exquisita arquitectura, a lo que se suma una actitud de acogida por parte de sus habitantes y la realización permanente de la fiesta y del homenaje.

Una cuadrilla de muchachos nos guió hasta las elevadas pirámides y pusieron todo a nuestros pies, como un regalo.

Flores y baldaquines, para ir de un sitio a otro. Vinos de frambuesa para reconfortarnos. Arúspices que nos predijeron faenas de fortuna y la plenitud del amor realizado.

Anduvimos varios días para atravesar la Polis, con sus barrios bien delimitados. El de los amansadores con sus picaderos. Curtidores de piel de lagarto. Finos zapateros. Orfebres que amalgamaban plomo y platino para hacer metales invencibles. Talladores de amatites y aguamarinas.

Tenían los hijos de esta gran capital, rica en leyendas, su propio Cristo. Quechazús, que en vez de ir a la cruz como el nuestro subió al trono,

coronado de espinas, y gobernó por centurias en nombre de su padre. El bondadoso Diagui (64).

Almagro describe una alta cultura que se entrega amablemente a los conquistadores, incluso sexualmente, sin ofrecer resistencia, pero que se pierde también en el misterio y se transforma en materia para la leyenda; no obstante, cree en un momento de su relato haber estado allí, haber alcanzado la gloria máxima del conquistador, que da con el mito encarnado, aún mejor que el Perú que posee Pizarro. Tchil es el lugar de la riqueza, de la libertad del cuerpo y, al igual que la Ciudad de los Césares, la liberación de las ataduras de la religión católica y sus represiones, en donde Cristo no muere, sino que es coronado rey.

En *Memorias del Nuevo Mundo*, por su parte, el mito se proyecta, muy al comienzo de la novela, cuando Colón sueña insistentemente con su pronta llegada a las verdaderas Indias:

—Señor Almirante, Cipango siempre queda más lejos, siempre está en otra parte —exclamó Martín Alonso Pinzón.

—Cuentan aquellos que saben que el rey de la isla tiene un palacio techado con el oro más fino, como nuestras iglesias lo están de plomo. Las ventanas están ornadas de oro, los pisos de placas doradas, cada placa dos dedos de ancho. El oro debe estar aquí cerca —siguió andando Cristóbal Colón (26).

El mito, representado en una Cipango de improbable riqueza, es por definición inalcanzable. El almirante, seguidor de una quimera, no escucha a su piloto que le advierte acerca de la verdadera naturaleza del mito, que es un siempre más allá, un espacio del deseo. Así se explicita también en *El entenado*: “Lo desconocido es una abstracción, lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseos y alucinaciones” (12). América es ese espacio ambiguo que da pie para la proyección de lo fantástico. Por eso, al referirse a ella en los puertos de Europa, entre los hombres ávidos de aventura “[s]e hablaba de ciudades pavimentadas de oro, del paraíso sobre la tierra, de monstruos marinos que surgían súbitos del agua y que los marineros confundían con islas ...” (12-13).

Las puertas del mundo representa un extremo de la mitificación del continente: la imposición sobre el Nuevo Mundo de todos los sueños y delirios de Colón, de toda una mitología inconmensurable. Cual Alonso Quijano poseído por sus lecturas, el almirante de Herminio Martínez deja correr en su discurso cuanta maravilla mítica conoce, esperando dar con ella en América, pero sin alcanzarla, como un espejismo en el agua: “Brillos y rebrillos los de este devaneo a la vera de un río que refleja multitudes de ciudades y fortalezas edificadas y existentes en otros tiempos, pero que dejaron su imagen prisionera en los ergástulos del agua... ¡Qué visiones!” (110). Al final de sus días, después de la búsqueda incansable, acaba derrotado por la realidad, perdidos incluso sus mundos de fantasía: “Cuánto no vio en aquellas lejanías inconmensurables que ahora, en la hora de la memoria, apenas si recuerda...” (222).

Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad también se hace eco de la imposición sobre América de los sueños míticos de Europa. En una escena altamente dialógica, en la que solo se escuchan los parlamentos de distintos personajes asociados a la vida del joven Lope, el Nuevo Mundo es otra vez el lugar de la riqueza ilimitada: “—Vete a la Indias, ahijado. En sus mares se encuentran perlas del grueso de una nuez y en sus cerros esmeraldas del tamaño de una manzana. Hay ciudades techadas con bóvedas de plata, donde el agua se bebe en cántaros de ágata y los niños juegan con aros de turquesa” (106). Asimismo, América es el espacio para la consecución de la gloria caballeresca, el escenario en que los sueños fabulosos se encarnan:

—Vete a las Indias, hijo mío. No son mentiras las hazañas de Amadis y Galaores que eternamente habíamos tenido por invenciones. Ni son patrañas las proezas griegas y romanas que glosan los trovadores. Ni son fantasías los mundos fabulosos que miramos cuando soñamos. En las Indias los ríos y los lagos semejan encarcelados mares de agua dulce de cuyas profundidades ascienden en la noche hidras de muchas cabezas que resoplan llamaradas por sus muchas narices. (...) En las Indias hay sirenas emplumadas que seducen al viajero con endulzadas melodías, y Amazonas bravías que violan todas las noches a sus presos (106-07).

Aguirre es animado por estos parlamentos de ensueño para enrollarse en la empresa de la conquista, mas cuando pasa a América se da de bruces contra la realidad.

Diario maldito de Nuño de Guzmán, en cambio, maneja lo mítico en una zona ambigua. El narrador, en algunas instancias, se hace eco del mito y espera encontrarlo encarnado en el espacio americano, pero descrece al mismo tiempo de la veracidad de los relatos que lo originan:

... estamos en la antesala del Mar de los Sargazos; tal vez muy cerca ya de las extensiones de islas a la deriva en las que, de acuerdo a la imaginación de naucheros, náufragos, almirantes y gente sin quehacer, hay dragones del tamaño de la Giralda, sirenitas con el ombligo de diamante y un sinnúmero de unicornios tristes. A orillas del misterio andamos, no cabe duda ... (21).

Además de desacreditar las fuentes de dicha información, Guzmán explica el origen del mito acudiendo al temor de lo desconocido. América es la tierra ignota, las “orillas del misterio” sobre la que se proyectan las fantasías, no solo del deseo, sino también del miedo:

Todas estas eventualidades, escritas y relatadas por toda Europa, se deben, creo yo, no a otra cosa que no sea el miedo; o sea ese horror espontáneo que nos anebla los interiores al andar por los parajes de lo ignoto y de lo insondable, que para eso es lo mismo. No niego que haya islas con insólitos habitantes, agua y excelentes frutos, pues nosotros ya estuvimos en ellas, pero que quede claro que hasta el momento no nos ha tocado en suerte contemplar las manadas de elefantes sin trompa del almirante genovés, ni los leones con un arco iris entretejido en la melena, de Juan Iñiguez el sevillano (35).

En *Memorias del Nuevo Mundo* la encarnación del mito es una realidad que mueve masas ansiosas por encontrar riquezas. Fray Marcos de Niza encuentra Cíbola, una de las siete ciudades sagradas del desierto norteamericano, y la aprecia desde lejos. La voz narrativa relata este hecho tal cual, sin poner en duda la veracidad de la versión de fray Marcos. Deja entrever su carácter de quimera, sin embargo, en el efecto que produce en otros aventureros:

Los relatos de fray Marcos de Niza de una tierra de montañas de oro y plata, siete ciudades amuralladas con casas de piedra, donde había unicornios, caballos, dromedarios y la gente era tan rica que las mujeres llevaban cinturones de oro, se propagaron como una fiebre que enfermó lo mismo a los españoles que a los naturales (230).

Se organiza una gran expedición en la que se alistan cientos de personas con el fin de obtener riquezas de la ciudad mítica. La empresa, evidentemente, fracasa.

El largo atardecer del caminante, representa, en cambio, la consecución del objetivo. Al conquistador descalzo le es dado ver de cerca otra de las ciudades sagradas, Ahacus, que los europeos suponen es de oro, pero cuya verdadero valor consiste en ser un lugar sacro. La proyección física de su riqueza que hacen los conquistadores es una interpretación plausible, pero producto de una mentalidad materialista, primitiva. Como espacio mítico, solo accederán a él momentáneamente algunos pocos elegidos:

Es una ciudad sagrada. Ciudad de noche, como de un sueño, de una alucinación o de una momentánea epifanía. Tan efímera como sus resplandores de una hoguera que agonizara al amanecer. A la mañana el viajero no encontrará más que las paredes de roca de un cerro circular que se alza en la aridez del paisaje. (...) Nada podrá saber de sus cavernas secretas y de los disimulados altares a cielo abierto, donde durante la noche realizaron los ritos que ocultan a la barbarie de nuestro dios (157).

Este momento es, para Álvar, una experiencia inolvidable, un tesoro de otra naturaleza que los europeos no alcanzan a comprender: "... me siento como el poseedor de una visión exclusiva que ningún otro hombre de la cristiandad ha tenido" (157).

América mítica se revela, o al menos se deja entrever, pero la conciencia europea la oculta o la niega. El mito es una fantasía compensatoria o el producto del miedo a lo desconocido; al mismo tiempo, sin embargo, es una de las formas de ser del continente. El acceso a lo sagrado, la libertad del cuerpo y la posibilidad de subsistir sin los sufrimientos de la pobreza o la marginalidad europeas son facetas constitutivas de esa

primera América. El hombre del Viejo Mundo, que cree en dragones, unicornios y Dorados, no será capaz de creer en ella.

