

Dos novelas históricas colombianas



Pablo Montoya

1. *La risa del cuervo* de **Álvaro Miranda** **La historia transgredida**

De las novelas históricas publicadas en Colombia, *La risa del cuervo* (1992), de Álvaro Miranda, es la más inquietante. Su razón de ser está penetrada de pura invención, de loca y vertiginosa ficción. En ella la historiografía no es la prestigiosa paseante del jardín del saber. Quien transita por tales coordenadas, irreverente y burlesca, es la poesía. Su poderío insufla toda descripción, modela a los personajes, complejiza las tramas, desmorona las fronteras que separan la realidad de la imaginación. No se trata de esa poesía que actúa en la prosa como emblema retórico y utilería sonora. Lo poético de *La risa del cuervo* es una fuerza que estremece las leyes de la verdad realista y, en ese camino, desbarata cualquier certeza ideológica del ayer. Al ser una novela que está sumergida en algo que podría denominarse la circunstancia onírica de la historia, el libro de Miranda se convierte en un ataque, entre divertido y feroz, hacia la clásica narración de este género. La relación es conflictiva. ¿Cómo puede ser la historia parte del mundo de los sueños y sólo apta para ser narrada desde la perspectiva poé-

tica? “La verdadera imagen del pretérito, afirma Walter Benjamin, pasa fugazmente. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista más”. Es lo efímero de todo acto humano lo que limita con lo ilusorio y lo fantasmagórico, con la imposibilidad de la permanencia y lo fantástico. La literatura, por ello, envuelve al pasado en una atmósfera inevitablemente onírica. Miranda es posible que haya partido de esta coyuntura para enfrentar la escritura de una novela que, muy libremente, se aproxima al héroe latinoamericano del siglo XIX. Lo que desde Aristóteles es claro, es decir, que la historia es el discurso de los eventos tal y como ocurrieron, y que la poesía supone estos acontecimientos tal y como debieron ocurrir, está resuelto con agudeza en la obra de Miranda.

Augusto Pinilla dice, con razón, que *La risa del cuervo* es el libro de un poeta. Pero exagera al considerar que pese a sus relaciones con la independencia y el romanticismo americano no hay un renglón de historia ni un párrafo de prosa en sus páginas. El fondo de los acontecimientos es histórico, igualmente sus personajes. Y la escritura, así esté apoyada en la representación poética de la realidad, es vigorosamente prosística. La novela continúa, a su modo, lo que en el siglo XIX propusieron algunos escritores franceses, como Alfred Vigny y Víctor Hugo, de poetizar la historia favoreciendo el subjetivismo. Los hechos históricos, según Vigny, no dan un apoyo convincente a las verdades artísticas del autor. Esta parece ser la convicción que sostiene la escritura marginal, ajena a los patrones narrativos comunes, de *La risa del cuervo*. Y al transgredirse la historia, obviamente se transgreden los elementos constitutivos del relato. Transgresión que otorga a la novela, como lo afirma Jairo Morales Henao, un aire experimental único en la literatura colombiana. Es factible decir, entonces, que esta novela es histórica en una filiación moderna. En sus páginas se satirizan la historia y la autoridad del pasado y se invierten las jerarquías a través de estrategias propias de las vanguardias europeas tales como el surrealismo francés y el expresionismo alemán. *La risa del cuervo* es una novela histórica paradigmática donde se expresa claramente que la condición primera de toda obra literaria es su esencia verbal y su elongación imaginativa.

El mismo Morales señala lo sugestivo de la novela al abordar “una franja notable del pasado de América” desde el mundo de ultratumba. Y en verdad, uno de los logros de Miranda es acercarse al período bolivariano conocido como la Guerra a Muerte contra los realistas

desde una trama fantasmagórica y unos personajes espectrales. En un pasaje de *La risa del cuervo* Bolívar le dice al general Ribas: “Asumo desde ahora y para siempre el mando de miles de hombres y mujeres que aún marchan insepultos por el continente americano”. Para una historia política como la americana en general y la colombiana en particular, carcomida por el crimen y la impunidad, la novela de Miranda, llena de muertos insepultos, ofrece una lectura simbólica y metafórica válida. América y su libertad mortífera están ironizadas en la expresión con que Ribas responde al Libertador: “¡Vaya!”. Y la imagen que viene después corrobora el carácter de la ironía. Detrás de Bolívar, Ribas ve el desfile de “millares de hombres, mujeres y niños descabezados en Barina, Ospino, Barquisimeto, Villa de Cura y Yaraguá.”

Lo poético de *La risa del cuervo* es una fuerza que estremece las leyes de la verdad realista y, en ese camino, desbarata cualquier certeza ideológica del ayer

De algún modo, la novela es una crítica a esas consignas libertarias, demenciales y sangrientas, que marcaron el rumbo de la Independencia y los tiempos siguientes. Aunque si pudiera hablarse de una realidad en *La risa del cuervo*, esta es la grotesca realidad de la muerte. En la novela los muertos están en permanente descomposición, mezclándose con los humanos, los animales y los elementos de la tierra y el mar. Sin embargo, así la referencia a Bolívar sea continúa, el personaje principal de la novela, o al menos el más memorable, es uno de los generales venezolanos más aguerridos de la Independencia: José Félix Ribas. La figura de Ribas portando su cabeza, como una especie de San Dionisio desacralizado de cualquier solemnidad patriótica, inicia la novela. A su lado hay un cuervo, el animal emblemático de Edgar Allan Poe, cuyo propósito es anidar en el cráneo que ya ha iniciado su putrefacción. Y los gérmenes de este delirio narrativo irán desmontando, poco a poco, toda la parafernalia marcial de las jornadas libertadoras.



