

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



**LA CRÓNICA EN LA NOVELA DEL CARIBE
HISPANO:**

Alejo Carpentier, Edgardo Rodríguez Juliá, Antonio
Benítez Rojo y Pablo Montoya Campuzano

Doctoranda: **DILCIA JOSEFINA FERNÁNDEZ ANGULO**

Tesis doctoral dirigida por la Dra. D^a.
Carmen Ruiz Barrionuevo, presentada en
el Departamento de Literatura Española
e Hispanoamericana, Facultad de
Filología, Universidad de Salamanca.

V^o B^o
La Directora de la Tesis

La Doctoranda

Fdo.: Carmen Ruiz Barrionuevo

Fdo.: Dilcia Josefina Fernández Angulo

2019

A ese fantasma impredecible e infinito, a quien unas veces persigo y tropiezo; otras, me empuja y, luego, me deja suspendida en el humo que se disipa tras las montañas de mis ancestros. Por la noche, me invade y finge una tregua. Me besa desde su espejo, mientras dibuja pliegues y líneas sobre mi lienzo, que él va difuminando en su color y, aunque él los posea o se encubra en todos, en ninguno parece dejar su huella.

Me concede algunas dádivas convertidas en suspiros...

Rocío y tormenta.

Engaño...

¿Certeza?

No es fácil levantar una voz. Hay quienes la consiguen muy temprano, a otros les toma años. Pero esa voz propia no les pertenece. En ella se dibujan como sombras durante el sueño y la vigilia los rostros, o las miradas de la ternura y el espanto, de la censura y la magnanimidad. Ellas se pintan, y solo mencionaré unos nombres, en El Bosco, en Piranesi y en Goya; en Jacques Le Moyne, François Dubois y Théodore de Bry; también esas sombras las percibieron Cristóbal Colón y Bartolomé de las Casas; los poetas José Martí y Rubén Darío; los escritores Alejo Carpentier, Antonio Benítez Rojo; las ha descrito en La noche oscura del Niño Avilés Edgardo Rodríguez Juliá, y las ha poetizado en una novela el escritor Pablo Montoya Campuzano. Podría continuar la lista mencionando otros nombres, pero he seleccionado éstos porque son los artistas y escritores a los que he intentado acercarme en este viaje de hallazgos y de cuestionamientos, de palabras y silencios que aún aguardan futuros acercamientos.

Un trabajo que comenzó en las aulas de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, entre los muros de una de las Casas de Estudios Superiores más antiguas del mundo. Casa y ciudad de la que partí, pero a la que no pude abandonar, ni renunciar, aunque mis pasos me condujeran a Barcelona y luego a Valencia, pensando en algún momento hacer patente los versos: “Es tiempo de que tornes/Es tiempo de que vuelvas” del poeta Francisco Lazo Martí, a Mérida, mi ciudad de origen, a Cumaná, tierra del poeta José Antonio Ramos Sucre, o a Margarita... Entonces me quedé con una tesis de doctorado, y unas hijas que exigen en paralelo el equivalente de esta investigación, junto a Joaquín, confidente y compañero de anhelos y batallas, quien es, como dijera Adaías, “el portafolio” dialéctico en esta travesía.

En todo este tiempo ha estado presente con sus lecturas y sus orientaciones, como una gota constante a lo largo de la escritura, Carmen Ruiz Barrionuevo, mi directora de tesis, quien con el paso de los años se ha convertido en lámpara de algunas de mis noches oscuras, durante este recorrido a veces golpeado por inevitables infortunios de la existencia.

Agradezco a los profesores del Doctorado de Español: investigación avanzada en Lengua y Literatura, especialmente, al Doctor Javier Sánchez Zapatero, por presentarse en este camino, dispuesto a ofrecer, en medio de las circunstancias, un gesto contundente de disponibilidad y cooperación.

A María, por su voz constante más allá del mar y de la neblina. Y a Dalia, mi Alina Reyes...

A todos los aquí nombrados, mi gratitud.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	2
Agradecimiento.....	3
Introducción.....	6
Capítulo 1: EL LUGAR DE LA CRÓNICA: ENTRE LA HISTORIA Y LA LITERATURA.....	23
1.1.- Orígenes y transformaciones de la crónica en Hispanoamérica.....	38
1.2.- La crónica en el siglo XIX.....	55
1.3.- Reinserción de la crónica en la narrativa hispanoamericana en el siglo XX.....	69
Capítulo 2: ALEJO CARPENTIER Y EL DISCURSO DE LA CRÓNICA.....	84
2.1.- Carpentier: explorador y cronista.....	91
2.2.- Las ruinas y las paradojas como construcción del relato en <i>El reino de este mundo</i>	105
2.3.- <i>Cartas a Toutouche</i> : la figura inconclusa de un origen.....	121
Capítulo 3: LA CRÓNICA CULTURAL EN <i>LA NOCHE OSCURA DEL NIÑO AVILÉS</i> DE EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ.....	140
3.1.- Los cronistas y las versiones de la historia.....	155
3.2.- El cuerpo y la danza: significación polirrítmica.....	173
3.3.- Construcción del imaginario caribeño: abundancia, desbordamiento	

y caos.....	189
3.4.- <i>El sueño de la razón produce monstruos</i> de Goya en <i>La noche oscura del Niño Avilés</i>	207
Capítulo 4: <i>EL MAR DE LAS LENTEJAS, MUERTE Y BÚSQUEDA DE LA MEMORIA</i>	225
4.1.- Antón Babtista: un personaje marginal en el primer plano del relato.....	247
4.2.- La voz de Pedro Valdés: de la periferia al poder.....	265
4.3.- El contrabando y el tráfico de esclavos: introducción del capitalismo en Pedro Ponte y John Hawkins.....	271
4.4.- De la fragmentación a la rebeldía en <i>Paso de los Vientos</i> de Benítez Rojo.....	278
Capítulo 5: <i>ORÍGENES DE PABLO MONTOYA: ENTRE EL VIAJE Y EL EXILIO</i>	300
5.1.- <i>Tríptico de la infamia</i> : voces y espacios del recuerdo y la imaginación.....	313
5.2.- El viaje de Le Moyne y su encuentro con el cuerpo tatuado de los indígenas.....	329
5.3.- El exilio del artista como tradición.....	351
5.4.- Théodore de Bry: entre la belleza y el horror.....	367
Conclusiones.....	393
Bibliografía.....	414