2.3. El Paraíso Terrenal

Aun cuando pertenece, como los demás lugares míticos, al ámbito de las creencias europeas, el Paraíso se distingue por algunos rasgos especiales. Si bien tiene una representación en el mundo pagano, fue una verdad de fe para el catolicismo, la religión oficial de la conquista. Las ciudades de maravilla y la naturaleza imposible no son elementos de ningún credo religioso, sino que quedan circunscritas como parte del imaginario popular. El espacio original, adánico, sin embargo, pertenece al ámbito del saber bíblico, y abre históricamente una serie de disquisiciones acerca de la factibilidad de la existencia material del Jardín del Edén.

Todas las novelas que reescriben los viajes de Colón coinciden en interpretar sus dichos sobre el que cree el descubrimiento del Paraíso Terrenal, que comunica en su tercera carta a los Reyes Católicos. Sea cual sea la lectura propuesta por las nuevas crónicas, el Edén se encarna efectivamente en territorio americano, traspasándole sus cualidades.

En *El arpa y la sombra*, de modo consecuente con el tono irónico y desacralizador que caracteriza el discurso de Colón, este se refiere al Paraíso desde una perspectiva profana: “Y ahora... ¡bueno! No hallé la India de las especias sino la India de los Caníbales, pero... ¡carajo! Encontré nada menos que el Paraíso Terrenal” (173). Más allá del énfasis megalomaniaco de su interpretación, que evalúa el fracaso como un éxito de naturaleza casi teológica, Colón certifica que su hallazgo, al menos a su parecer, es efectivo:

... en lo que pudieron contemplar mis ojos hallo las pruebas de que he dado con el único, verdadero, auténtico Paraíso Terrenal tal como puede concebirlo un ser humano a través de la Sagrada Escritura: un lugar donde crecen infinitas clases de árboles, hermosos de ver, cuyas frutas eran sabrosas al gusto, de donde salía un enorme río cuyas aguas contorneaban *una comarca rica en oro* ... (175).

El Paraíso americano como un *locus amoenus* —en agudo contraste con la visión negativa de la América primigenia— es una constante en todos los textos que lo describen. *Los perros del Paraíso*, por ejemplo, ironiza al respecto, y transforma la visión clásica del Jardín del Edén en una playa tropical, presentida por el sacerdote que le enseña el catecismo al pequeño Colón en la escuela:

... el cura, ante los asombrados niños, comenzó a describir playas de arena blanquísima, palmeras que rumoreaban con la suave brisa, sol de mediodía en cielo azul de porcelana, leche de cocos y frutas de desconocido dulzor, cuerpos desnudos en agua clara y salina, músicas suaves. Pajaritos de colores. Trinos. Fieras tranquilas. El colibrí libando en la rosa. El mundo de los ángeles, seres perfectos, sin tiempo (24-25).

Es este mismo paisaje el que Colón encuentra al llegar a las costas caribeñas: “Aire dulcísimo, sol alto, mar fresco y salino. Sus olas corren suaves, se escurren y quiébranse en una playa de arena blanquidorada” (178), digna de una publicidad de *resort* para vacaciones de ocio.

Este lugar idílico es, efectivamente, una dimensión diferente que permite al ser humano pertenecer a lo real: “Estamos en otro espacio. ¡Por fin estamos dentro del mundo, en el mundo y no ante la realidad, como eternos mirones tristes con nuestro metro de sastres!” (214). Existe la alternativa de ser en vez de hacer; de sumarse al ritmo de la vida y así salir de la historia que nos condena a la finitud: “El almirante descansaba no de un penoso viaje sino de la fatiga de siglos de moribundia. (...) El paraíso era el fin de la entropía, de la degradación, de un tiempo de humillante ser para la muerte” (189).

Otra vez el mito es efectivamente real y hay una posibilidad para el europeo de alcanzarlo y vivirlo como suyo, pero puede más su tendencia destructiva. Al cabo de cuatro años, el Paraíso y sus habitantes son literalmente arrasados por los blanquiñosos: “Los ángeles, azotados, enflaquecidos, repartidos en ‘encomiendas’. Raleados por los suicidios y desaparecidos en lo hondo de las minas. Víctimas del progreso. Definitivamente cortados del alma del mundo donde habían crecido hermanados con las papayas y los pumas” (221).

El Colón de *Las puertas del mundo* repite la misma actitud irónica del almirante de Carpentier: “Son las repúblicas del edén, carajo. Se siente y se sabe en todo lo que vemos y en todo cuánto oímos” (158). Al momento de explayarse sobre sus características, sin embargo, hay en su tono un dejo desvergonzado y burdamente erótico, que indica que para el propio Colón el hallazgo del Paraíso no es algo que merezca especial respeto:

Estos son los ríos del Génesis... He aquí el Paraíso terrenal, el cual, ya vimos, inicia su protuberancia de pera en las bocas del Drago, que los nativos llaman Macuro. Allá comienza a levantarse, de acuerdo a mis cálculos, y llega hasta esos lozanos parajes donde todo está muy en su lugar de origen: los vegetales, y las bestias; las cosas, el tiempo y las indias que por acá se pasean (159).

En *Vigilia del Almirante*, por su parte, en el capítulo llamado “Visión del Paraíso Terrenal”, se nos describe la forma en que Colón puede imaginar el Edén mientras agoniza, inspirado por las descripciones del Piloto que le confía el secreto del Nuevo Mundo:

Ve el alto lugar, tan alto que llega hasta la esfera lunar, allí donde las aguas del Diluvio no pudieron alcanzarlo. Desde lo alto de las montañas las aguas descienden y caen en cascadas inmensas sobre un lago, redondo como luna en eclipse orlada por el filete luminoso del sol. (...) Nubes, coronas y promontorios afectando siempre la forma de la esfera... Pues en esta redondez está la infinitud de Nuestro Señor como la Sacra Scriptura lo testifica... Y allí Nuestro Señor hizo el Paraíso Terrenal y en él puso el Árbol de la Vida cuyos frutos todos son también esféricos, muy jugosos, y asemejados a los astros del cielo en la infinita medida de la esfera (271-72).

El espacio mítico, al igual que el tiempo, es en la novela perfectamente esférico, esto es, infinito. El microcosmos del árbol y sus frutos encuentra su reflejo en el macrocosmos del cielo y sus astros, conformando un todo perfecto. Aunque este Paraíso no se concreta directamente en la novela, el estado idílico en que se encuentran los americanos permite extrapolarlo como una realidad, que, como en todos los ejemplos del corpus, deja de ser tal por efecto de Europa.

En *Maluco* observamos la recuperación y la pérdida del Jardín del Edén. Juanillo, cuando se enfrenta a esta faceta del espacio americano, cree que se encuentra fuera de la realidad, más allá de la muerte: “Y cómo no había de darme por muerto si lo que tenía ante mis ojos, una vez que emergimos de la selva en lo alto de un monte, era el Paraíso” (74). Esta interpretación se justifica en las características edénicas de la naturaleza, que repite los mismos rasgos de la playa tropical perfecta. El bufón cuenta: “... mi nariz respiraba aquel perfume antiguo de humedades vegetales y mis ojos planeaban como pájaros sobre aquel vergel y sobre las plácidas islas de cocoteros y sobre el verde y deslumbrante cristal de las aguas y sobre la blanca y bruñida arena de las costas; y todo irradiaba una luz cálida y dorada como la miel ...” (75).

Capitanes y soldados rasos se aletargan en este espacio, demorando la partida hacia un viaje de desastre que, como hemos visto a propósito del tiempo en esta novela, es una degradación o entropía. “Los días que pasamos en el Paraíso, huelga decirlo, fueron los únicos dichosos de nuestra infernal travesía alrededor del mundo todo” (77), reconoce el bufón.

En *Invasores del Paraíso* se insiste ya a partir del título en el carácter idílico del espacio americano. Hay un pasaje en que el *locus amoenus* traslada a los soldados, materialistas y pedestres, a un estado de espiritualidad:

... nos fuimos hacia la selva, bordeando una hermosa laguna que tenía entremezclados en sus ondas los colores del arco iris, fenómeno nunca antes visto por nosotros en ninguna otra parte del mundo. Las flores, los cantos, los frutos, los aromas y el rumor de los arroyos formaban un conjunto tal, que era imposible no sentir la presencia del ser Altísimo, mientras íbamos desgranando pensamientos a través de aquel paraíso ... (101).

En *Daimón* se resuelve una situación análoga a través del sarcasmo y, para sacar a los hombres del estado místico en que caen por causa del paisaje, el cura Alonso ordena rápidamente volver las cosas al orden a través de una misa:

Entraba una brisa ligera que apenas movía las orquídeas. La pendiente terminaba en un lago azul bordeado de montes a la suiza y alimentado por una cascada de aguas que eran plata viva. Un silencio de belleza que fue llevando a los hombres a un éxtasis admirativo.

(...) El cura sabía que la belleza, en cualquiera de sus expresiones, es la residencia de trabajo del Demonio. Al ver a los hombres atrapados pánicamente en ese ámbito numinoso (no autorizado) reaccionó con energía: “¡Misa! ¡Misa! Insensatos. ¡El Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob! ¡Misa!” (44-45).

En *El largo atardecer del caminante* encontramos una escena análoga, pero de espiritualidad espontánea:

Enmudecieron los hombres ante tanta belleza. Se hincaron y surgió una misa extraña, necesaria, parida desde el fondo de nuestros corazones.(...) Por un instante, apenas una hora, estuvimos en el portal del Paraíso Terrenal. Todos lo tenemos a esto por cierto. No podríamos, sin embargo, demostrárselo a nadie (192).