Mencionar las diferentes tramas en la novela acaso permita situarse ante el juego fantástico que Miranda emprende con la historia. Ribas ha sido ajusticiado en Tumanaco por el español Francisco Tomás Morales y quiere escapar de la vergüenza con su cabeza entre las manos. Pero los pardos de Morales lo atrapan y hacen de todo con la cabeza del caudillo: se mofan de ella, la clavan en lanzas, la arrojan a jaurías hambrientas, le ponen como cuerpo monigotes de paja, la fríen con manteca de cerdo y de guácharo para enviársela a un Bolívar hambriento. Por otro lado, está la trama donde el Barón de Humboldt, en compañía de Bonpland, visita Cumaná y vive el asedio de los mosquitos y los embates telúricos de la región. La tercera trama tiene como centro a Manuelita Sáenz quien, desde una fosa común, recuerda amoríos ya idos y anhela otros más. Una última trama la protagoniza el cónsul David Curtis DeForest y su pasión por los cuervos. Perversa pasión que lleva las acciones de la novela a la pluma del escritor Edgar Allan Poe. Dos de estas tramas son literalmente espantosas. Se trata de humanos que siguen viviendo a pesar de su condición evidente de organismos despedazados, y que de entrada le imponen al lector, en medio de atmósferas siniestras, eróticas y burlescas, una lograda verosimilitud. Humboldt, que parece estar realmente vivo en uno de sus paseos científicos al Fuerte

de Cumaná, se encuentra con David Curtis DeForest que le entrega un libro. A partir de este libro ocurren los saltos en el tiempo. El naturalista lee lo que resulta siendo una síntesis de la historia de América. Antes sus ojos pasan fábulas indígenas, leyendas de guerreros en los mares y las cordilleras, las decapitaciones de José Antonio Galán y Tupac Amará. Pero en las páginas también se describen acontecimientos que no han sucedido todavía y en los que el mismo Humboldt es un personaje que cumple una función entre naturalista, histórica y poética. La invención de *La risa del cuervo* llega al límite cuando le dice al lector que el autor de ese libro extraordinario, grotesco y arabesco, es Edgar Allan Poe. El recurso de Miranda, frente al hecho de que el libro que lee Humboldt es una condensación de la historia de América es audaz. Y esta audacia se cimenta en el hecho de que ese libro “maravilloso”, y a fin de cuentas poblado de muertos, que se cierne sobre la cíclica temporalidad del mito y predice la historia jugando con ella, es el mismo que tiene el lector en sus manos. Tal elemento mágico remite a la revelación final que se produce en *Cien años de soledad* (1967) cuando el último de los Buendía lee la saga de su pueblo y su familia que él mismo culmina. Pero lo que es postrero efecto de sorpresa en la novela de García Márquez, en Miranda se da como una constatación que el lector asume sin exorbitar la conciencia. La desmesura y la fantasía están tan enunciadas desde el comienzo de *La risa del cuervo* que se sabe que todo puede ocurrir en este extraño universo donde las guerras y las pasiones amorosas de la independencia bolivariana, las expediciones naturalistas del siglo XIX y la extrañeza de Edgar Allan Poe se funden.

Partir de la muerte como realidad única desde la que se habla es el principal basamento de *La risa del cuervo*. Pero Miranda no acude al progresivo develar de esta realidad mortuoria como lo ha hecho un realismo mágico que tiene en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, su mayor exponente. Miranda presenta a un hombre que lleva su cabeza entre las manos y huye por la llanura venezolana. La alternativa no resulta rara para el devenir mismo de la historia, que no es más que una tentativa memorística de enfrentar la circunstancia de corruptibilidad, desaparición y silencio que supone la muerte. Ahora bien, *La risa del cuervo* es, desde su inicio, una narración histórica de relieves fantásticos. Es decir, pone en situación dos categorías que, en apariencia, se repudian. En su discurso frente a la Academia Colombiana de Historia, Pedro Gómez

Valderrama, autor de los cuentos históricos más sobresalientes de la literatura colombiana del siglo XX, dice que “el equilibrio entre la historia y la ficción no puede hacerlo la fantasía, sino la imaginación, que es el desarrollo y recreación de la realidad”. Miranda, al contrario, postula que la historia puede recrearse desde un prisma fantástico. El resultado posee tales magnitudes en *La risa del cuervo* que es como si Miranda hubiese aprendido, además, la lección del expresionismo alemán. Este obliga, desde la primera frase de *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, a aceptar que un hombre se ha despertado, una mañana cualesquiera, convertido en un insecto. En *La risa del cuervo*, una cabeza decapitada, como los personajes sobrenaturales de Coleridge, suspende la incredulidad del lector y este acepta el devenir violentamente absurdo de este personaje. Igualmente, Manuela Sáenz habla, observa, siente, desde la fosa común en donde ha sido enterrada. Sus huesos se impregnan de toda la putrefacción de los otros cadáveres. Su coxis, que en la vida fue pródigo en usos amorios, roza descompuestas sustancias gelatinosas. Lo cual no impide que Manuela, anhelante de pasión hasta más allá de la muerte, siga rememorando cópulas y flirteos. Los muertos de Miranda, que son todos los personajes de la novela, no pueden ser vistos por los vivos. Pero ven lo que está pasando y poseen un fragmentado recuerdo de lo vivido. Tal encarnación de los personajes de *La risa del cuervo*, creados todos desde las coordenadas de la desintegración física, introduce un cuestionamiento a las grandes figuras de la historia americana. El recurso de monumentalizar a los próceres de la independencia, tan frecuente en la novela colombiana, queda pulverizado en *La risa del cuervo*. Y si la circunstancia de la heroicidad pudiera darse, el tratamiento de esta, que transita mutilada y podrida por la dimensión de los vivos, resulta de un alto grado de caricaturización.