INTRODUCCIÓN

A partir de los años cuarenta, como lo señalan los estudios consagrados a la historia de la literatura hispanoamericana, comienza el camino de un cambio narrativo que abordará el inicio de una nueva estética en la producción del cuento y la novela. Jorge Lafforgue sostiene que “el proceso renovador” de la novelística se inicia en el cuarenta y “se consolida durante la década siguiente”¹, y elabora una lista de obras significativas que comprenden desde 1940 hasta 1968. De ahí que, a mediados del siglo XX la narrativa experimenta una relectura de la historia y una reflexión del hecho literario, que arrojará en las décadas siguientes, en el campo de la teoría y crítica literaria, la revisión de las nociones de literatura. La novela viaja a los registros de la crónica y la transforma para reescribir la historia y la cultura desde otras perspectivas, que enriquecen y problematizan la mirada acerca de la historia y de los diferentes sujetos del pasado y la realidad del presente escenario, tanto cultural como literario.

Con la llegada de los setenta en la narrativa latinoamericana se exploran nuevos núcleos temáticos en producciones, que hacia los años ochenta, despiertan un proceso de relectura de las fuentes bibliográficas guardadas en los viejos anaqueles del sistema crítico literario, como han sido los libros de viajes, los epistolarios y las crónicas de la época colonial, considerados, o bien textos históricos, o de “literatura menor”. Estos discursos entrarán en la escena narrativa por un conjunto de circunstancias histórico-culturales que conducen a los escritores a repensar su espacio contemporáneo, y encuentran en la

¹ Jorge Lafforgue (Comp.): *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 13-29.

revisión del pasado, archivos que continúan hablando, a la espera de nuevas lecturas. Estas últimas se proponen para los escritores hispanoamericanos como retos de búsqueda, al abordar estrategias que les permitirán reescribir, citar y/o reinventar los lugares invisibles o censurados de las historias, tanto orales como escritas, de las culturas existentes, antes, en y después de la colonia.

Posteriormente, la crítica delinea una visión de conjunto de la narrativa hispanoamericana desde un enfoque histórico con el trabajo de Jean Franco y con las aportaciones que realizan, en torno a la problemática de la nueva novela histórica, los trabajos de Seymour Menton en el año 1993 y de Fernando Aínsa en el 2003. Menton procura, siguiendo una línea temática, un estudio acerca de la novela histórica en tanto proceso evolutivo, cuyos antecedentes colocan al escritor Alejo Carpentier como primer renovador de esta tendencia, al incorporar el tratamiento de lo histórico y el archivo desde un punto de vista innovador en la novela moderna hispanoamericana. Sin embargo, tal renovación en la escritura, dentro del planteamiento de la nueva novela histórica, Aínsa la remite al escritor venezolano Arturo Uslar Pietri con la novela *Las lanzas coloradas* (1931)².

Ese mismo año se publica una novela corta en Venezuela bajo el título de *Cubagua*, por el escritor y cronista Enrique Bernardo Núñez que destaca por el planteamiento histórico, en el que se intercambian dos tiempos cronológicos: el siglo XVI y comienzos del siglo XX, tramados con unos personajes míticos desde el punto vista indígena con formación cultural europea encarnado en el

² Véanse los trabajos de Jean Franco: (1975) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1985; Seymour Menton: *La nueva novela histórica de América Latina*, 1979-1992, México, F.C.E., 1993, Fernando Aínsa: *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida, CELARG-El otro, el mismo, 2003.

personaje de Nila, y otros articulados con el papel histórico de la explotación de las minas representado por el conquistador Lampugnano y su doble, el ingeniero Leiziaga. Nila y el ingeniero están unidos por un personaje cohesionador de este tiempo tanto histórico como mítico llamado Fray Dionisio, en cuyo nombre ya se establece esa fusión entre lo religioso y lo pagano, lo divino y lo humano. Pues bien, esta novela, pese a haber conseguido sucesivas reediciones en el panorama de la literatura venezolana, no ha llegado a reconocérsele el mérito de conformar junto a *Las lanzas Coloradas* el sitio que le corresponde como uno de los textos fundacionales de las primeras décadas del siglo XX de lo que se denominará la nueva novela histórica en América Latina.

Este cambio es posible gracias a la consolidación de la escritura de un grupo de figuras emblemáticas, de las que destacaremos algunos nombres, entre ellos Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Augusto Roa Bastos, como “Los principales representantes de [la] corriente” de “Lo real maravilloso”. De la propuesta de Carpentier, Jean Franco destaca la afirmación de que “Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en la historia del Continente” y del Premio Nobel de Literatura Miguel Ángel Asturias, Franco enfatiza que: “organiza sus novelas en torno al mito”³. Por tanto, estos novelistas, para construir sus universos ficcionales, mostrarán un decidido interés por la investigación de los documentos biblio-hemerográficos del discurso histórico. Asimismo, ofrecerán una revisión de la cultura y la literatura que se manifestará en las décadas siguientes, mediante la publicación de textos innovadores en cuanto al tratamiento del lenguaje y la construcción narrativa del tiempo en la

³ Véase el capítulo de Jean Franco “La prosa contemporánea”... *op. cit.* p. 369.

historia ficcional, en obras consideradas fundacionales de ese cambio que llevó el sello publicitario del “boom literario”, epicentro que proyectó a determinado número de escritores al mercado editorial español, fundamentalmente. Nos referimos a los ya conocidos Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, quienes despertaron: “El interés de la editorial por la literatura hispanoamericana a Joan Petit, a José María Castellet y a Carlos Barral como principales agentes”⁴.