El entonado también presenta la idea de América como Paraíso Terrenal, pero no motivada por la belleza natural impresionante, sino por el modo de ser de los nativos:

Los hombres que habitan en las inmediaciones tienen el color del barro de la costa, como si también ellos hubiesen sido engendrados por el río, lo que haría decir al padre Quesada años más tarde, cuando oiría mis descripciones, que yo había vivido durante diez años, sin darme cuenta, en la vecindad del paraíso, que en la carne de esos hombres había todavía vestigios del barro primero, que esos hombres eran sin duda la descendencia putativa de Adán (40-41).

El sentir del entonado respecto de su cautiverio confirma esta tesis de modo muy realista, sin idealización o parodia, como sucede en la mirada estilizada de *Vigilia del Almirante* hacia los nativos con los que toma contacto Colón o en la declaración de naturaleza angélica de los americanos que se hace en *Los perros del Paraíso*.

Una visión realista es también la que plantea *Esta maldita lujuria*, precisamente en contraste con la búsqueda disparatada de la ciudad

mítica. La expedición acampa en un momento en un paraje idílico, en donde hay huemules sabrosos y frutos silvestres a su entera disposición. El narrador, conmovido ante un espacio tan benigno, le dice a otro soldado: “[e]ste lugar es el Paraíso Terrenal y valdría la pena quedarse en él, aun cuando no encontráramos la Ciudad de los Césares” (163). Los españoles, sin embargo, siguen avanzando, y dejan atrás una América real que bien se les presenta como un Edén hallado casualmente.

En *Memorias del Nuevo Mundo*, la visión realista de este paraíso es similar. Juan Cabezón vive entre los caníbales y, sin embargo, “su vida transcurrió apaciblemente, repitiéndose una y otra vez que si no estaba en el paraíso terrenal se hallaba lo más próximo a él que puede estar un ser humano” (41). En *El mar de las lentejas* la apreciación de América como Paraíso también es una sensación “subjetiva”. Se produce aquí en un conquistador abusivo y cruel, aprovechador, que sin embargo logra captar la felicidad privilegiada del modo de vivir americano: “[a]llí el tiempo transcurría distinto, y no es que fueran los días más lentos o más rápidos; no, no era eso, es que te parecía que aquello era el Edén, la abundancia y el goce estirados en una sucesión de soles y lunas más allá del calendario” (192). El Álvar Núñez de *El largo atardecer del caminante* explicita algo similar cuando describe su relación amorosa con una india: “[c]omprendí entonces lo que realmente entendía el genovés aventurero cuando le comunicó a la Reina Isabel y al Santo Padre que había descubierto el Paraíso Terrenal” (97).

Ya sea como el Edén mítico-religioso o como una realidad tangible que en sí misma se acerca a la perfección, América se encarna en todos estos ejemplos como un verdadero Paraíso. Al igual que en el caso del mito pagano, la posibilidad de aprovechar este espacio en todo lo bueno que brinda se viene abajo por causa del propio europeo. Es la religiosidad que lo ciega al momento de querer imponer su evangelio y a la cual invoca para ganar batallas, la que choca de bruces con la idea de un posible reencuentro con un estado previo a la caída y a la culpa. Puede más, otra vez, el peso de Adán, transformándose el conquistador en un autoexiliado. Lo paradójico es que, al mismo tiempo que niega la perfección del Nuevo Mundo, la propia cultura europea inicia la fabricación de otros paraísos en América, no ya de carácter divino, sino

político. La búsqueda de una sociedad más justa y equitativa lleva a la proyección de nuevos esquemas, ahora intelectuales, sobre la *tabula rasa* de América, hecho que constituye una negación probablemente aún mayor.

2.4. La utopía política

Según especifica Fernando Aínsa, la utopía se distingue del mito por cuanto no es en su origen una creencia colectiva, sino obra de un autor individual que puede o no canalizar inquietudes de ciertos grupos sociales en algún momento de la historia. Por otra parte, la utopía no justifica, como en el caso del mito, el esquema de organización social en el cual se origina, sino que, por el contrario, "... supone una crítica del orden existente, siendo su finalidad cuestionarlo a través del proyecto alternativo que propone" (La reconstrucción 127).

Estos proyectos alternativos que se trasladaron a América se imponen otra vez sobre el espacio, pero en una cierta convivencia o confusión con el mito. "En efecto, es casi imposible separar en el momento del encuentro, de la conquista y la colonización, el proceso de mera transculturación de mitos clásicos (...) de lo que es la propuesta concreta de construcción de la Ciudad Ideal de la utopía" (127-29). Pasado mítico y futuro utópico se imbrican y entremezclan, siempre en un proceso de negación de lo que está allí: "... el descubrimiento del 'otro' que el Nuevo Mundo implica es, en definitiva, una nueva invención de sí mismo" (130).

Las novelas de nueva crónica tematizan algunas de estas invenciones, aunque coinciden en dar mayor relevancia, como se aprecia en el desarrollo de este capítulo, a la proyección mítica por sobre la construcción utópica. En el caso de *Esta maldita lujuria*, sin embargo, apreciamos la conjunción confusa entre mito y utopía, ambos vistos por el conquistador como una amenaza para el orden español sobre América. La Ciudad de los Césares es buscada para ser destruida, y una de las razones de ello es la proliferación allí de ideas malditas del jacobinismo, que la transforman en la encarnación no solo de un mito, sino también

de una cierta utopía: “Comprendí que estos hombres y mujeres de la Ciudad de los Césares, que viven en el concubinato y la comunidad de bienes, no hacen más que aplicar las ideas de un diabólico Juan Jacobo que ha sublevado las colonias inglesas de América, repartido armas entre los indios y mandado cortar la cabeza del mismísimo Rey de Francia” (175).

En *Esta maldita lujuria* hay también una visión extremadamente negativa de la *Utopía* de Moro y una proyección de esta sobre la ciudad anhelada y odiada. Según dice uno de los personajes, criticando duramente la disolución de una estructura social medieval, basada en las jerarquías: “... [b]ajo el pretexto de narrar una fábula de viajes, en ese libro se siembran las primeras dudas sobre la forma en que se gobiernan los reinos. Los utopianos viven sin rendir vasallaje a ningún imperio conocido —al igual que los hombres de la Ciudad de los Césares—” (149). Del mismo modo, critica la *Ciudad del Sol*, de Campanella, que es “una burda copia del paganismo incaico” (150), reafirmando así las estructuras propias de la organización social y política española. Las opiniones de Ambrosio dan cuenta de un agudo contraste que deja al descubierto la contradicción de los soldados humildes, quienes, como hombres a caballo entre dos tiempos, van siempre más atrás, soñando con riquezas, amor libre y vida eterna, pero sometidos al imperio de un orden castrante del que no se pueden liberar. De allí la necesidad de destruir el mito y no dejar espacio para la utopía.

En *Ay Mama Inés* podemos apreciar ciertas similitudes en el fracaso del proyecto utópico. Pedro de Valdivia ha recibido la influencia del pensamiento de Erasmo y son estas ideas las que tiene en mente cuando quiere ir a Chile y fundar allí una nueva forma de organización social. Sus intenciones, sin embargo, deben pasar desapercibidas, pues sus ideales lo ponen a él y a su empresa en riesgo. La influencia que primero pesa sobre sus aspiraciones fundacionales es la visión erasmista acerca de la religión cristiana. Valdivia ha sido amigo de Diego de Uceda, quien lo introduce en la lectura del *Enquiridión*, la obra más influyente de Erasmo en España. Según consigna Carlos Fuentes, luego de traducido en 1526, este libro “... se transforma en el evangelio de un cristianismo interno y personalizado, en oposición a las formas

puramente externas del ritual religioso” (57). La influencia ideológico-religiosa erasmista se asocia en la mente de Valdivia con el mito; se ve proyectada sobre un espacio edénico, alimentada por el relato de un soldado que participó con Almagro en la primera entrada a Chile:

Decía Don Benito que nunca, ni junto al Guadalquivir, ni entre los amenísimos riachuelos de Extremadura, había sentido lo que una tarde, sentado en la parte alta del valle del Mapocho. La experiencia debe haber sido muy extraordinaria, porque consiguió decirle a Valdivia lo que realmente había visto: la luz increada. Era la misma luz del atardecer, pero era a la vez otra. Don Benito se había arrodillado en el suelo, y había llorado copiosamente, sintiendo que estaba en un lugar paradisíaco (26).

Valdivia, quien se siente desazonado frente a la falta de desafíos que caracteriza su tranquila vida de encomendero, se obsesiona con este paisaje de Paraíso y proyecta en él sus sueños utópicos, contagiando también a su amante: “[e]n la narración de Don Benito asentó Valdivia su temor por el futuro de España, su anhelo de la religión de Erasmo, los dulces sueños de felicidad que le había dejando en su juventud la lectura de Joaquín de Fiore (...). La imagen de un Paraíso terrenal, pero POSIBLE, se aposentó inmediatamente en el pensamiento de Inés” (27).