Los apartes de la novela dedicados a contar las desventuras de la cabeza de Ribas son los más carnavalescos y, por lo tanto, trágicos de la novela. Es con el itinerario *posmortem* del vencedor de Niquitao y los Horcones que surge, con escalofriantes pinceladas, las atmósferas de la crueldad y el horror. Cabezas clavadas en las plazas, y buitres y perros famélicos asediando sin cansancio las carroñas humanas. Festines, comilonas, movimientos circenses, ritos religiosos que se desarrollan en medio de millares de muertos anónimos e insepultos para quienes no hay ni habrá posibilidad de redención porque todos ellos, como le pasa al mismo Ribas, han perdido “la

ilusión de descansar en paz”. La intromisión descabellada de la muerte en la vida, este trazo esperpéntico de la Guerra a Muerte bolivariana, recuerda una larga tradición cultural que tiene en calaveras vivientes y en cadáveres sin tumbas el centro de su crítica. El Ribas de Miranda proviene del cuarteto de la danza macabra que, en plena Europa devastada por la peste negra, se pavoneaba entre los vivientes. La propuesta pictórica de la muerte, que tendrá después en los grabados de Durero y Baldung un alto momento de la estética renacentista, ondea en las páginas de *La risa del cuervo* con una dosis ingeniosa de humor y descreencia en las solemnidades de la patria americana. Pero, con respecto al vínculo que la muerte entabla con la guerra y sus valores de heroísmo, son quizás los grabados de Goya los que alimentan las grotescas imágenes de Miranda. En la novela, como pasa en la obra del pintor español con las guerras napoleónicas, su narrador actúa como un marionetista que pone a mover sobre el espacio americano un conjunto de espantos lamentables que expresan el gigantesco equívoco de la guerra. Así, la historia podría entenderse, según *La risa del cuervo*, como una broma escalofriante que los muertos siempre hacen a los vivos.

A la propuesta de Miranda la atraviesa el supuesto borgeano de que no hay interpretaciones verdaderas de la historia y que todo lo que se realiza desde la literatura pertenece al territorio de lo conjetural y lo fantástico. A lo que se asiste en *La risa del cuervo* es a una serie de eventos donde la solemnidad, el dato lacrimógeno, heroico y altisonante, han sido expulsados radicalmente del ámbito narrativo. Arriesgada manera de asumir la Historia, ciencia que a veces cree ser la poseedora de las verdades del pasado. Personajes que portaron ideas de la Ilustración, como el caso de Humboldt, Ribas y Manuela Sáenz, se ven envueltos en atmósferas donde la razón es burlada. Y es que en *La risa del cuervo* se revela aquello de que sólo la utilización de la poesía como ancla de la libertad literaria puede desequilibrar los andamiajes que obligan a pensar la historia como una ciencia de la exactitud; como ese saber que, según unos, se aproxima al pasado como si éste fuera un recinto sagrado y veraz. Libertad literaria como corresponde a una obra de ficción y no la supuesta libertad política que es el estandarte que usan las agrietadas instituciones de las repúblicas americanas. Lo que plantea *La risa del cuervo* es, y así se sitúa en la antípoda de las mistificaciones políticas, que el tiempo es ilusorio, el porvenir sueña el pasado, y el hoy es una morada frágil donde la vaguedad es la constante humana.

2. Ursúa de William Ospina La apología de la conquista

Lo que podría emparentar *La risa del cuervo* con *Ursúa* de William Ospina es su carácter poético. Las dos son obras de autores que tuvieron reconocimiento literario en el país primero como poetas. Lo cual no es fútil, ya que en Colombia la élite letrada siempre ha reconocido como géneros ideales a la poesía y al ensayo. Ambos autores han ganado premios nacionales de poesía con libros que, precisamente, están cruzados por contenidos históricos. Tanto *Los escritos de Sancho Jimeno* (1981) de Miranda, como *El país del viento* (1992) de Ospina, indagan en personajes y en realidades de la historia de Colombia y América. El primero cuenta los avatares del castellano Jimeno en tierras de Cartagena de Indias durante la segunda mitad del siglo XVI. El segundo es un abanico de homenajes a personajes históricos de la conquista, la colonia y la república americana. En *El país del viento* dejan ver su faz grandiosa algunas de las figuras que Ospina se encarga de recrear en la trilogía novelesca de la cual *Ursúa* es la primera parte. En el libro de poemas aparecen Lope de Aguirre, Rodrigo de Triana, Gonzalo Jiménez de Quesada y algunos elementos indígenas que ocupan su lugar en el entramado de la novela: las míticas canoas, los hermosos venablos de puntas venenosas, los árboles inmensos, las misteriosas alhajas del oro muisca.

De *Ursúa* dijo su autor en una entrevista que le hicieron cuando lanzó su novela en México en 2007: “Una novela es simplemente una novela histórica cuando se dedica a reconstruir unos hechos, pero es más novela que historia cuando su preocupación principal es el lenguaje, y el esfuerzo por que éste recree un mundo perdido”. Aquí está, sin mayores perifrasis, el asunto primordial de la primera novela de William Ospina: el lenguaje poético.

Se dividen en dos las opiniones de la recepción sobre esta novela. Por un lado, hay quienes piensan que es el ingrediente poético lo que hace de *Ursúa* una experiencia deslumbrante en la narrativa colombiana de los últimos años. Otros, por el contrario, consideran que es la exagerada presencia de este ingrediente lo que mitiga su eficacia narrativa. Lo que sí es cierto es que entre el uso del material poético de Miranda en *La risa del cuervo* y el de Ospina en *Ursúa* hay diferencias. La prosa veloz del primero no se deja aprisionar por las largas descripciones del segundo. Si bien las dos novelas entran en preocupaciones americanistas —la primera se detiene en la violenta configuración de las repúblicas en el tránsito del siglo XVIII al XIX, la segunda en la violenta configuración de la conquista en el XVI—, Miranda se apoya en bases poéticas que tienen que ver con las tradiciones simbolista, surrealista y expresionista, mientras que Ospina recurre a las de los cronistas de Indias y a las derivadas de las leyendas indígenas. Si en Miranda son claras las alusiones a Edgar Allan Poe, a Lautréamont y a José Asunción Silva; en Ospina los referentes son Juan de Castellanos, Pedro Simón, Cieza de León y Gonzalo Fernández de Oviedo, entre otros. Es debido a