No obstante, Ángel Rama diseña un enfoque más amplio acerca de esta escritura, así como del contexto de los autores que le antecedieron, entre ellos Alejo Carpentier, quien declaró su desacuerdo con esta definición. O bien, la respuesta de otros que prefirieron desmarcarse de esta eclosión publicitaria y de la lectura masiva que se generó, entre ellos el mexicano Juan Rulfo y el uruguayo Juan Carlos Onetti. Además, Rama recoge las distintas opiniones que manifestaron escritores tales como Julio Cortázar, y José Donoso en su libro publicado bajo el título *Historia personal del boom*. Del último escritor señala el ensayista uruguayo que: “La percepción de Donoso es estrictamente literaria y ni siquiera tiene en cuenta el rasgo más definidor del *boom* que fue el consumo masivo de narraciones latinoamericanas”⁵.

Con todo, el proceso narrativo hispanoamericano de mediados del siglo XX, ha sido revisado desde una perspectiva lineal y unívoca, pues simultáneamente a las producciones novelísticas de los escritores “pertenecientes” al “boom”, tanto autores como obras de gran valor estético que estaban proponiendo temas y formas diferentes de contar la historia e introducir

⁴ Ahora bien, argumenta Rodríguez Monegal: “Si no hubiera existido esa literatura, el boom habría sido imposible”. Véase: Emir Rodríguez Monegal: *El boom en la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1979, pp. 23 y 58.

⁵ Ángel Rama: “El boom en perspectiva” en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 275.

novedosas estrategias narrativas, sus textos quedaron –en su momento- al margen de la difusión y de la recepción literaria. Si en 1967 se publicó *Cien años de soledad* de García Márquez, ese mismo año apareció una novela que sería revisada por la crítica muy a posteriori de su edición. Nos referimos a *De dónde son los cantantes*, del escritor y crítico de arte cubano Severo Sarduy (1937-1993); un año después, *La traición de Rita Hayworth* (1968) del argentino Manuel Puig (1932-1990), un texto que basa su construcción discursiva a partir de los enunciados de las radionovelas latinoamericanas de los años treinta. Y, en 1969 Elena Poniatowska (1932) publicaría *Hasta no verte Jesús mío*, en la que distintos registros tales como la fotografía, la entrevista y el relato, confluyen en la configuración de una novela testimonial. Vale señalar que en un reciente y exhaustivo trabajo de “La novela hispanoamericana...” de Randolph Pope el nombre de Poniatowska no aparece, solo tiene una mención de reconocimiento en la “Introducción” realizada por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker⁶.

Asimismo, nos encontramos con autores poco reconocidos o que tardíamente alcanzaron una valoración en su propio país y, en consecuencia, han resultado totalmente desconocidos dentro del contexto crítico hispanoamericano. Uno de esos nombres corresponde al escritor venezolano, Premio Nacional de Literatura en el año 2007, Renato Rodríguez que con la novela *Al sur del equanil* (1963) plantea el motivo del viaje del protagonista por los mundos de la música popular hispano-caribeña y europea⁷. Sin embargo, el

⁶ Véase el estudio de Randolph D. Pope: “La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975” en *Historia de la Literatura Hispanoamericana II. El siglo XX*. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), Madrid, Gredos, 2006, pp. 651-665. “Introducción al Volumen II” por el crítico González Echevarría (p.34).

⁷ Renato Rodríguez (Porlamar-Venezuela, 1927). Luis Barrera Linares señala el juego de ficción que presenta *Al sur del Equanil* (1963), año en el que Julio Cortázar publica *Rayuela*. Cito esta

autor que va a destacar dentro de esta manifestación de la novela musical hispanoamericana, porque sus publicaciones saltan del espacio insular al europeo, corresponderá al puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, con la publicación en Barcelona (España) de su novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976) y, posteriormente con *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988).

Siguiendo la retrospectiva narrativa, cómo no mencionar dentro de este corpus a uno de los renovadores de la narrativa moderna o posmoderna hispanoamericana, el escritor que, por voluntad y circunstancias personales, no figuró dentro de la pléyade del “boom”: el uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994). Sus novelas, como *El pozo* (1939), *La vida breve* (1950) y sus cuentos, ofrecieron un enfoque narrativo distinto al conjunto ideológico y estético de esos años en unos textos novedosos que, escasamente recibieron una recepción crítica, al no estar inscritos en las tendencias dominantes de la producción literaria de ese momento. La obra de Onetti constituye, en definitiva, un sistema narrativo periférico que, irónicamente, el narrador plantea como tema y propuesta estética, pues va más allá de una opción personal del escritor. Así, Mario Vargas Llosa dedica un ensayo a la vida y obra del narrador uruguayo: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. En este trabajo Vargas Llosa explica la metáfora del viaje en la narrativa onettiana y su trayectoria irruptora dentro de la narrativa hispanoamericana, al punto de

coincidencia, porque justamente por esos años estos jóvenes escritores se encontraron en París, y cada uno comentó lo que estaba escribiendo en ese momento. Pero no sólo compartió Renato Rodríguez con Cortázar, también con Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro, escritores “que han logrado la más absoluta notoriedad mientras que –Renato- casi ha permanecido (por voluntad propia) en la penumbra”. Publicó otras novelas como *El bonche* (1976), *¡Viva la pasta!* (1984), *La noche escuece* (1985), *Ínsulas* (1996) y *Quanos* (1997). Véase: <http://barrerallinares.blogspot.com> y para la revisión más exhaustiva de la obra del autor, la tesis de maestría de Enrique Plata Ramírez: “Los mundos posibles de Renato Rodríguez”, Universidad de Los Andes (1998).

afirmar que: “acaso ningún otro autor moderno aparezca con tanta fuerza y originalidad como en las novelas y cuentos de Juan Carlos Onetti”⁸. Una fuerza que emerge desde la escritura del borde, es decir, desde los márgenes del espacio y el sujeto.

Dentro de este breve panorama narrativo, la postura teórico-crítica de la literatura también diseña una nueva forma de afrontar este poliedro de textos que encara determinada línea temática y una de ellas es el tratamiento de la crónica con sus distintas manifestaciones a lo largo de la narrativa hispanoamericana. Por ello, esta investigación se propone revisar, en primer lugar, el proceso de la crónica colonial, señalando los hitos y representantes más relevantes que ha tenido este discurso desde el siglo XV hasta el XVIII. En segundo lugar, destacar el cambio semántico de este vocablo en la producción en la crónica periodística del XIX, hasta su manifestación en la narrativa hispanoamericana del siglo XX, lo que nos permitirá analizar la reinserción del discurso cronístico, con sus revisiones e innovaciones en la escritura de Alejo Carpentier, Edgardo Rodríguez Juliá, Antonio Benítez Rojo y Pablo Montoya Campuzano.