El sueño del conquistador de fundar una sociedad más justa se traduce en su primeros años de gobierno en una consideración especial hacia los indios y un sentido de correcta administración del poder que poco a poco se va perdiendo. Con el paso del tiempo, y apremiado por constantes traiciones, Valdivia abandona el pensamiento erasmista y deriva hacia el maquiavelismo, llegando incluso a engañar a toda su comunidad para conseguir sus fines. Después de la traición que él mismo comete, debe convencerse a sí mismo acudiendo a su nueva “bibliografía”: “Tratando de no hacer cábalas sobre lo que podría estar pasando en Santiago, lo que más lo ayudaba a pensar en otra cosa era releer el *Tra-tado del príncipe* de Maquiavelo, en italiano, y discutir largamente con Pastene el sentido preciso de alguna frase” (229). En el recuento final de Inés queda plasmada esa ambigüedad del personaje, quien pudo haber sido tanto un idealista honesto, pero soberbio, como un embaucador:

“... después de tu muerte muchas veces no supe qué pedirle a la Virgen, que abogara por el perdón de tu cinismo o por el perdón de tu vanidad; o sabías en qué nos estabas metiendo a todos, cínico; o creías, vano, que tú sí podrías, tú sí sabrías hacer de tu gobernación un lugar feliz” (238).

El fracaso de la utopía, a fin de cuentas, se explica por la fragilidad de la voluntad humana, de la cual Valdivia no está exento: “Me costó creer que sólo en el ímpetu de los sueños eras mayor que otros hombres, pero que terminaron por fallarte los poderes y los querer de la misma dura y natural manera en que nos fallan a todos” (238). Ante el peso de la realidad que acaba por imponerse, se desvanecen los sueños.

Otro conquistador derrotado por las circunstancias es Nuño de Guzmán, quien en el *Diario Maldito* da cuenta del verdadero móvil que lo trae a América: “... marchó a fundar Guzmania. La gran urbe que será superior a cualquiera de las capitales europeas, y mas rica aún que la Catay que nunca vio el de Génova ...” (18). Sus sueños son de signo inverso a los de Valdivia, esto es, no van orientados a la realización de los ideales utópicos de su tiempo; por el contrario, desprecia absolutamente de ellos. Su fin es fundar un espacio para enseñorearse a sí mismo en una cruel tiranía que recuerda un gobierno dictatorial y, como comentábamos a propósito de las anacronías, con rasgos de nazismo:

Guzmania será la capital del orden. La urbe del trabajo. ¡Qué utopía ni qué Ciudad de Dios! ¡Al cuerno con ellas y con el chanciller Enrique Octavo y Agustín de Hipona! ¡Ah!, y nuestro peso fuerte será el guzmán. Y nada de forjar grilletes, bacinicas, barrotes y candados de oro para los delincuentes y gandules, como sugiere el utópico, quien se destormenta en pos de sus sandeces y ya mero nos obliga a limpiarnos el culo con piedras de oro, ¡pardiez! (188).

Nótese que la voz narrativa desprecia y ridiculiza el pensamiento utópico para levantar su propia imagen de la ciudad perfecta; megalomanía obsesiva que lo impulsa a avanzar en la empresa de conquista buscando el lugar adecuado para fundarla. Finalmente, Guzmán también fracasa, y su proyecto anti-utópico, que devuelve al oro su valor y también a la represión y la violencia, afortunadamente no se encarna en América.

El imperio marañón que se yergue independiente de España, tanto en *Daimón* como en *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad*, es asimismo una utopía política. En la novela de Posse de algún modo se realiza, pero degradada en la constante peregrinación de un ejército de fantasmas zaparrastrosos que anexan y anexan territorios a su imperio sin obtener de ellos ningún beneficio. La utopía marañona, de corte tiránico como la de Guzmán, se transforma al cabo de un par de siglos en República y allí se adecua a los cánones político-sociales corrientes, viéndose así también negada. En el caso de la novela de Otero Silva, la instauración de la utopía —en este caso justa— acaba en un fracaso trágico; pero la pervivencia del espíritu rebelde de Aguirre deja abierta una rendija a la esperanza. Este texto dialoga intensamente con la realidad en una extensa nota al pie que ya hemos comentado acerca de su relación con la historia. El hecho de que Bolívar, otro gran utópico latinoamericano, haya rescatado el gesto emancipador de Aguirre, lo proyecta también hacia la realidad. Cabe señalar que este mínimo gesto de optimismo es uno de los pocos que encontramos en todo el corpus de la nueva crónica referido a la utopía política.

En *Memorias del Nuevo Mundo* aparece la única utopía plenamente realizada. Se trata del Hospital pueblo de Santa Fe, fundado por Vasco de Quiroga en México para socorrer a los indios menesterosos: “[c]on grande amor por esos indios, que se contentaban con poco, descuidados de su propio mañana, con menosprecio y olvido de las cosas codiciadas, viviendo en una edad dorada, andando como los apóstoles (...), el obispo sexagenario quiso realizar en su hospital pueblo la *Utopía* de Tomás Moro” (347-48). Es así como los indios aprenden oficios, labran la tierra en común y son catequizados, “... con el propósito de formar una comunidad y un pueblo que aspirase a la perfección cristiana” (348). La encarnación de la utopía transforma el espacio de modo que este adquiere caracteres míticos: “En Santa Fe, decíase, el cielo era tan sereno, las sombras tan frescas, los aires tan puros, las aguas tan claras, el silencio tan completo, que todo causaba admiración como si fueran las señales del reino de Dios” (349). El sueño de un mundo mejor, la posibilidad concreta de otro orden social, encuentra en América su lugar. Su destrucción no consta en la novela, pero sabemos de ella por la historia.

Utopía, al igual que mito pagano o mito canónico, cae ante la presión de la racionalidad práctica que busca la explotación del Nuevo Mundo. El tiempo, originalmente libre de la caída en el devenir degradante que nos impone la historia, se ve encadenado en un calendario que ignora el retorno de un ciclo. El espacio americano, si bien se habría visto negado en sí mismo por la imposición de imágenes originadas en la mente del otro, era el lugar, o podría haberlo sido, en donde el europeo tuvo la oportunidad de dar vuelta la página de sus propios errores; sin embargo, animal de costumbres, prefirió repetirlos.



VI. CONCLUSIONES

El conjunto de novelas que han servido de base a este libro representa una selección dentro de un grupo amplísimo de obras que se encaminan de una u otra forma a la reescritura crítica del pasado. El fenómeno de la nueva novela histórica sigue todavía hoy, a más de veinte años del V Centenario, desarrollándose y expandiendo su afán revisionista hacia otros períodos históricos. Las celebraciones de Independencia han ocasionado un fenómeno similar al de la saga de las carabelas, incentivando la propuesta de nuevas versiones sobre los héroes y heroínas, los avatares de sus vidas personales y el carácter fundacional de sus gestos, así como del entorno social y político en el que se producen los movimientos independentistas y de los primeros años de vida autónoma de los países latinoamericanos. Alcanza a percibirse una renovación también en el concepto de identidad nacional que las novelas proponen, y, en algunos ejemplos, el refuerzo de un sentido de continuidad de la historia. El pasado del continente se sigue ficcionalizando, hecho que quizás obedece a una moda editorial, en cuanto la literatura es también un objeto de consumo; sin embargo, como deja ver el recorrido por las propuestas novelísticas de reconfiguración de la historia aquí comentadas, este proceso se engarza ostensiblemente en una necesidad de autoafirmación identitaria. En la base de la reinterpretación histórica se encuentra un fecundo problema no resuelto, que, como se dice ya

tradicionalmente, nos recorre desde el Río Grande hasta el Estrecho de Magallanes, incluido el complejo ámbito brasileño. La historia es, entonces, muchísimo más que un tema o una pregunta: es una herida que duele o una cicatriz que provoca escozor.

Por otra parte, la muy diversa naturaleza de las nuevas crónicas, huelga decirlo, se opone a la idea de taquilla editorial. Las novelas pueden ser obras ya clásicas y muy comentadas, que cuentan con numerosas reediciones de importantes casas editoriales, y también obras de alcance más bien local, que no han contado con el favor sino de una imprenta universitaria y que se han difundido en escaso número de copias. Asimismo, no es posible hacer un corte etario para definir este tipo de narrativa como una obsesión de un grupo de autores unidos por un contexto histórico-cultural más o menos común. El corpus da cuenta de ciertas homogeneidades que no se relacionan con los ámbitos biográficos de las autorías, sino con el momento latinoamericano actual. El problema trasciende propuestas nacionales, generacionales y comerciales. Es posible señalar, a la luz de este estudio, que existe una conexión profunda entre estas obras que da cuenta de una sensibilidad compartida. Pudiera decirse que ellas ejercen una reescritura profunda que se manifiesta en estructuras superficiales o producen una estética que produce significados convergentes. Hay que escribir otra vez las antiguas crónicas e interpretar nuevamente la historia, porque el pasado como lo conocemos no nos sirve, no nos responde, es un muro silencioso que no nos devuelve un reflejo en donde podamos reconocernos. Hay que darle cuerpo a una historia no eurocéntrica de América, operar un ejercicio deconstructivo de las versiones canónicas, pero desde sus bases, corrigiendo incluso los primeros testimonios. Hay que efectuar una operación liberacionista y el movimiento necesariamente empieza con Colón.

Las nuevas crónicas construyen lingüísticamente una nueva realidad, desde el discurso de la literatura y sus posibilidades. La imaginación creativa se pone al servicio de una reordenación de las miradas, pero no de los hechos. Como ya se ha señalado anteriormente, el pasado permanece básicamente igual, los datos concretos de los libros de historia no caen en descrédito. Son las perspectivas de interpretación las que

se alteran a través de estas operaciones ficcionalizantes, corrigiéndose más o menos polémicamente. Los pasados alternativos que se proponen en algunas nuevas crónicas obedecen a la necesidad de llenar vacíos y completar silencios, sin negar, empero, la información existente. Una cierta filiación realista que manifiesta la mayoría de las novelas del corpus impide situarlas en una tradición fantástica, y si hay presencia de lo sobrenatural esto es entendido dentro de un marco sagrado, las más de las veces va asociado a un pensamiento mítico de raigambre indígena.