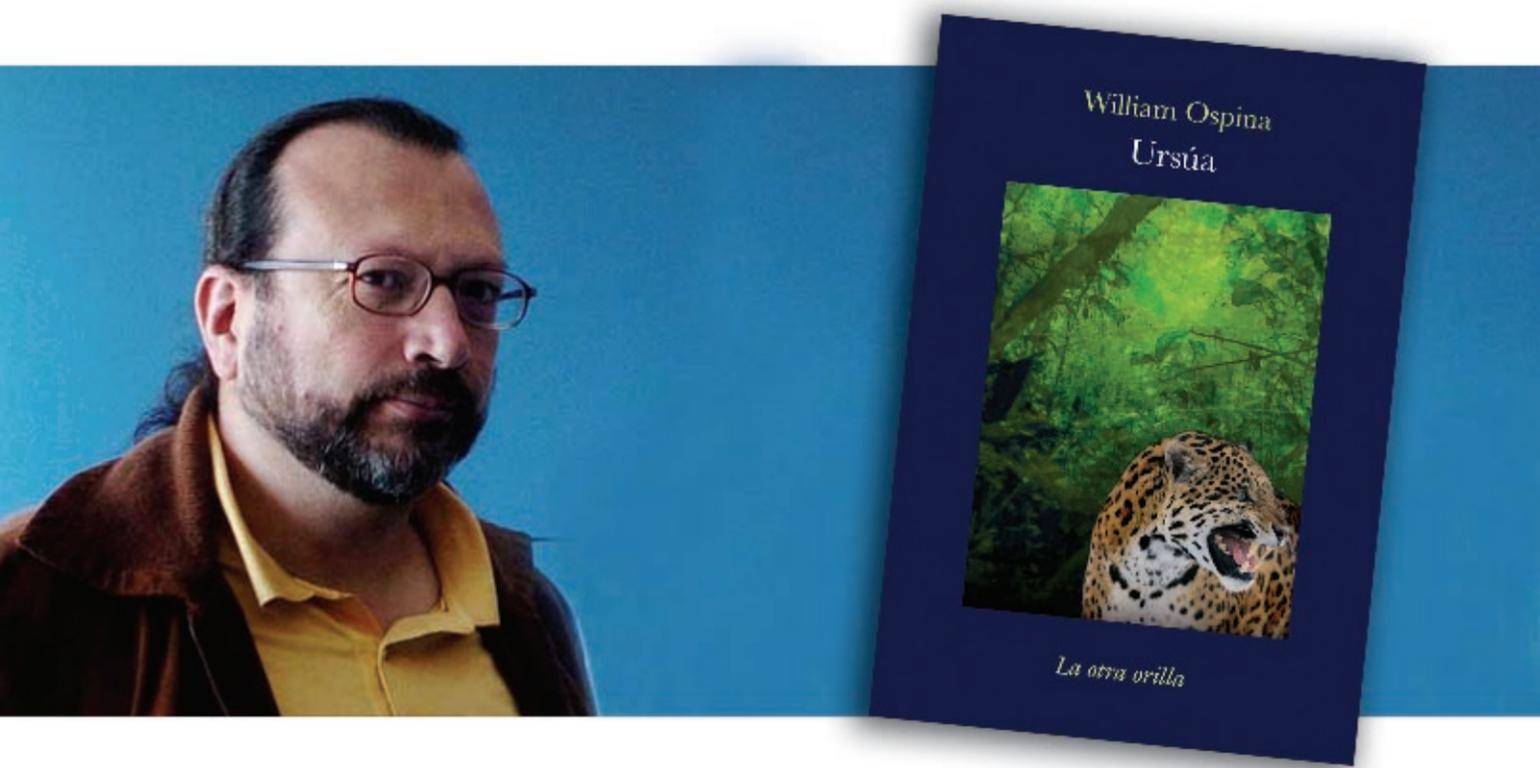
estos juegos intertextuales que la novela de Miranda otorga una experiencia estética más compleja que la de Ospina. En cierta medida, *La risa del cuervo* es una poetización vanguardista de la realidad histórica. De allí que su ritmo narrativo sea sinuoso y rápido, cargado de destellos oníricos y fantásticos. Mientras que el de *Ursúa* es lento y pesado, ya que su escritura se apoya a todo momento en largas y enumerativas descripciones de carácter poético. Dos novelas históricas del todo diferentes. En tanto que una difumina los eventos de la historia desde la poesía, la otra somete la poesía a esos mismos eventos para construir un fresco épico de lo que realmente pasó.

Ursúa se instaura en una tradición literaria que va desde los cronistas de Indias hasta los exponentes de lo real maravilloso y lo real mágico. Estos últimos son quienes penetran con frecuencia el ámbito estilístico y la visión americana de Ospina. Pero si en estos escritores la novela histórica es el espacio donde se pueden dinamitar los cimientos de la historia oficial —piénsese, por ejemplo, en una obra como *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, donde se pone en tela de juicio la figura de Cristóbal Colón, o en una novela como *Yo el supremo* (1974) de Roa Bastos, donde se carnavaliza la dictadura del Doctor Francia, o en *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, donde se formula un derrumbamiento humorístico de los exponentes del descubrimiento de América—, en *Ursúa* la narración es ajena a los anacronismos, las burlas y las parodias del devenir de la historia. La visión de América en *Ursúa* es la de ese lugar épico que han mostrado muchos escritores de los realismos literarios americanos tan celebrados por la crítica. Ospina se afina en el Neruda de *Canto General* (1950) y, sobre todo, en García Márquez, de cuya sintaxis hay continuos ecos en las casi quinientas páginas que cuentan la vida del joven conquistador Pedro de Ursúa.

El interés de Ospina es abogar por una imagen de América cruel y sangrienta, pero heroica en actitudes humanas y esplendorosa en paisajes. Es este aliento épico el que sostiene a la novela. Él es su razón de ser. Tal elemento es, en verdad, la razón de ser de gran parte de las novelas históricas de Colombia. Y sobre todo de aquellas que han asumido los periodos de la conquista y la independencia. Lo épico pareciera ser comprensible en las novelas de Felipe Pérez, cuando la naciente novelística colombiana intentó contar, entre acentos románticos y con la naturaleza virgen como telón de fondo, el encuentro entre españoles e indígenas. Resulta, en cambio, menos esperable, en los inicios del siglo XXI, la permanencia de esta visión. Novelas como *Ursúa* y *El país de la canela* (2008) de Ospina, *Balboa, el polizón del Pacífico* (2007) de Fabio Martínez y *Muy Caribe*