En este sentido, la investigación desarrollará un primer capítulo, titulado “El lugar de la crónica: entre la historia y la literatura”, que tomará como punto de partida la lectura de las propuestas de Walter Mignolo, en “El texto historiográfico y la historiografía indiana” (1981), así como su trabajo compilado por Íñigo Madrigal titulado: “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista” (1982). Este último estudio de Mignolo, en relación con la crónica,

⁸ Mario Vargas Llosa: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Santillana, 2008, p. 32. También destaca la excelente capacidad para la construcción de cuentos al afirmar que: “Antes de ser un gran novelista, Onetti fue un soberbio cuentista, comparable, en sus mejores relatos [...] a los más grandes cuentistas de la literatura contemporánea” (p. 65).

fungirá de soporte al planteamiento que, posteriormente, expone Alberto Rodríguez Carucci en su artículo “Sujeto y narración en la carta del Tercer de Viaje de Colón (1498)”⁹.

Estos estudios nos permitirán releer la crónica de la colonia, indagando desde el punto de vista de su producción, las definiciones y los cambios que han desarrollado a lo largo de la historia y de su recepción, considerando cuál ha sido su lugar dentro de las formaciones disciplinarias –en la Historiografía– y, su posterior inserción en el sistema literario. Asimismo, nos detendremos en el planteamiento que gira en torno a la intencionalidad de los cronistas, para destacar el lugar desde donde historiadores y tratadistas reflexionaron y configuraron las directrices que habría de seguir la escritura de este tipo de discurso. Y, finalmente, aproximarnos a los sujetos que tendrían la competencia para producirlo desde Europa, así como a aquellos que en su desplazamiento a Hispanoamérica aportaron la voz y visión directa con el contexto, para señalar el alcance de un discurso que la historia y crítica hispanoamericana contemporánea estudiará como parte del corpus de la literatura colonial en los siglos XV al XVIII.

Con este marco bibliográfico nos acercaremos a un conjunto de textos que tienen como punto de partida los escritos de Cristóbal Colón, desde el “Diario del Primer Viaje” hasta la “Relación del cuarto viaje”¹⁰, para abordar en un primer apartado tanto el “Origen” como la “transformación de la Crónica en Hispanoamérica”, que contará con un repertorio de textos, entre los cuales destacaremos *Crónica del Perú*, de Pedro Cieza de León; *Historia general de*

⁹ Las referencias bibliográficas a estos estudios se completarán en el capítulo I, de acuerdo al orden desarrollado para su exposición.

¹⁰ Véase el libro *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales* (1982), a cargo de Consuelo Varela, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

las Indias y La conquista de México de Francisco López de Gómara en cuanto representan dentro de este corpus una intencionalidad textual de estas crónicas siguiendo la preceptiva de los tratados para la escritura de este tipo de textos. Del mismo modo consideraremos la propuesta que presenta la crónica de Bernal Díaz de Castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, con la escritura de una narración que apuesta por una perspectiva más subjetiva, con la crónica de un sujeto de la periferia tanto a nivel intelectual como militar dentro de la empresa de la conquista. Además, destacaremos la hibridez cultural y narrativa en la propuesta de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega que, por un lado, afirma su procedencia indígena desde una postura cultural europea y, por otro, revela esa condición de reconstrucción utópica mestiza, de un nuevo sujeto marcado por la paradoja.

Ahora bien, las crónicas de Indias escritas hasta el siglo XVIII cerrarán su ciclo de producción en Hispanoamérica. Y a partir del XIX tal vocablo generará una resemantización que se le atribuyó a un tipo de escritura que despuntó en un contexto de inquietudes y proyectos políticos-culturales emergentes. Así, esta nueva forma de expresión va a interactuar directamente con el presente, mediante el tratamiento de temas y con un enfoque discursivo diferente, que se revelará en un medio moderno de difusión y expansión, denominado el periódico. En él se divulgarán unos textos breves, que recibirán el nombre de crónica periodística, escrita en Europa (Francia e Inglaterra, fundamentalmente), Estados Unidos y en algunos países hispanoamericanos (México, Argentina y Venezuela). En este apartado analizaremos a dos exponentes de esta crónica literaria, los escritores José Martí y Rubén Darío,

considerando los aspectos tanto temáticos como estéticos de sus textos. Para la exposición de este apartado partiremos de los planteamientos de Iván Schulman: *Martí, Darío y el modernismo* (1974); Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989); Susana Rotker, *La fundación de la crónica: las crónicas de José Martí* (1989), entre otros.

De esta crónica periodístico-literaria surge una segunda arista de la novela de la crónica contemporánea, a la que solo mencionaremos por cuanto se aleja de nuestro tema y objetivo de investigación, y nos alargaría en el tiempo de su culminación. Esta vertiente corresponde a una temática urbano-musical caribeña¹¹, que surge como un discurso que incorpora el registro musical, el cual entra a formar parte de la narrativa hispanoamericana en tanto novelas que rescatan personajes, temas y tramas construidas a partir de los diferentes géneros musicales hispanoamericanos en su contexto urbano, con la incorporación de un lenguaje relacionado con la cultura popular. En este sentido, la novela que abre este abanico de la crónica musical caribeña corresponde a *Que viva la música* (1974) del colombiano Andrés Caicedo, que destaca por la presentación del personaje femenino en un cronotopo musical de cambios externos e internos, vinculados a la metáfora propia de este discurso: la noche. No obstante, es preciso mencionar un corpus que la acompaña a partir de entonces, siguiendo una ruta por la geografía caribeña tanto insular como continental. Pues según los flujos de inmigración y de desplazamientos, este corpus narrativo se produce desde Nueva York con la