La batería ocupada para la reescritura consta de al menos cuatro pilares, que son los que hemos propuesto como líneas transversales de lectura, modificando en algunos puntos las propuestas críticas ya existentes acerca de la nueva novela histórica. Comenzamos constatando que los textos del corpus dan cuenta de una selección de determinados tipos discursivos en principio “no literarios”, a los que se asocian voces narrativas que comparten características específicas, lo que nos informa sobre un tipo de novela travestida, que se aleja voluntariamente de su carácter de discurso ficcional para proponerse como documento fuente o como discurso historiográfico. Los límites entre ficción y no-ficción se ven así diluidos, y el relato imaginario se cuela en los ámbitos de lo real. Destacábamos que la mayor parte opta por un formato privado, alejándose de los estrictos moldes de la retórica colonial y proponiéndose como manuscritos personales de los participantes del descubrimiento y la conquista. Entendida así, la nueva crónica se asocia al testimonio; efectúa un juego con la versión más íntima posible, más libre y espontánea, que pueda verter un testigo o actor de los hechos. Lo interesante es que salvo en un caso de los estudiados, lo que se parodia es un texto escrito, y de allí el rescate de un pretendido vestigio documental, de una puerta tangible que conecta con el pasado. Por otra parte, cuando se opta por la solución estética de imitar el procedimiento de la historia, resulta notable el hecho de que lo que se parodia no es un estudio acabado, sino que el camino conjetural de la historia, sus procedimientos. Los “trabajos historiográficos” que simulan ser las novelas dejan ver las huellas de su producción, las dudas de un “yo”, del sujeto que interpreta, señalando al mismo tiempo críticas a las pretensiones de objetividad del discurso histórico. La nueva crónica de Indias —si es que

podemos elevar un juicio que la contenga desde este punto de vista— es una forma narrativa que prioriza la subjetividad, aspecto que rebasa con mucho la pura y simple presencia de la homodiégesis narrativa.

Una segunda conclusión que no puede pasarse por alto en este recuento de tipos discursivos y voces narrativas: las novelas se parapetan en lo testimonial o en la subjetividad necesaria de toda versión, pero no olvidan que son discurso dirigido a otro, y plasman su voluntad dialógica en sí mismas a través del uso recurrente de una segunda persona. La historia, como ya se ha señalado, sufre en algunos casos una escenificación, se transforma en presente a través del uso—inclusive— del formato dramático. Las cartas, asimismo, dan cuenta de esa voluntad de sacar el discurso del plano de la neutralidad e instalarlo en la dinámica del diálogo. Significativo resulta en este punto el hecho de que a estas voces normalmente no se les da respuesta.

A propósito de la notable voluntad intertextual del corpus, se desprende del análisis el hecho de que esta abarca distintos planos o niveles, que van desde la posición que las novelas asumen frente a otros textos de diversa naturaleza, como es el caso paradigmático de la historia y sus versiones, hasta la cita pura y simple. Mientras el discurso histórico es insuficiente, parcial o incluso erróneo, el literario y el filosófico, en cambio, sirven para comprender con más exactitud los hechos del pasado. La novela se vuelca hacia otros materiales intelectuales que le permiten representar imágenes y valores asociados a ellas, buscando mayor efectividad y afectividad en dicha representación. Es por ello que, desde la perspectiva de la historia, las nuevas crónicas refutan versiones existentes o proponen alternativas allí donde el discurso histórico ha guardado silencio. La cita, por otra parte, tiene una función documental. El texto antiguo o la interpretación histórica sirven como base escrita para comprobar lecturas o refutarlas. Los materiales, dicen las novelas, están allí: urge su reinterpretación.

La literatura, en tanto disciplina, se ve como una forma más adecuada de comprender el mundo. Los ejemplos tomados de la tradición literaria más variada nos permiten deducir que la voluntad intertextual va aquí en directa relación con la idea de que la percepción y representación literarias de la realidad tienen un valor epistemológico.

Afirmación quizás demasiado contundente, pero que va en directa consonancia con la propuesta general de las nuevas crónicas, cual es intervenir en la interpretación del pasado, adentrarse en la problematización de la “realidad” desde lo eminentemente “ficticio” (el ejemplo del Quijote como modelo explicativo de descubridores y conquistadores resulta paradigmático). La cita textual, en este caso, cumple también otra función interesante: es el elemento utilizado para la producción de escenario epocal. En este punto las nuevas crónicas evitan aproximarse al pasado a través de la descripción de lugares, como podría hacerlo una novela histórica de un corte más clásico. Se escamotean los andamiajes escenográficos y se reemplazan, en un nivel muy evidente, por un cierto estilo arcaizante que elude asimismo la copia mimética para transformarse en una sugerencia que combina ortografía y decires antiguos con un español absolutamente contemporáneo; y en otro nivel algo más sutil, pero muy efectivo, se hace uso de citas a textos tanto de la tradición culta como popular para construir con ellos una “sensación de época”. La materialidad literaria es la que transporta: el *Libro de buen amor*, la *Celestina*, los refranes de tono picaresco, las canciones sefarditas y otros tantos ejemplos que ya se han consignado. La literatura se apropia de la literatura y con ella reconstruye mundo, sin acudir a descripciones de escenario, sino a través de las reminiscencias que despierta el lenguaje.

La filosofía, finalmente, es ocupada en algunos textos del corpus como modelo de interpretación de los fenómenos del pasado o de las culturas amerindias, tan diferentes de las europeas. La mirada sobre el otro no se libra del tamiz del pensamiento, y en esto la nueva crónica es altamente verosímil. Lo prehispánico no puede representarse en categorías propias¹, pero hay en el pensamiento cristiano-occidental algunos

¹ El único ejemplo que hemos podido destacar en profundidad y con la propiedad debida es el uso que hace Abel Posse de las categorías reelaboradas por Rodolfo Kusch a partir del análisis de los campos semánticos asociados al *Dasain* alemán y el *utcata* aymara. Desde la filosofía heideggeriana el intelectual argentino se aproxima al pensamiento indoamericano, lo que implica, a pesar de su originalidad, la presencia de una perspectiva europea.

visos de lucidez que permiten señalar por qué los otros son distintos de nosotros (entendiendo que el punto de focalización del relato es un europeo). Lo paradójico en esta operación es que, salvo un caso, los escritores(as) de estas novelas son latinoamericanos(as), esto es, al menos mestizos culturales, por mucho que su formación tienda a ser europeizante. De aquí podemos desprender una ausencia que habla en cuanto tal: salvo algunos casos paradigmáticos, los textos optan por no ver al otro desde dentro.

En lo tocante a los procesos de carnavalización que las novelas operan sobre determinadas oposiciones binarias, se han distinguido posibilidades y variantes que proponen la desestabilización de perspectivas valóricas asociadas a los procesos de la historia, que determinan formas de entender el mundo y de jerarquizarlo. Como se señalaba en la introducción al comentar la propuesta de Arturo Andrés Roig, es el *Facundo* de Sarmiento la primera obra latinoamericana que cristaliza la díada civilización/barbarie, dicotomía problemática que no solo se transforma en obsesión de nuestra literatura, sino que fija la forma en que el continente adhiere a una noción de progreso. La nueva crónica se hace cargo poderosamente de esta marca, adjudicándola a la primera y básica incomprensión de lo europeo frente a lo americano, subvirtiendo a través del humor y también seriamente esta dicotomía, poniendo entre paréntesis los conceptos y dejando en quien lee la duda respecto de la legitimidad de rotular Europa como cuna de la civilización y, lo que es aún más significativo si se piensa en la relación con el pasado, imponer el signo de la barbarie con toda su carga negativa sobre el mundo original americano.

La relación descubridor/descubierto también tiene una carga altamente significativa. Implica, como bien se desarrolla en el discurso ensayístico de escritores y filósofos latinoamericanos evacuado en los alrededores del V Centenario, poner en cuestión el papel pasivo que se le otorga a América y restar entonces legitimidad a la lectura europea que ocupa el lugar de sujeto frente al otro objetualizado. Como bien señala Noam Chomski con sutil ironía, haciendo expresa referencia a las culturas precolombinas que por milenios habitaron el territorio: “Se puede descubrir un área inhabitada, mas no un lugar donde vive gente.

Si yo hago un viaje a México no puedo escribir un artículo denominado *El descubrimiento de México*” (203). Además de desarticular tales afirmaciones bien paradójicas, las novelas de nueva crónica plantean en sus personajes la presencia de efectos morigerantes de la función activa de los descubridores, señalando que en esta operación son también vistos, observados por el otro, en suma, descubiertos. Se relativiza también la afirmación del descubrimiento para motejarlo de encubrimiento, por cuanto implica velar un mundo ya existente y con ello negar al otro su estatus de verdadero otro.

Finalmente, y sin entrar en detalles acerca de las distintas variantes de esta oposición, la borradura de la díada bondad/maldad nos pone en contacto con la vertiente menos intelectual y más sanguínea de este tipo de literatura. El juicio moral recae sobre los protagonistas europeos del descubrimiento y la conquista para señalar, sobre todo, que se manejan esquizofrénicamente escindidos entre un discurso público coherente y aceptable y un actuar concreto que no se condice en absoluto con ese discurso. La sombra del maquiavelismo visto como una opción destructiva ronda la totalidad de las nuevas crónicas; estos son textos ficcionales que abogan por una transparencia social mayor. La crítica no solo hace referencia al trato de europeos hacia indios u otros grupos étnicos considerados como inferiores, sino que también se aplica al interior de su propio mundo: el mismo conquistador ocupa, si cae en desgracia, el lugar del marginal, del desplazado, del que es dejado a su suerte por la misma corona a la que rinde vasallaje. El quiebre Medioevo/Renacimiento se plasma así en las resoluciones de las tramas, siendo un modo de explicación de mucho del desastre que conllevan estas empresas; y, más interesante aún, esta díada bondad/maldad encuentra ecos y reflejos en el presente americano, hacia donde se proyecta, no solo para dar cuenta del maltrato del primer mundo hacia el tercero, sino para intentar comprender la violencia interna propia de los países latinoamericanos, herederos de estos pensamientos y proceder.