está (1999) de Mario Escobar Velásquez, desbordan este aliento hacia horizontes narrativos que tratan de rescatar de la leyenda negra de la conquista a figuras como Vasco Núñez de Balboa, Pedro de Ursúa y los hermanos Pizarro. Todos ellos suficientemente cubiertos, a lo largo del tiempo, por el crimen que ejercieron en los inicios de la historia colombiana. Se nota una diferencia nada despreciable, y sí bastante dicente, entre las novelas de una época y de otra. Si en las del siglo XIX el juicio negativo hacia la crueldad de los conquistadores españoles era casi definitivo —hasta tal punto que la mirada maniquea, los malos españoles y los buenos indios— resulta incómoda por no decir pueril, en estas últimas novelas históricas de la conquista hay un claro intento de revalorizar las acciones de los protagonistas españoles. *Ursúa*, bajo esta perspectiva, es incansable en señalar las valentías y los esfuerzos desmesurados que caracterizaron a un manojito de conquistadores. Manojito que termina representando los elevados valores humanos y culturales que una cierta mirada hispanista, de tintes conservadores y regresivos, ha enarbolado a propósito de la conquista.

Es lo épico el contorno que otorga a *Ursúa* un espesor literario paradójico. Su *epos*, para unos, es excesivo, por la escéptica época en que vivimos. Para otros, es afortunado, teniendo en cuenta la época que se narra. Ospina es uno de esos escritores que se asumen, con toda la solemnidad que estas misiones requieren, como especies de pastores cuya labor es encaminar a la descarriada comunidad latinoamericana. Él mismo piensa que sus dos novelas hasta ahora publicadas son un viaje a las profundidades del alma latinoamericana. El lector, en todo caso, sabe desde las primeras páginas de su primera novela, desde la nota que actúa como preludeo, el carácter de lo que leerá. Historias maravillosas de guerras y hermosuras mestizas que harán palidecer a ejércitos de soldados españoles. Y es que “ejército” es una de las palabras claves en esta épica americana del siglo XXI. Miles de hombres armados, miles de perros adiestrados para descuartizar miles de indios, miles de cerdos para ser sacrificados, miles de llamas atravesando las vastedades andinas. Y todo esto debe ser contado en las miles de páginas que habrá de tener la trilogía. La concordancia es necesaria. De aquí que sea indispensable emplear una serie de recursos literarios. Acaso el más ostensible sea la enumeración prosopopéyica con que se describe el paisaje americano. Este recurso actúa como una posibilidad expresiva digna del despliegue verbal. Porque todo en *Ursúa* tiende a una particular verbalización poética. A la manera whitmaniana, el otro referente literario importante para Ospina, se celebran



los amplísimos ríos, las grandiosas montañas, las selvas inextricables, los árboles centenarios, las lluvias inmemoriales. Para Ospina “las vacas son enormes y mansas y de pelaje encendido”; el agua que se carga es “de cristal”; los pastores cuidan “nubes de ovejas en las lomas”; los campesinos son “toscos oficiantes de la vendimia”; los oídos beben relatos de aventureros y estos relatos son “narraciones de sal y vientos salvajes”. A veces se llega a extremos un poco irrisorios, de tal manera que una mujer para desvestirse “desata el entramado laborioso de los encajes”. Este virtuosismo verbal, que ha sorprendido a tantos lectores, en realidad desequilibra la contundencia narrativa. En *Ursúa* las acciones y las intrigas se detienen en largas pausas que oscilan entre las descripciones de una naturaleza siempre pletórica de micos, loros y caimanes, y las reiteraciones de lo que ya le ha sido contado al lector. Decorado típicamente americano que, a pesar del amplio abanico de figuras poéticas empleado, pertenece más al mundo de las postales naturalistas tipo Humboldt y Bonpland que al de la indagación nueva de una realidad telúrica. La novela acaso esté impecablemente escrita, pero esta impecabilidad es más de orden gramatical y sólo seduce a quien ama la altisonancia. Nada raro, pues, que *Ursúa* haya suscitado en Fernando Vallejo, el último gramático colombiano, un comentario entusiasta: “No sé de nadie en nuestro idioma que esté escribiendo una prosa tan espléndida como él”.

William Ospina es quien mejor ha recogido la posta literaria en Colombia, y quizás en el mundo hispanoamericano actual, de ventilar en la literatura histórica la visión optimista de una América prodigiosa. Prodigiosidad manifiesta en autores que van desde los cronistas de indias ya citados, hasta los exponentes del realismo maravilloso y el realismo mágico. Ya se sabe, los últimos no han desaprovechado ocasión alguna para confirmarlo, que entre unos y otros hay una continuidad de evidente perplejidad a pesar de los siglos que los separan. Esto es lo que hace llamativa la novela de Ospina como fenómeno literario. Ella pertenece claramente a una tradición. Es —como afirma una crítica convencida de que nuestra literatura debe responsabilizarse por nombrar su propia historia y hacerlo con tono jamás desesperanzador— una obra “profundamente americana”. Porque lo que se magnifica en las novelas de Ospina —esto podría extenderse a su ensayo sobre Juan de Castellanos *Las Auroras de sangre* (1999), donde se agiganta casi que escandalosamente la valoración del cronista de Indias— no es sólo una serie de personajes con suficientes ingredientes impresionables, sino la tierra feraz que se conquista. Pedro de Ursúa, el adolescente capitán de Navarra que extiende la desola-

ción por las tierras, es un reflejo de esa América entre portentosa y trágica. Uno y otra están medidos con las mismas varas heroicas y catastróficas.