¹¹ Más allá de referirnos a autores procedentes del Caribe, se trata de una propuesta de un espacio y una musicalidad tratados en la novela, relacionada con la construcción cultural y estética, apelando a los géneros musicales propios de estas regiones, pues tenemos escritores que, perteneciendo al Caribe, no precisamente escriben textos vinculados con este tema y otros que ya no residen en él elaboran producciones que abordan el Caribe desde distintas manifestaciones y problemáticas.

novela de Oscar Hijuelos, descendiente de cubanos, *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1990), que ofrece un texto con claras vinculaciones musicales a esta región caribeña. La autora de *De qué manera te olvido* (1990) Dorelia Barahona, española de nacimiento, muestra, dada su permanencia en Costa Rica, una temática novelesca que inserta el texto dentro del registro de la narrativa costarricense. De Puerto Rico son reconocidas las novelas *La guaracha del macho Camacho* (1976) y *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez; *Una noche con Iris Chacón* (1986) y *El entierro de Cortijo* (1991) de Edgardo Rodríguez y los cuentos “Bolero a dos voces para machos en pena” (1981) y “Letra para salsa y tres sonetos por encargo” (1990) de Ana Lydia Vega; *La última noche que pasé contigo* (1991) de Mayra Montero y *Maldito amor* (1998) de Rosario Ferré. Siguiendo la isla de Cuba hallamos los textos: *La Habana para un infante difunto* (1979), *Delito por bailar el Chachachá* (1995) y *Ella cantaba boleros* (1996) de Guillermo Cabrera Infante; *De dónde son los cantantes* (1980) de Severo Sarduy y *Bolero* (1991) de Lisandro Otero. En la narrativa dominicana destacamos *Sólo cenizas hallarás (Bolero)* (1981) de Pedro Vergés, *Sabor a mí* (1998) de Pedro Juan Gutiérrez. Del Caribe continental es preciso nombrar las producciones venezolanas como *El bonche* (1976) de Renato Rodríguez; “El inquieto anacobero y otros cuentos” (1976) de Salvador Garmendia; *En el bar la vida es más sabrosa* (1980) y *Beberes de un ciudadano* (1985) de Luis Barrera Linares; *Perfume de gardenia* (1983) de Laura Antillano; *Entre el oro y la carne* (1990) de José Napoleón Oropeza; *Parece que fue ayer* (1991) de Denzil Romero; *Yo soy la rumba* (1992) de Ángel Gustavo Infante y *Si yo fuera Pedro Infante* (1993) de Eduardo Liendo y *Sombrasnadamas* (1993) de Orlando

Chirinos. Dentro de la narrativa colombiana, mencionamos *Bomba camará* (1979), *Celia Cruz: reina rumba* (1981) de Umberto Valverde, entre otras.

Si se cierra una época de la crónica finisecular del XIX, la línea de la espiral que sigue este trabajo continuará con la crónica que resurge a mediados del XX, en un escenario marcado por la utopía y la innovación del lenguaje, con una escritura que se nutrirá tanto del ejercicio de la crónica periodístico-literaria del siglo XIX como de una lectura y revisión de los textos de los cronistas españoles e hispanoamericanos producidos no solo en España, sino los que se escribieron en el Nuevo Mundo. Antes de mencionar a los novelistas que dedicaron gran parte de su escritura al ejercicio de la crónica periodística, al ensayo cultural, así como al cuento y a la novela, mencionaremos los nombres de los escritores Juan Rulfo y, posteriormente, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, quienes revelarán en sus novelas el reencuentro o lectura de las crónicas de Colón, Bernal Díaz del Castillo, el Inca Garcilaso de la Vega, entre otros, recreando con el lenguaje el espacio americano.

Hacia la década del setenta el proceso de continuidad y ruptura de la crónica supondrá una innovación en el tratamiento de las historias y sus discursos, en las que otras propuestas estéticas renovarán una escritura dispuesta a contar desde una perspectiva multidireccional las historias, es decir, aquellas que, narradas por varios sujetos, despliegan las realidades de la cultura hispanoamericana conectadas a un espacio en movimiento que se pronuncia en la literatura contemporánea como lo es el Caribe. De tal modo que la crónica se convertirá en un registro literario que atiende a un proceso de continuidades y rupturas en el repertorio de la literatura hispano-caribeña.

Por tal motivo, intentaremos realizar un recorrido teórico-literario que tiene un primer momento la reconfiguración de la crónica en la figura del escritor Alejo Carpentier. Nos centraremos en los estudios de investigadores de la talla de Roberto González Echevarría principalmente, en el trabajo de Alexis Márquez Rodríguez, en los ensayos del escritor Antonio Benítez Rojo, para analizar a “Carpentier como cronista y explorador”, tomando en cuenta las pioneras entregas de “las cinco crónicas publicadas bajo el nombre de ‘Visión de América’, en 1947, -en el periódico caraqueño- *El Nacional*, y [...] sus artículos de la sección ‘Letra y Solfa’ (1951-1959)”¹², por cuanto en ellos comienza su reflexión estética en torno a la propuesta: “América es la crónica de lo real maravilloso”, que expondrá dos años después en la Introducción de *El reino de este mundo* (1949), novela en la que se mezcla el relato histórico -a través de grandes quiebres temporales- , y reconstruye el relato ficcional mediante la articulación de un personaje conductor de esta perspectiva, representado por Ti Noel, quien recorre los distintos segmentos de la historia de una narración anacrónica entrelazada discursivamente.

Si bien la crítica que ofrece Michaelle Ascencio, apunta la mirada cronística de un narrador omnisciente que presenta una historia desde una perspectiva ajena y hasta cierto punto, europeizante, apegada al discurso de la metrópoli¹³, con todo, esta producción en tanto crónica novelística, quizá inmersa en un tono que se aleja de la realidad cultural haitiana y de los enfoques de la narrativa de finales de siglo XX, la novela consigue como obra de apertura, a finales de los cuarenta, asomarse al conflicto inconcluso de las historias culturales caribeñas que abordaremos en un segundo apartado que

¹² Alejo Carpentier: *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 12.