Como todos estos movimientos tienen que ver con la polémica que la literatura entabla con la historia, no es sorpresa entonces que las novelas de nueva crónica no solo busquen las fisuras del texto histórico en su materialidad. Podríamos decir que los tipos discursivos elegidos

y la alta intertextualidad obedecen a la intrusión en lo propiamente lingüístico de la historia, mientras que la carnavalización y las redefiniciones de los conceptos de tiempo y espacio —que a continuación comentaremos— se relacionan más estrechamente con los contenidos o supuestos mentales que ella maneja en cuanto versión oficial sobre el pasado, y si no oficializada desde la política, al menos validada en cuanto discurso con pretensiones de verdad, siguiendo a Foucault. Esta es una simplificación, evidentemente, de los postulados de este trabajo, pero llegado el tiempo de resumir salta a la vista que, de hecho, *grosso modo* es así. Las oposiciones binarias que hemos comentado apuntan a concepciones básicas de ordenación de mundo, que evidentemente se expresan en un nivel material, pero que obedecen a lo que podríamos llamar, utilizando categorías generativo-transformacionales, a estructuras profundas. Esto se aprecia todavía más radicalmente en las ideas de tiempo y espacio, que en la nueva crónica son redefinidas o al menos puestas en duda, problematizadas, socavando así la literatura las bases conceptuales de la historia. Hemos concluido ya que la propuesta de un tiempo mítico o circular es una forma de discusión con la linealidad y la noción de desarrollo (o *Entwicklung* hegeliana) cara a una tradición cristiano-occidental de la disciplina histórica. “Antes” y “después” pueden distinguirse en ambas concepciones, con la diferencia de que la noción privilegiada por los pueblos americanos implica una conexión del pasado con el presente que no es lógico-causal, sino que apunta a la permanente presencia del ayer en el hoy. El pasado, así, no es cosa juzgada, cerrada, archivada en los registros memoriosos como antecedente de la actualidad. El pasado es una presencia viva, y por eso mismo una herida abierta, un tema al que hay que volver para seguir adelante.

Otro tanto sucede con el espacio, segunda categoría indispensable para llegar a la realidad. Si se define América con valoraciones distintas, reciclando incluso los pre-juicios europeos, la percepción de lo espacial se vuelve hacia lo sagrado, se reencanta, se mitifica otra vez para embellecerse luego de una grosera caída en el subdesarrollo o, en el mejor de los casos, en el exotismo barato. Se problematiza así también la noción de América como ambiente bárbaro solo apto para hombres bárbaros, que inspirados en la inconmensurabilidad y dureza de

su tierra no pueden sino regirse por las leyes de la violencia. Redefinir el espacio es discutir con las proyecciones de la historia, con sus conclusiones geopolíticas, y con problemas tan en boga como la ecología. Desmontando, entonces, nociones “clásicas” sobre lo espacio-temporal asociado al continente, se desautoriza con gracia incluso la posibilidad de la historia, especialmente de aquella que se basa en los conceptos otros. Se restringe una concepción eurocéntrica de aproximación al pasado y se deja al menos sugerida una lectura que busca establecer puentes con aquello precolombino que, desde el punto de vista del pensamiento, tenemos reprimido.

Con esto no quiero hacer un panegírico de los nuevos cronistas y sus obras, elevándolos a la categoría de héroes intelectuales. Las novelas esbozan, problematizan y, en tanto siguen siendo ficción, no proponen soluciones o salidas políticas a tales cuestiones. Cumplen, como corresponde al arte según Adorno, con su función de tensionar la realidad social ubicándose en las antípodas. Su autonomía respecto del *status quo*, que implica una mirada crítica hacia lo social, permite que en estas obras se produzca la polémica con la historia. No es extraño que el arte dé el puntapié inicial en este contexto, porque si hemos de atender a los postulados del teórico alemán, esa es precisamente su razón de ser dentro del mundo moderno. Después de este momento de diferenciación inicial, acabará transformándose en objeto de consumo, asimilado, vuelto “moda editorial” en este caso específico, pero ya se habrá abierto el espacio al cuestionamiento.

Atendiendo a la constitución del archivo que nos es propio, y que tan lúcidamente según Foucault no podemos captar, es difícil determinar (sería un gesto pretencioso, un acto impositivo) si la literatura le abre en este punto el camino a la historia o a la filosofía. Prefiero volver a la alternativa planteada en el primer capítulo, que considera las resonancias de este tipo de narrativa en otras manifestaciones del pensamiento que se gestan en el mismo tiempo y en el mismo lugar. La nueva crónica de Indias es un cierto tipo de ejercicio liberacionista que critica ostensiblemente la predominancia de una determinada historia, cargada de valoraciones, y no solo ejerce la función de denuncia, sino que al reescribirla desde otro punto de vista se desempaca de ella, quebrando un

molde. Este quiebre no solo considera los tópicos tratados, sino, como hemos visto en el desarrollo de este trabajo, implica un cuestionamiento desde la misma estructura y sus soportes ideológicos.

La nueva crónica de Indias, en cuanto dialoga con el pensamiento liberacionista, propone otro análisis del pasado que no considera las barreras entre ficción y realidad. Obedece entonces a una cosmovisión distinta, a una manera diferente de pensar las cosas. No se trata de estudios históricos, sino de literatura; pero aunque las novelas voluntariamente se auto-incluyen en esta segunda categoría, se permiten reescribir la historia. Pararse en este otro lado es, a mi entender, el ejercicio de liberación fundamental. No solo es justificable, entonces, desde el papel del arte en el contexto social, el hecho de que la reescritura histórica sea labor de literatos y literatas. Para la nueva crónica el discurso histórico no es depositario exclusivo de la verdad ni da cuenta de la profundidad de los hechos; es la manera europea oficial de acercarse al pasado. La forma latinoamericana bien puede ser otra, sin que la reinterpretación que ella propone se quede en el plano del divertimento. Hoy por hoy provoca incluso un poco de molestia el juicio ampliamente difundido de que Latinoamérica se expresa filosófica o ideológicamente a través de su literatura, pues entre nosotros no habría pensamiento “puramente racional” o “serio”. Esto, según se desprende de la propuesta que las novelas elaboran, es permitir que los conceptos de racionalidad y seriedad eurocéntricas nos mantengan en una posición subordinada.

Desde la primera letra hasta el último punto, una literatura como la nueva crónica (y por consiguiente toda nueva novela histórica) puede ser un gesto de liberación. Un escritor no es un ente fantasioso que crea nuevos mundos en estado de ensueño, alejado completamente de la realidad, menos un escritor latinoamericano, que suele problematizar con la política y la sociedad contingentes. En Latinoamérica existen pocas torres de marfil, porque lo real duele, conmueve y mueve. Escribir es transmitir un modo de ver la realidad, no de evadirse de esta. No se trata de agotar la creación literaria en una opción política; se trata de decir que la literatura es un asunto serio, que la fantasía es una posibilidad seria. No es inocente, sino serio, el carnaval. Son serios la risa, el llanto, el baile y la ironía. En tanto interpretación, es seria cualquier respuesta

de la sensibilidad humana frente a la realidad, aunque en primera y racional instancia no tenga nada que ver con ella.

Los nuevos cronistas se hacen eco de la arenga de Carpentier y dotan a su literatura de un sentido que la trasciende. Esto, evidentemente, no pasa solo por lo que dicen, sino por la manera como lo dicen: la materialidad del discurso se yergue como un instrumento de reconstitución de mundo. La nueva crónica declara así no atender a la historia que ha sido contada ni a la manera en como ha sido contada. Además, tampoco se ubica en el polo contrario para invertir las categorías impuestas, ejerciendo una suerte de “vuelta de tortilla” que no trae mayores consecuencias de cambio. La nueva crónica se inmiscuye en el interior y desde allí desplaza. En el caso de las voces homodiegéticas, parecieran decirnos: soy el yo del descubridor y del conquistador; me apropio de un cuerpo y de una cosmovisión para hacerte ver las cosas de una manera distinta, presentando de otra forma las causas y las consecuencias de lo que registra la historia. Y cuando las voces narrativas juegan al historiador y tuercen un poco sus reglas: voy dejándote gotas o goterones de ficción en el camino; estoy diciéndote que tengas cuidado con tus certezas, porque lo que ves no es tal como lo ves, o puede ser visto de otra manera.

Una última conclusión, que no es sino un retorno al inicio, como suele suceder. El pasado debiera reconstruirse a partir de una polifonía de voces. En la historia del “descubrimiento” y la “conquista” hay, definitivamente, voces que faltan. Digamos que la nueva crónica es una de ellas, una cierta representación heterogénea que por lo menos ya ha dejado de mirar con respeto reverencial a Europa y que se ha vuelto a revalorar a América, no solo mirándola desde fuera, sino hablando desde ella, y con una cierta libertad que supera la contradependencia, primer momento de la diferenciación.



BIBLIOGRAFÍA

1. Nuevas crónicas de Indias

Aridjis, Homero. *1942. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1985.