El aspecto de la tradición que Ospina elige, o mejor dicho, el intradiégetico narrador mestizo que cuenta con la minucia de los cronistas de Indias las aventuras de los primeros conquistadores de Colombia, es sugestivo. La novela podría situarse, por algunos de sus pasajes, en esa tradición que inaugura Bartolomé de las Casas: la de la leyenda negra de la conquista española. Ésta sitúa a España como el país infame que exterminó, directa o indirectamente, es decir a través de enfermedades pero también con guerras y masacres, a millones de indígenas. No resultan fortuitas, en este sentido, las ilustraciones de Teodoro de Bry, el editor protestante de Francfort de los libros de los viajeros de Indias, que las editoriales usaron para las portadas de *Ursúa* y *El país de la canela*. La de *Ursúa* muestra a Pizarro y otros conquistadores soltando los perros a un grupo de indígenas indefensos. Hay varios apartes de la novela —sobre todo en el segundo capítulo, en el que se habla de esas primeras matanzas cometidas en las gobernaciones de la Nueva Granada—, que remiten inmediatamente a *La breve destruición de la Indias* (1552) del dominico español. Pero, desde la nota introductoria, el lector comprende que se trata también del ensalzamiento de la fortaleza de los conquistadores españoles que hicieron de un inmenso territorio desconocido una multitud de feudos sangrientos.

La denuncia en *Ursúa* es ambigua. En su tono, a pesar de que proviene con claridad de *El canto general* de Pablo Neruda —y en especial de sus dos primeras partes “La lámpara en la Tierra” y “Los conquistadores”— y por ende nombra la crueldad española, hay algo que termina seducido por los códigos de la valentía caballeresca de una época. Si Neruda, en los poemas sobre Cortés, Balboa, Jiménez de Quesada, Pizarro, Almagro y Valdivia, es radical en su rechazo al saqueo español y abomina sin ambages contra “la sangre de tres siglos, la sangre océano, la sangre atmósfera” que cubrió a América y aplastó a los vencidos, Ospina extiende una valoración positiva de los vencedores. Sugestiva ambigüedad esta de cantar al mismo tiempo la resistencia de los indígenas y la gran bravura de esos hombres que fundaron a América desde el crimen y el delito. Los conquistadores son para Ospina, no los malditos carniceros con garras y cuchillos de Neruda, sino “hijos de una fortaleza de piedra con las raíces hundidas en un suelo de siglos”. Y digo “sugestiva” porque esta ambigüedad no es accidental. Obedece a una voluntaria recuperación de una americanidad, aunque sería mejor decir hispanoamericanidad, más acorde con el mundo

contemporáneo. Una especie de América multicultural que no desprecie la memoria aplastada de los pueblos derrotados, pero que tampoco sumerja en el fango de la leyenda negra de la conquista las acciones fundacionales de los conquistadores. Una especie de América, muy ospinosa por lo demás, donde todos sus habitantes, del pasado, del presente y del futuro, víctimas y victimarios, infamia española y resistencia indígena, terminen en un majestuoso abrazo entre fraternal y bucólico.

Para esta valoración, Ospina mismo lo ha señalado en su ensayo “Poesía de la conquista”, el referente fundamental es Juan de Castellanos. *Ursúa*, semejante a lo que se hace en *Elegías de varones ilustres de Indias*, trata con justicia “a conquistadores y nativos en unos momentos y unas circunstancias en que lo más fácil sería la parcialidad y el prejuicio”. De esta voluntad conciliadora se desprende el hecho de que haya en este narrador mestizo un deseo de nombrar pueblos indios que ya nadie recuerda y pormenorizar sus costumbres mágicas. Pero de ahí mismo se entiende su intento de humanizar este primer horror americano. Humanización, por no decir poetización, de la miseria, del saqueo, de las masacres, de la vejación que es uno de los rasgos que caracterizan esta sospechosa visión de la conquista de América. Hay en *Ursúa*, igualmente, un anhelo de ir al pasado para situarse mejor frente a la actualidad. De buscar en esa gran fisura sociocultural que es la conquista para comprender mejor los múltiples desgarramientos que definen el presente colombiano. Desde la lectura de la novela se sabe que Colombia sigue siendo, como se afirma en *Ursúa*, “una maraña de gobernaciones donde la imprecisión de las fronteras cobra diarios tributos de sangre”. Un territorio que sigue dirigido por facinerosos de toda índole que se matan entre sí en medio de una naturaleza pululante de maravillas geográficas y dueños de una parafernalia de códigos de honor, que no son más que otra faz de la insensatez humana.

Nada raro que ante esta apología de la conquista americana, así sus raíces estén sembradas de una violencia más o menos variopinta, *Ursúa* y *El país de la canela* sean obras susceptibles de ser entronizadas. Tienen todos los ingredientes para ser novelas del establecimiento colombiano. Su autor posee los requisitos ideológicos y la carrera letrada (premios literarios, columnas de opinión en revistas y periódicos, apoyo publicitario de editoriales y de importantes escritores, políticos y periodistas, abanderado de Colombia y de su gobierno ante eventos nacionales e internacionales, etc.) que el país exige para tales empeños. La trilogía de la conquista de Ospina aspira a este podio gracias al canto a las tierras

y los hombres que dibujan, según la apreciación del autor, los contornos fundacionales de Colombia. En su texto “Poesía de la conquista”, Ospina dice: “Todos somos vagamente conscientes de que la conquista fue una epopeya descomunal, llena de episodios valerosos y conmovedores, de personajes admirables y de inolvidables acontecimientos”. Las novelas de Ospina no son más que una traducción narrativa de esta conciencia que su autor atribuye peregrinamente a una colectividad colombiana. Ciertos sectores del país “culto” las elogian y lo mismo puede pasar con otros países latinoamericanos y España. Si la Real Academia de la Lengua Española, y sus sedes en América, rechazaron hace poco la idea de publicar en la célebre edición de un millón de ejemplares *Canto General* de Pablo Neruda, por la dureza que estos poemas lanzan contra los conquistadores de la “Madre Patria”, nada extraño que en estos tiempos se vea a *Ursúa* y *El país de la canela* como formas más equilibradas, y tal vez más justas, es decir, más políticamente correctas, de modelar literariamente un período tan traumático en las relaciones dadas entre América y España.