¹³ Véase: Michaelle Ascencio: *Lecturas antillanas*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección Libro Menor (166), 1990, p. 142.

desarrolla “Las ruinas y las paradojas como construcción del relato en *El reino de este mundo*”. También, nos adentraremos en el viaje cultural de la escritura carpenteriana, que nos conducirá hacia la búsqueda de sus orígenes reales e imaginarios en pugna, según el escritor. Sin embargo, tal como nos lo muestra Roberto González Echevarría en su ensayo acerca de “La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción” en *Oye mi son: ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana* (2008), la vida del escritor cubano se funde con los personajes de la literatura como Ulises, según sostiene Antonio Benítez Rojo, o con Dante, apunta González Echevarría y, por último, con el Almirante de la Mar Oceana, Cristóbal Colón en la novela *El arpa y la sombra* (1979). Ese viaje carpenteriano comenzará con su desplazamiento a París al acercarnos a las “*Cartas a Toutouche: la figura inconclusa de un origen*”.

Por tanto, Alejo Carpentier constituye el antecedente más próximo de una obra narrativa que alcanzará una renovación en los años setenta, pues constituirá esa puerta para estudiar nuevas aristas de la novela de la crónica contemporánea; una de ellas apuntará a exponer el tejido histórico-cultural del presente hispanoamericano, a indagar en el pasado los conflictos irresueltos del presente en un viaje temporal inverso. Se trata de una crónica novelada que recurre a los documentos, archivos, cartografías históricas y apócrifas de la época colonial, para plantear una postura estética de los rasgos culturales y discursivos desde la heterogeneidad. Esto es, la configuración de un texto polifónico en el que se confrontan las historias y las voces partícipes en él, atravesando transformaciones a partir del sujeto-cronista inmerso en un escenario que le hace cuestionar su pensamiento y discurso occidental, mediante un intercambio con otros narradores, historiadores, pintores,

escritores y archivadores. De allí que nos acerquemos en el tercer capítulo a un texto de representaciones múltiples que muestra a una isla caribeña: “La crónica cultural en *La noche oscura del niño Avilés*” (1984) del escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá. En esta novela intentaremos desmontar las fuentes de relatos que se articulan a esta región del Caribe, no reducida a una sola forma de ser, al contrario, percibida como:

una isla que se ‘repite’ a sí misma, desplegándose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo, a la vez que dibuja mapas multidisciplinares de insospechados diseños¹⁴.

A partir de sus registros históricos y apócrifos la narración despliega un abanico de voces que se expone en un primer apartado: “Los cronistas y las versiones de la historia”, para luego avanzar hacia una aproximación del planteamiento sobre “El cuerpo y la danza: [desde su] significación polirrítmica”, como elementos que reafirman una expresión cultural de resistencia unida a la seducción y a la rebeldía del sujeto femenino. Este conjunto de manifestaciones plurisemánticas interactúa dentro de un escenario que articula un tercer aspecto presente en esta novela, como lo es la “Construcción del imaginario caribeño” a partir de tres manifestaciones: abundancia, desbordamiento y caos.

Estas nociones nos remitirán al autor de ensayo *La isla que se repite*, para comprender la red de significaciones de las maneras culturales del Caribe circunscrito a un estudio que parece diversificarse a todas las islas. No obstante, su propuesta se centra en una región, Cuba y, a partir de ella despliega su teoría. Sin embargo, nuestro interés es vincular dos textos que se encuentran estrechamente unidos a este ensayo, para reconocer una escritura

¹⁴ Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989, p. IV.

con una mirada de doble perspectiva que acomete el escritor cubano en *El mar de las lentejas* (1979). Novela que se enmarca en algunos referentes relevantes ocurridos en el siglo XVI, con cuatro relatos que abren unas vertientes hacia la problemática que desencadenan ciertos personajes marginales de la historia. Por ello nos detendremos en Antón Baptista, Pedro Valdés, Pedro Ponte y John Hawkins, como sujetos propiciadores de esa conflictiva y borrosa historia entre Europa y el Caribe durante el siglo XVI. El segundo texto que abordaremos parte de la propuesta “De la fragmentación a la rebeldía en *Paso de los Vientos*”. Esta lectura de Benítez Rojo se dirige, por un lado, al reconocimiento de escritores como Alejo Carpentier y, por otro, a la proximidad con los planteamientos de Rodríguez Juliá.

De tales relaciones de escrituras nos vendrá al encuentro una novela publicada en el año 2014, que constituye la última pieza tetraédrica de esta investigación, con un quinto capítulo que bordeará los “Orígenes de Pablo Montoya: entre el viaje y el exilio”. Partiremos del estudio de su novela: *Tríptico de la infamia* para visualizar el juego de espacios y voces que oscilan entre la imaginación y el recuerdo, que tiene como cronotopo principal el taller del cosmógrafo Tocsin. Un personaje que se funde con su espacio, y de ambos surge “El viaje de Le Moyne y su encuentro con el cuerpo tatuado de los indígenas”, un pintor de Dieppe cuyos trabajos artísticos constituyen la mirada al indígena y su cultura en el siglo XVI. Por tanto, visualizaremos el aporte del grabador de Lieja, Théodore de Bry, señalando la relación de los artistas exiliados como Le Moyne, François Dubois, en quienes podremos apreciar una línea temática de antigua tradición como lo es el exilio.

De este modo, estudiaremos cuatro escritores cuyas rutas narrativas se cruzan en unas novelas de la crónica caribeña con sus variaciones e innovaciones, sus continuidades y rupturas; con sus desplazamientos de cara al pasado, así como las rutas que tejen los procesos de reescritura, de utopías y desencantos, en “un flujo de textos en fuga en intensa diferenciación consigo mismos y dentro de cuya complejidad y coexistencia hay vagas regularidades por lo general paradójicas”¹⁵. Abordaremos este viaje discontinuo que comprende las visiones teórico-narrativas de Carpentier, la lectura de las alucinaciones de la historia convocando la presencia de artistas y sus obras en la novela de Rodríguez Juliá, para enlazarla con la propuesta de Benítez Rojo y, finalmente, reinsertar la mirada poética y artística del escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano.

¹⁵ *ibíd.* p. XXIV.