—. *Memorias del Nuevo Mundo*. Ciudad de México: FCE, 1998.

Baccino Ponce de León, Napoleón. *Maluco (la novela de los descubridores)*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

Benítez Rojo, Antonio. *El mar de las lentejas*. Ciudad de México: Plaza y Janés, 1984.

Brailovsky, Antonio Elio. *Esta maldita lujuria*. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1989.

Gil, Antonio. *Hijo de mí*. Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1992.

Guzmán, Jorge. *Ay mama Inés*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1993.

Martínez, Herminio. *Diario Maldito de Nuño de Guzmán*. Ciudad de México: Diana, 1990.

—. *Las puertas del mundo*. Ciudad de México: Diana, 1992.

—. *Invasores del Paraíso*. Ciudad de México: Ediciones Castillo, 1998.

—. *Lluvia para la tumba de un loco*. Ciudad de México: Lectorum, 2003.

Miquel, Rosa. *La invasión a un mundo antiguo*. Santiago de Chile: LOM, 1991.

Muñoz Puelles, Vicente. *El último manuscrito de Hernando Colón*. Barcelona: Tusquets, 1992.

- Otero Silva, Miguel. *Lope de Aguirre. Príncipe de la libertad*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Paternain, Alejandro. *Crónica del descubrimiento*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1980.
- Posse, Abel. *Los perros del Paraíso*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987.
- . *Daimón*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- . *El largo atardecer del caminante*. Buenos Aires: Emecé, 1992.
- Roa Bastos, Augusto. *Vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- Saer, Juan José. *El entonado*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.

2. Literatura secundaria

- Adorno, Theodor. *Aesthetische Theorie*. Gesammelte Schriften 7. Berlín: Suhrkamp, 1990.
- Ardiles, Osvaldo y otros. *Hacia una filosofía de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: Bonum, 1973.
- Augspach, Elizabeth. “Memoria y realidad en *Esta maldita lujuria* de Antonio Elio Brailovsky”. Web.2Feb.2005.<<http://www.qcc.cuny.edu/ForeignLanguages/RVCI/sajani.html>>.
- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*. Barcelona: Planeta, 1983.
- Aínsa, Fernando, “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, *Cuadernos Americanos* 28 (1991): 9-31.
- . “La nueva novela histórica”. *Plural* 40 (1991): 82-85.
- . “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. *La invención del pasado*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert, 1997. 111-121.
- . *La reconstrucción de la Utopía*. Buenos Aires: Ediciones del sol, 1999.
- Aracil, María Beatriz. *Abel Posse: de la crónica al mito de América*. Alicante: *Cuadernos de América sin nombre*, 2004.
- Arpini, Adriana. “Filosofía y política en el surgimiento de la filosofía latinoamericana de la liberación”. *Solar* 6 (2010): 125-149.
- Aust, Hugo. *Der historische Roman*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1994.

- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Bajtin, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Caracas: F.C.E., 1993.
- . *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Barraza, Eduardo. *De la Araucana a Butamalón. El discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*. Valdivia: Estudios Filológicos, 2004.
- Barthes, Roland. “El discurso de la historia”. *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970. 35-50.
- Benedetti, Mario. “La América por descubrir”. *Nuestra América frente al V Centenario*. Ed. Heinz Dieterich. Santiago de Chile: Lar, 1992. 17-23.
- . “El escritor y la crítica en el contexto del subdesarrollo”. *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Comp. Leopoldo Zea. Ciudad de México: F.C.E., 1995. 551-576.
- Beorlegui, Carlos. “Crítica a la filosofía de la liberación desde la posmodernidad y la poscolonialidad”. Web. 5 Mar. 2015. <<http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/beorlegui2.htm>>.
- . *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2010.
- Beverley, John et al. “Teorías sin disciplina. Manifiesto inaugural”. Trad. Santiago Castro-Gómez. Web. 10 Feb. 2015. <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/manifiesto.htm>>.
- Beverley, John y José Oviedo. “Introducción”. *The postmodernism Debate in Latin America*. Eds. John Beverley, José Oviedo y Michael Aronna. Durham: Duke University Press, 1995.
- Beverley, John. “La persistencia del subalterno”. *Nómadas* 17 (2002): 48-56.
- Blanco, María Elena. “Parodia e impugnación de la Historia en la novela cubana contemporánea”. *La invención del pasado*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1997. 184-195.
- Borelo, Rodolfo. “Relato histórico, relato novelesco: problemas”. *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. Ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1981. 101-113.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Cerutti Guldberg, Horacio. *Filosofía de la liberación latinoamericana*. Ciudad de México: F.C.E., 1983.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Planeta, 1972.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. Ciudad de México: F.C.E., 2000.

- Collingwood, R. G. *Idea de la historia*. Ciudad de México: F.C.E., 1996.
- Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 7-8 (1978): 7-21.
- Cuervo Hewitt, Julia. "Crónica de un deseo: re(in)sistencia, sub-versión y re-escritura, en *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo". *Revista Iberoamericana* 62-175 (1996): 461-476.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Chakrabarty, Dipesh. "Poscolonialismo y el artificio de la historia: ¿quién habla por los pasados indios?". *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*. Comp. Walter Mignolo. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001. 133-170.
- Chiaromonte, José Carlos. "Qué fue y qué es la historia oficial". *El Clarín* (30-06-14). Web. Mar. 2014. <http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Que-fue-que-es-historia-oficial_0_1165083506.html>.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. Ciudad de México: F.C.E., 2000.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- Dieterich, Heinz. "Emancipación e identidad en América Latina: 1492-1992". *Nuestra América frente al V Centenario*. Comp. Heinz Dieterich. Santiago de Chile: Lar, 1992. 55-71.
- Djelal, Kadir. "Historia y novela, trammatización de la palabra". *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Ed. Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila, 1984. 297-307.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la Liberación*. Ciudad de México: Edicol, 1977.
- . *1492; El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Madrid: Nueva Utopía, 1992.
- . "Del Descubrimiento al Desencubrimiento", en *Nuestra América frente al V Centenario*, Comp. Heinz Dieterich. Santiago de Chile: Lar, 1992. 73-88.
- . "La 'Filosofía de la Liberación' ante el debate de la Postmodernidad y los estudios latinoamericanos". *Erasmus. Revista para el diálogo intercultural* 1/2 (2003): 47-64.
- . "Filosofía de la liberación". *Pensamiento crítico latinoamericano*. Coord. Ricardo Salas. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Enríquez, 2005. 373-388.
- Dussel, Enrique et al. "Declaración de Morelia: filosofía e independencia". Web. 10 Feb. 2005. <<http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/morelia.htm>>.

- Durán, Manuel. "Notas sobre la imaginación histórica y la narrativa hispanoamericana". *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Ed. Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila, 1984. 287-296.
- Eco, Humberto. "Los marcos de la 'libertad' cómica". *¡Carnaval!*. Ciudad de México: F.C.E., 1989. 9-20.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- . *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós, 2006.
- Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*. Lima: F.C.E., 1997.
- Escobar, Arturo. "Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano". *Tabula Rasa* 1 (2003): 51-86.
- Fama, Antonio. "Historia y ficción en El arpa y la sombra de Alejo Carpentier". *Revista Iberoamericana* 52, 135-136 (1986): 547-557.
- Fernández, Estela. "Los estudios poscoloniales y la agenda de la filosofía latinoamericana actual". *Revista Herramienta* 24 (2003). Web. 21 Mar. 2015. <<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-24/los-estudios-poscoloniales-y-la-agenda-de-la-filosofia-latinoamericana-actu>>.
- Fernández, Estela y Adriana Arpini. "Actualidad de Gaos para nuestra historia de las ideas". *Revista de Filosofía y Teoría Política* 28-29 (1992): 57-64.
- Fernández, Gonzalo. "Las grandes periodizaciones de la Historia Universal". *Boletín Millares Carlo* 26 (2007): 119-138.
- Fornet-Betancourt, Raúl. *Transformación intercultural de la filosofía*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- . *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Fuentes, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Galster, Ingrid. "El conquistador Lope de Aguirre en la Nueva Novela Histórica". *La invención del pasado*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert, 1997. 196-204.
- . "Abel Posse: 'Daimón'". *Der hispanoamerikanische Roman. Band II, von Cortázar bis zur Gegenwart*. Eds. Volker Roloff, Harald Wentzlaff-Eggerbert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 228-307.
- Gaos, José. "La historia de las ideas en México". *En torno a la filosofía mexicana*. Ciudad de México: Alianza Editorial, 1980.

- Genette, Gerard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. Ciudad de México: F.C.E., 1993.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa hispanoamericana*. Ciudad de México: F.C.E., 2000.
- . “Historia y alegoría en la narrativa de Alejo Carpentier”. *Cuadernos Americanos* 228. (1980): 200-220.
- Goic, Cedomil, ed. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Barcelona: Crítica, 1988.
- Grinberg Plá, Valeria. “La novela histórica a fines del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas”. Web 17 Feb 2005. <<http://www.wooster.edu/istmo/articulos/novhis.html>>.
- Grützmacher, Lukasz. “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*” *Acta Poetica* 27 (2006): 141-167.
- Guadarrama, Pablo. “La filosofía latinoamericana de la liberación”. *La filosofía en América Latina —historia de las ideas—*. Bogotá: El Búho, 1990. 309-362.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. Ciudad de México: F.C.E., 1991.
- Herrera, Judi. “*Los perros del Paraíso*: una aproximación a las estrategias de veridicción y reformulación de la identidad histórica latinoamericana”. Web. 17 Feb. 2005. <http://www.userena.cl/contenido/fh/ciel/los_perros_del_paraiso.html>.
- Homero. *La Odisea*. Barcelona: Juventud, 1970.
- Houde, Carolin. *El imaginario colombino: egoescritura, creación y memoria histórica en Carpentier, Posse y Roa Bastos*. Disertación. Université Laval: Québec, 2014.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londres: Routledge, 1988.
- Ivanov, V. V. “La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuesto bipolares”. *JCarnavall*. Ciudad de México: F.C.E., 1989: 21-47.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Juan-Navarro, Santiago. *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*. Valencia: Ediciones Episteme, 1998.
- Kohut, Karl. “La conquista en la crítica literaria”. *De conquistadores y conquistados*. Karl Kohut (ed.). Frankfurt am Main – Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 1992. 29-51.