La solemnidad que penetra las novelas de Ospina, como todas las solemnidades de este cariz, está hundida en la retórica. Y tal retórica, por lo general, surge desprovista de humor y de irreverencia frente a los discursos oficiales de la historia. Resulta interesante observar, en esta dirección, la esencia regresiva de *Ursúa* y *El país de la canela*, muy a pesar del rasgo intertextual que las caracteriza y que podría darles uno de sus contornos más novedosos. Pero como la intertextualidad de ambas novelas se inserta en diversas crónicas de Indias, las obras parecen ser más crónicas endulzadas con la poesía que novelas sobre la conquista española, siendo quizás este aspecto lo que las conduce a homenajear a españoles y a nativos. Hay, por ejemplo, una nostalgia de la grandeza indígena que emparenta las novelas de Ospina con el ciclo de las novelas históricas indianas como *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto y las novelas de tema incaico de Felipe Pérez, *Huayna Capac* (1856), *Atahualpa* (1856), *Los Pizarro* (1857) y *Jilma* (1858). Pero, además, las vincula a *Xicoténcal* (1826), la primera novela histórica de autor desconocido que narra el encuentro entre valientes tlaxcaltecas y crueles conquistadores. Curcio Altamar señala para las novelas históricas de la conquista del siglo XIX algo que se acomoda a las novelas contemporáneas que tratan el mismo tema. Altamar dice que el romanticismo entró en la Nueva Granada impregnando en los autores una idea medieval americana que supuso a los conquistadores caballerescos y legendarios, y a los indígenas elementos

aptos para sublimarlos poética y filosóficamente. *Ursúa* y *El país de la canela* son paradigmáticos a la hora de observar la permanencia de estos matices propios de un romanticismo solemne y almibarado. Obviamente, hay diferencias estilísticas y las fuentes bibliográficas de los autores son tan disímiles como las épocas desde las que escriben. Pero la recuperación del trasegar sangriento de los Pizarro es algo que hermana la obra de Pérez Los Pizarro con las de Ospina. Se ocupan de la misma época, de los mismos personajes históricos, incluso se apoyan frecuentemente en la misma fuente bibliográfica: *Historia de la conquista del Perú* (1847) de William Prescott. Ambos escritores se la pasan admirando la intrepidez estoica de los españoles y la brava resistencia de los indios. Y esta recuperación no vacila, repito, en la denuncia de los desmanes, pero tampoco es tímida ante la heroicidad de víctimas y victimarios. Los dos escritores, finalmente, se aproximan en el tratamiento del paisaje y de los nativos que viven dentro de él. El paisaje de Pérez actúa como un rígido telón de fondo de tipo neoclásico. El de Ospina se afina en descripciones de corte whitmaniano urdidas en sintaxis garciamarquianas. Pero estas aproximaciones a la naturaleza dejan la sensación de ser meras decoraciones verbales. Es comprensible que los románticos latinoamericanos hayan tenido esta visión del paisaje. La estética de su tiempo lo exigía. Es un poco más extraño que un autor a inicios del siglo XXI continúe este idílico y acartonado rumbo. Pero las tradiciones literarias son así y van tejiendo atractivos juegos de vasos comunicantes. El canto a la selva virgen de América, en la obra de Ospina, se incrusta, a su vez, en los entusiasmos verbales de los primeros novelistas de la América decimonónica. Y ellos surgieron del Chateaubriand de *Atala* (1801), que habría de disparar aquella propuesta, tan exitosa entre nosotros, desde Alaska hasta la Patagonia, de que en América la poesía es la entrañable hija del paisaje. Desde James Fenimore Cooper hasta Walt Whitman, desde Andrés Bello, pasando por Pablo Neruda, hasta llegar a William Ospina, esta circunstancia parece irremediable.

El rasgo conservador se observa todavía más en un elemento paratextual de la primera novela de Ospina. Se trata de la “Nota” aclaratoria con que se cierra *Ursúa*. “Los hechos que se cuentan son reales y casi todos los personajes lo son también”. Es relevante este ánimo del Ospina didáctico, del Ospina pastor de pueblos americanos. Significa que, pese a ciertas libertades que han sido sugeridas por el desarrollo de los personajes y la trama, el lector debe entender que lo leído es parte de la realidad histórica y que tal circunstancia está cubierta por claves que desdramatizan la verdad de lo ocurrido. Ospina es un novelista que

“prefiere no inventar”. Dice en una reciente entrevista a propósito de *El país de la canela*, “que el novelista no debería inventar nada sobre los hechos, pero tiene el deber de imaginar o de deducir cómo ocurrieron en términos humanos, en términos físicos, para aproximar al lector lo más cerca posible, no a la noción de los hechos, sino a la experiencia de los hechos”. Esto aleja radicalmente las novelas de este escritor colombiano del desmoronamiento de las verdades históricas que han hecho las nuevas novelas históricas latinoamericanas. Aunque hay ciertos elementos que denotan la capacidad inventiva del autor, *Ursúa* se caracteriza por su servidumbre a lo que “realmente pasó”. Tanto es así que en la nota se explican, como si el escritor estuviese frente a un implacable tribunal de historiadores, cuáles fueron los rasgos inventados y cuáles los modificados. Decir qué es lo apócrifo, lo conjetural y lo que no ocurrió refleja una suerte de responsabilidad, unos dirían que se trata de pudor intelectual del escritor frente a la materia de la que se alimenta. Pero lo que sucede aquí es que el escritor ahoga las verdades de la literatura para revitalizar y divulgar ciertas verdades de la historia. Situación que también se da en la obra de Fabio Martínez, *Balboa el polizón del Pacífico*. Los vínculos entre ambas novelas son notables. Recrean la misma época y tratan de revalorar oscurecidas figuras españolas de las primeras décadas del siglo XVI desde ángulos que permitan comprender su actualidad en la permanencia de la violencia colombiana. Incluso Martínez, quien también construye una nota didáctica al final de su libro donde dice que “los hechos que aquí se cuentan son reales y pueden ser comprobados históricamente”, afirma que el fantasma de Balboa, y tal parece ocurrir también con el fantasma de Ursúa en otras regiones conflictivas del país, ronda en el Urabá antioqueño de hoy. Valdría la pena cuestionar esta actitud de escritores de ficciones, que saben por lo tanto de la esencia especular de la obra literaria, y que se empecinan en enaltecer la veracidad de ciertos discursos hechos sobre el pasado. Este sacrosanto afán de la verdad, que impulsa a ambos escritores, remite a lo que ya Juan José Nieto, padre de la novela histórica en Colombia, hizo en *Los moriscos* (1845): enseñar documentos, citar fuentes bibliográficas como prueba fehaciente de la historicidad de la novela.