CAPÍTULO 1.- EL LUGAR DE LA CRÓNICA: entre la Historia y la Literatura

En la década de los setenta la narrativa hispanoamericana experimenta una renovación de los temas y una innovación estética en las formas de escritura. Asimismo, en el horizonte de la teoría y crítica literaria se produce un salto significativo de revisión de los trabajos publicados acerca de la historia de la literatura hispanoamericana y, en consecuencia, se inicia un proceso teórico-crítico autorreflexivo que mira tanto los alcances de los estudios anteriores como sus limitaciones, en cuanto a los criterios metodológicos empleados en tales estudios. Se podría decir, parodiando el título del ensayo de Iuri Tinianov¹⁶ -considerando la importancia de los planteamientos teóricos de los “formalistas rusos” a comienzos del siglo XX- que nos encontramos ante una “evolución” crítico-literaria, ya no predominante en las metrópolis europeas, sino generada desde otros lugares de producción y de saberes literarios emergentes, con nuevas posturas epistemológicas hacia los textos culturales de las sociedades latinoamericanas¹⁷. Pero sobre todo, por las reflexiones presentadas por estudiosos que ofrecen, desde su horizonte cultural, perspectivas plurales –como Walter Mignolo, Nelly Richard, John Beverly, Fredric Jameson, Edward Said, Néstor García Canclini, Roger Bartra¹⁸, entre

¹⁶ “Sobre la evolución literaria” en *La historia de los formalistas rusos*, México, F.C.E., [1982].

¹⁷ Manifiesta el filósofo norteamericano Hayden White en *El texto histórico como artefacto literario*, Trad. Verónica Tossi y Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, p. 43, al señalar que: “es sólo en las sociedades ‘inestables’ donde las certezas de una sabiduría basada en la investigación histórica pueden ser efectivamente problematizadas”.

¹⁸ Los cuatro primeros críticos de la cultura forman parte de un grupo heterogéneo en cuanto a las propuestas culturales que desarrollan, pero constituyen un grupo de saber académico que se desarrolla en los Estados Unidos, mientras que García Canclini y R. Bartra operan geográficamente desde centros de conocimiento hispanoamericanos como México y Argentina.

otros—, de mirar desde dentro y hacia el exterior los procesos y cambios de los escenarios latinoamericanos.

Estas voces teóricas más allá de conformar un grupo “en el marco de la academia universitaria”, proyectan la lectura del texto-cultura que despliega un discurso en torno a los espacios y sujetos latinoamericanos, enfocados a la autocrítica de las posturas de las ciencias sociales y de la institución literaria, que exigen adecuarse a los cambios y a las realidades de estas sociedades que han dado en llamar “Tercer Mundo”¹⁹. Dentro de los estudios culturales se desprende el planteamiento de las “teorías postcoloniales”, que incluirán dentro de las perspectivas de indagación, el discurso de la Crónica estudiado por Walter Mignolo.

Nos detendremos, puntualmente, en el resurgimiento de la crónica en la novela hispanoamericana partiendo de la revisión de este discurso desde sus comienzos. Para ello tomamos como referencia, en un primer momento, la propuesta de “El Metatexto historiográfico y la Historiografía Indiana”²⁰, trabajo en el que Mignolo indaga acerca de los orígenes de la crónica, lo que supone rastrear las primeras publicaciones presentadas en la historia literaria en torno al tema, para visualizar, además de su aporte al sistema literario hispanoamericano, las posibles omisiones y limitaciones en relación con los textos “fundacionales” y los periodos de producción. En este sentido, menciona los textos críticos pioneros que abordan la crónica como literatura: *Letras de la Nueva España* (1948) de Alfonso Reyes y la *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (1974) de Enrique Anderson Imbert.

¹⁹ Véase: Beatriz González Stephan (Comp.): *Cultura y Tercer Mundo. 1 Cambios en el saber académico*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996.

²⁰ Walter Mignolo: “El metatexto historiográfico y la Historiografía Indiana” en *Languages Notes*, 96, U.S.A., Hispanic Issue, The John University Press, 1981, pp. 358-402.

Al primero, se refiere Mignolo en el epígrafe que abre su ensayo monográfico: “Nuestra literatura es hecha en casa. Sus géneros nacientes son la Crónica y el Teatro de la Evangelización”²¹. A partir de la afirmación Alfonso Reyes deconstruirá los orígenes de la “Historiografía Indiana”, es decir, desarrollará su ensayo dándole un giro a la afirmación, para sugerir a los lectores una cadena de interrogantes, la principal: ¿Nuestra literatura nace con la crónica? Pues si tomamos en cuenta que sus antecedentes provienen de otro contexto, esto nos lleva formular una segunda pregunta, ¿cuáles son sus orígenes? lo que conduce adentrarse en el texto para indagar, ¿cuál era la intención de su escritura, qué tipo de sujeto la produce, y a quién va dirigida? En este sentido, el crítico comienza por indagar las fuentes de estudios realizadas sobre la crónica y alude la visión que expone Anderson Imbert, la cual no ahonda en otros puntos, más allá de afirmar que: “apartando lo que se hizo en lengua indígena y en latín -aquí sólo nos concierne la literatura de lengua española-, dos géneros, aunque de apariencia medieval, [que] adquieren fuerza creadora: la crónica y el teatro”²². Lo que nos permite visualizar que estas apreciaciones revelan una primera etapa de los estudios literarios en torno a la crónica que, en el caso de A. Reyes, desde el título del libro, muestra una mirada de dependencia entre colonia y metrópoli, aunque la forma de la cita en el texto le imprime cierta autonomía a la producción literaria hispanoamericana. Entretanto, si revisamos el capítulo del libro de Anderson Imbert sobre la crónica, su postura crítica se muestra excluyente, ya que valora como producción literaria la que se produjo e imprimió en la lengua dominante:

No ignoramos la importancia de las masas de indios. Pero, en una historia de los usos expresivos de la lengua española en

²¹ Alfonso Reyes: *Letras de la Nueva España*, México D.F., FCE, 1948, p. 46.

²² Anderson Imbert: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, México D.F., FCE, 1974, p. 17.

América, corresponde escuchar solamente a quienes se expresaron en español²³.