- . “Introducción”. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main – Madrid: Vervuert – Iberoamericana, 1997. 11-26.
- Kusch, Rodolfo. *La seducción de la barbarie; análisis herético de un continente mestizo. Obras Completas*. Tomo I. Rosario: Fundación Ross, 2000. 3-131.
- . *El pensamiento indígena y popular en América Latina. Obras Completas*. Tomo II. Rosario: Fundación Ross, 2000. 255-527.
- Langenhorst, Anegret. *Der Gott der Europäer und die Geschichte(n) der Anderen*. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 1997.
- Larrea, María Isabel. “Historia y literatura en la narrativa hispanoamericana”. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 26-27 (2003-2004): 17-19.
- Larios, Marco Aurelio. “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia”. *La invención del pasado*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert, 1997. 130-136.
- Lastarria, José Victorino. “La América”. *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Comp. Leopoldo Zea. Ciudad de México: F.C.E., 1995. 493-511.
- Livacic, Ernesto. “Antiguas y nuevas crónicas de Indias”. Actas del simposium “El V Centenario y el mundo hispánico”, Japón, 1991.
- López, Kimberle. *Latin American novels of the Conquest. Reinventing the New World*. Columbia: University of Missouri Press, 2002.
- Lozano, Jorge. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza, 1987.
- Mackenbach, Werner. “La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica”. Web. 5 Feb. 2005. <<http://www.geocities.com/rpallais/novelahistorica2.htm>>.
- Mallon, Florencia. “Promesa y dilema de los estudios subalternos: perspectivas a partir de la historia latinoamericana”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”* 12 (1995): 87-116.
- Marinone, Mónica. “Vigilia del Almirante: una variante en la narración de la historia”. *La reinvencción de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997. 115-160.
- Martínez, Matías. “Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis”. *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Eds. Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. 430-445.
- Martínez, Ana María. *Interpretar en filosofía: un estudio contemporáneo*. Ciudad de México: Instituto de investigaciones filosóficas UNAM, 2004.
- Martínez, José. “Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua”. *Castilla. Estudios de Literatura* 5 (2014): 26-38.

- Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*. Ciudad de México: F.C.E., 1993.
- . “La historia de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca en la última novela de Abel Posse, *El largo atardecer del caminante*”. *Revista Iberoamericana* 62-175 (1996): 421-426.
- Mignolo, Walter. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Tomo I. Madrid: Cátedra, 1982. 57-101.
- . “La cuestión de la letra en la legitimación de la conquista”. *De conquistadores y conquistados*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. 97-112.
- . Introducción. *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*. Comp. Walter Mignolo. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001. 9-53.
- . “Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Revista Iberoamericana* 170-171 (1995): 27-40.
- . “Herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Cholonautas. Biblioteca virtual de ciencias sociales*. Web. 20 Mar. 2015. <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Mignolo.pdf>>
- Moreno, Fernando. “La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias. (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)”. *Acta Literaria* 17 (1992): 147-155.
- Nickisch, R. M. G. “Der Brief und andere Textsorten im Grenzbereich der Literatur”. *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Eds. Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. 357-364.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1985.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. Ciudad de México: F.C.E., 1977.
- Oleza, Joan. “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo”. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Eds. José Romera, Francisco Gutiérrez, Mario García-Page. Madrid: Visor, 1996. 81-97.
- Osorio, Jorge. “Narrativa, memoria e historiografía: notas para un marco interpretativo de la ficción histórica”. *Persona y sociedad* XIX (2005): 293-304.
- Pacheco, Carlos. “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 18 (2001): 205-224.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: F.C.E., 1999.

- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2009.
- Pizarro Cortés, Carolina. “La nueva crónica de Indias. Relaciones problemáticas entre historia y ficción”. *Persona y Sociedad* XVI (2002): 141-150.
- . “1492. La expulsión de los judíos y el descubrimiento de América en la Nueva crónica de Indias”. *El olivo y la espada*. Eds. Pere Joan i Tous, Heike Nottebaum. Tübingen: Max Niemeyer, 2003. 495-506.
- . “¿Debería aceptar yo sin más, las paparruchas y embustes de vuestros cronistas? (Las nuevas crónicas de Indias como reescrituras del descubrimiento y conquista)”. *Alpha* 30 (2010): 215-230.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: Del paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. Ciudad de México – Madrid: Siglo XXI, 1996.
- . “La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo”. *Perfiles latinoamericanos* 15 (1999): 139-169.
- Porrata, Francisco Eduardo. “Relectura del discurso novomundista de Alejo Carpentier y Abel Posse en el contexto de la nueva novela histórica”. Web. 2 Feb. 2005. <[http:// camel.fiu.edu/ETD-db/available/etd-1212102-121712/](http://camel.fiu.edu/ETD-db/available/etd-1212102-121712/)>.
- Posse, Abel. “La novela como nueva crónica de América. Historia y mito”. *De conquistadores y conquistados*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992. 249-255.
- Pozuelo Ivancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Punte, María José. “Novela e historia en Latinoamérica. Esbozos desde la teoría narrativa de Paul Ricoeur”. *Quadrivium* 9 (1998): 84-90.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Pross, Caroline, Gerald Wildgruber. “Dekonstruktion”. *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Eds. Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. 409-429.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.
- Reyes, Alfonso. “La última Tule”. *Obras Completas*. Tomo XI. Ciudad de México: F.C.E., 1982.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1995.
- . *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.

- Roa Bastos, Augusto. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual". *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Comp. Leopoldo Zea. Ciudad de México: F.C.E., 1995. 111-124.
- Roig, Arturo Andrés. "La filosofía latinoamericana, la filosofía de la historia y los relatos". *El pensamiento latinoamericano y su aventura II*. Tucumán: Centro Editor de América Latina, 1994. 147-171.
- Romera, José, Francisco Gutiérrez, Mario García-Page, eds. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor, 1993.
- Rössner, Michael. "De la búsqueda de la propia identidad a la desconstrucción de la 'historia europea'. Algunos aspectos del desarrollo de la novela histórica en América Latina entre *Amalia* (1855) y *Noticias del Imperio* (1987)". *La invención del pasado*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert, 1997. 169-173.
- Salazar, Gabriel. "Historia". *Pensamiento crítico latinoamericano*. Coord. Ricardo Salas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2005. 519-530.
- Santos Hecceg, José. "Desear, inventar, descubrir, nombrar: querella nominalista en torno al Nuevo Mundo". *Persona y Sociedad* XVI (2002): 151-163.
- . *Conflicto de representaciones. América Latina como lugar para la filosofía*. Ciudad de México – Santiago de Chile: F.C.E., 2010.
- Scarano, Mónica. "Reflexiones al margen". *La reinvencción de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. 11-42.
- . "Los perros del paraíso de Abel Posse: la trama oculta de la escritura". *La reinvencción de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. 73-113.
- Selser, Gregorio. "Lo de América: ¿Descubrimiento, Encuentro, Invención, Tropezón? ¿Querella nominalista?". *Nuestra América frente al V Centenario*. Santiago de Chile: Lar, 1992. 185-201.
- Seydel, Ute. "Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones". *Escritos* 25 (2002): 49-85.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo II: Fin de siglo: la época de Balmaceda*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- Tineo, Gabriela. "Resonancias y claroscuridades en *El arpa y la sombra*". *La reinvencción de la memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. 43-71.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2000.
- . "Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle". *Theory and History of Literature*. Vol. 13. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- Tucídides, *Guerra del Peloponeso*. Web 11 Mar. 2014. UNAM. <<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/5/2257/3.pdf>>.
- Vich, Cynthia. “El diálogo intertextual en Maluco”. *Revista Iberoamericana* 63. 180 (1997): 405-418.
- Villoro, Luis. “El sentido de la historia”. *Historia, ¿para qué?* Carlos Pereyra y otros. Ciudad de México: Siglo XXI, 1980: 33-52.
- Weldt-Basson, Helene Carol. *Redefining Latin American Historical Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- White, Hayden. *Metahistoria*. Ciudad de México: F.C.E., 1992.
- . *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Zabala, Silvio. *Filosofía de la Conquista*. Ciudad de México: F.C.E., 1994.
- Zan, Julio de. “La filosofía de la liberación de los años ’70 y la Argentina de comienzos del S. XXI”. *Erasmus. Revista para el diálogo intercultural* V (2003): 29-46.
- Zea, Leopoldo. *América como autodescubrimiento*. Bogotá: Publicaciones de la Universidad Central de Bogotá, 1986.
- . *500 años después. Descubrimiento e identidad latinoamericana*. Ciudad de México: Centro coordinador y difusor de estudios latinoamericanos, 1990.
- . “América Latina: largo viaje hacia sí misma”. *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Comp. Leopoldo Zea. Ciudad de México: F.C.E., 1995. 289-298.