Sería negligente no detenerse en otro de los propósitos que ha empujado a Ospina a escribir su interminable saga de la conquista. Este tiene que ver con la pregunta sobre la identidad americana. Pues escribir en el siglo XXI un fresco narrativo sobre la fundación de América no sólo es relatar los intrínsecos de una invasión y un exterminio y el turbio ensamblaje de una nueva civiliza-

ción, sino que en ello hay una pretensión de dar claves para saber qué fuimos, qué somos y qué seremos. De alguna manera *Ursúa* y *El país de la canela* forman parte de esas novelas que Fernando Aínsa denomina históricas de identidad. Novelas que intentan voluntariamente recuperar un origen, “ir a la semilla de la nacionalidad, al nacimiento de la convivencia”. Nacionalidad que para comprenderla mejor, y ese es el objetivo de Ospina, resulta necesario excavar en la conquista y ver de dónde es que ha surgido la particular violencia que caracteriza la turbia “convivencia” de los colombianos. La posición de Ospina, y esto parece un leitmotiv de su obra ensayística, es que América es mestiza. Un mestizaje donde el diálogo entre el blanco, el negro y el indio debe fundirse en una especie de feliz hermandad. La visión del hombre y la cultura americanos de Ospina está relacionada con una tendencia humanística latinoamericana que tiene en José de Vasconcelos, en Alfonso Reyes y en Pedro Henríquez Ureña sus más jubilosos exponentes. Ospina, como ellos, aboga por un hombre americano que hunde las raíces de su cultura en el Renacimiento y que para ser lo que es ha debido realizar esfuerzos titánicos y así poder incorporarse a los centros universales de la historia. Pero a diferencia de Reyes y Ureña, quienes creen que los pilares de la cultura americana y de su inteligencia son sobre todo de índole europea, Ospina piensa que hay una veta fundamental de origen indígena en esta nueva civilización. Esto es lo que otorga a su pensamiento literario un matiz de arcaísmo romántico. Ospina, por ejemplo, suele apoyarse en la grandeza poética de Dante, de Hölderlin, de Novalis y de Borges, para afirmar la grandeza de algunos poemas precolombinos. El asunto es polémico y lleva a algunos a leer con reserva estas comparaciones excesivas. Igualmente, tal tópico conlleva a la vieja pugna entre la barbarie y la civilización que tantas páginas ha llenado con alegatos y controversias. Pero el gran problema que suscita la concepción del mestizaje americano en Ospina es la manera en que está expresada. No sólo está el hábito ceremonioso de su narrativa, sino también algunos rasgos del ingrediente indígena en sus novelas. Este resulta bañado por ese color local que ha terminado por reducir los alcances interpretativos de gran parte de la literatura latinoamericana. Lo que quiero decir es que el indígena y su mundo en *Ursúa* y *El país de la canela* son decorativos y su espesor no supera la colorida estampa exótica. El peso de este neoindianismo, no obstante se le valore desde sus rituales mágicos y su sabiduría ancestral, es de prosapia europeizante. De tal manera que al confrontar los esquemas poéticos en los que quedan reducidos los indígenas en la obra de Ospina,

se terminan añorando las visiones más complejas, así estén sesgadas por la denuncia sociológica y el boceto antropológico, que plantearon en su momento los novelistas del indigenismo latinoamericano. ■

Pablo Montoya Campuzano (Colombia)

Escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Sus libros más recientes son: *Lejos de Roma* (Alfaguara, 2008) y *Sólo una luz de agua, Francisco de Asís y Giotto* (Tragaluz, 2009). Este texto forma parte del libro *Entre la pompa y el fracaso (la novela histórica en Colombia 1988-2008)*, que será publicado por la Editorial Universidad de Antioquia.

Bibliografía

- Aínsa Fernando. *Reescribir el pasado, historia y ficción en América Latina*. Mérida: Celarg- El otro, el mismo, 2003, 190 p.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, 121 p.
- Benjamin Walter. *La dialéctica en suspenso, fragmentos sobre historia*. Buenos Aires: Arcis-Lom, 2002, 180 p.
- Curcio Altamar Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. (Biblioteca Básica Colombiana) Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975, 255 p.
- García Márquez Gabriel. *Cien años de soledad*, Bogotá: Alfaguara, 2007, 606 p.
- Gómez Valderrama Pedro. “La historia como novela y la novela como historia”. En: *La leyenda es la poesía de la historia*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1988, pp. 103-124.
- Kafka Franz. *La Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, 133 p.
- Martínez Fabio. *Balboa el polizón del Pacífico*. Bogotá: Norma, 2007, 175 p.
- Miranda Álvaro. *La risa del cuervo*. Bogotá: Thomas de Quincey Editores, 1992, 174 p.
- _____. *Los escritos de Don Sancho Jimeno*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1981, 98 p.
- Morales Henao Jairo. “La risa del cuervo del narrar excéntrico”. En: *Revista Universidad de Antioquia*. N.º 282, octubre a diciembre de 2005. Medellín, pp. 36-45.
- Moreno Leonardo. “El país de la canela de William Ospina. El novelista que prefería no inventar”. En: *Arcadia*. N.º 38, noviembre 2008. Bogotá, pp.14-15.
- Neruda Pablo. *Canto General*. Caracas: Ayacucho, 1981, 493 p.
- Ospina William. *El país del viento*. Bogotá: Colcultura, 1992, 66 p.
- _____. “Poesía de la conquista”. En: *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Ediciones Casa Silva., 1991, pp. 35-51.
- _____. “Poesía indígena”. En: *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 21-34.
- _____. *El país de la canela*. Bogotá: Norma, 2008, 368 p.
- _____. *Ursúa*. Bogotá: alfaguara, 2006, 478 p.
- Pinilla Augusto. “Prefacio a *La risa del cuervo*”. En: *La risa del cuervo*. Bogotá: Thomas de Quincey Editores Ltda, 1992, pp. 5-11.