Por tanto, la referencia a un colectivo étnico-cultural importante es despectiva y carece de fundamento, ya que se refiere a los indios no como a grupos sociales con una cultura y lenguas propias, endilgándoles el término de “masa” y, luego descalifica un corpus de gran valía estética por el factor lingüístico, lo que permite afirmar que tal sistematización de la literatura reduce el proceso amplio y heterogéneo de los niveles lingüísticos, históricos y culturales de los discursos hispanoamericanos. Heterogeneidad que Mignolo demostrará a partir de la intencionalidad de la crónica, perteneciente primero al discurso historiográfico y no a al literario, al centrar su trabajo en analizar estos aspectos para reconstruir, de acuerdo a los textos, los rasgos de este tipo de discurso. Siguiendo esa línea, demostrará que será muy a posteriori que los historiadores la excluyan como parte de su registro histórico, mientras que la recepción de la crítica literaria valorará ciertos componentes de su producción e incorporará sus textos dentro del corpus literario, sin revisar, no obstante, en profundidad su intencionalidad textual. Por ello, Mignolo estudia la funcionalidad que ha tenido la crónica desde su proceso de elaboración, pues de ella se desprenden las intenciones por las cuales se han escrito así como sus mecanismos de recepción, los principios que la orientaban durante los siglos XVI y XVII, y las formas metodológicas en las que se han leído, tomando en cuenta tanto el horizonte de expectativas del autor como las interpretaciones del lector, al considerar que: “La clasificación de textos depende [...] de la

²³ *Ibíd.* p. 9.

cultura y, al ser así, hace ociosa la tarea del estudioso que intente definir clases de textos o géneros, puesto que las clases están ya definidas en la cultura”²⁴.

Esto explica las limitaciones expresadas no tanto de Alfonso Reyes como la de la valoración superficial de los textos por Anderson Imbert, pues según Mignolo, han de analizarse en primer lugar, los “criterios históricos puestos en práctica, por una comunidad”. Y en lo referente a la crónica, no solo los rasgos que la componen, sino la justificación y explicación de la misma. El aporte de Mignolo consiste en releer en la crónica su *metatexto*, es decir, el o los referentes textuales “mediante el cual los propios practicantes [...] definen su actividad y los rasgos o propiedades que los textos deben tener para pertenecer a una determinada clase”²⁵. Por tanto, estos textos revelan su función dentro de una “clase” y, de acuerdo a una finalidad, procuran estrategias discursivas o principios que la institución en un momento determinado establece.

No obstante, la “aparición de una forma historiográfica que pueda parecer extraña a los historiadores modernos”²⁶, perteneció a la formación del discurso historiográfico, tomando en cuenta que hasta el siglo XVI la historiografía se consideraba parte de la retórica. Lo que revela una preocupación por la forma de escribir la historia o, concretamente, la crónica, en la que la “descripción” constituye un componente de expresión que nos entrega sus visiones plurales y/o confrontadas de las realidades hispánicas y americanas. Así, vemos a un Bernal Díaz del Castillo que, excusándose ante la

²⁴ *Ibíd.* p. 360.

²⁵ *Ibíd.* p. 361.

²⁶ Karl Kohut: “Las primeras crónicas de Indias y la teoría historiográfica” en *Colonial Latin American Review* Vol. 18 2, 2009, p. 153.

falta de un “estilo noble” como el de Francisco López de Gómara²⁷, no carece de la experiencia de la conquista pues, desde su condición de soldado, plasma su intención con respecto a este tipo de escritura, a la vez que aporta al discurso de la crónica una reflexión de la historia personal y colectiva, dirigiéndose con ella a un posible lector en una relación que destaca, justamente, porque frente a las grandes crónicas de héroes de la conquista, la de Díaz del Castillo “narra incidentes de la vida cotidiana”²⁸.

Esta concepción historiográfica presente en el siglo XVI, enfocada en cómo escribir la historia, la apreciaremos en el planteamiento filosófico de cómo “concebir el desarrollo histórico de la humanidad”²⁹, reactualizada a finales del siglo XX en los textos de los filósofos de la historia como el ya citado de Hyden White, Michel de Certeau y Jacques Legoff, entre otros. Sin embargo, el inciso del discurso historiográfico se produce con los nuevos paradigmas del XIX, ya no centrados en el modo correcto de escribir la historiografía, sino en “el correcto proceder y el modo cognoscitivo de la disciplina”³⁰. Esta discusión acerca de si la historiografía formaba parte de la ciencia o de las artes arrojaría una abundante producción hasta las primeras

²⁷ Francisco López de Gómara (1511-1559) de quien se dice que a los veinte años se hallaba en Roma, y allí se relacionó con “importantes intelectuales renacentistas”. En Alcalá de Henares cursó estudios de Humanidades y terminaría ordenándose de sacerdote. Formó parte de la expedición enviada por Carlos I para conquistar Argel. Allí coincide con Hernán Cortés, y a su regreso a España entra a su servicio como capellán. Señala José Luis de Rojas que de allí “nacería la admiración de Gómara hacia Cortés, lo que llevó a destacar el papel de su patrón en la conquista de México, y qué dolió a otros protagonistas como Bernal Díaz del Castillo, motivando la redacción de su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*”. Véase: Francisco López de Gómara: *La conquista de México*, edición de José Luis de Rojas, Madrid, Dastin, 2000, pp. 7-8.

²⁸ Véase: Roberto González Echevarría: “Humanismo, retórica, y las crónicas de la conquista” en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 162.

²⁹ Walter Mignolo: “El metatexto...” *loc. cit.* p. 364.

³⁰ *Ibid.* p. 365. En relación con este último planteamiento Mignolo se está refiriendo a las propuestas desarrolladas por R. Aron: *Philosophie critique de l'histoire* (1968), H. White: *Metahistory: The historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973) y el posterior estudio de H. White: *Tópicos del discurso* (1978), entre otros.

décadas del siglo XX en los nombres de Menéndez y Pelayo³¹, Vittorio Gian y Benedetto Croce³².

Para Mignolo, definir el campo de producción y recepción de la Crónica de Indias requiere partir de la disciplina a la que pertenecía, esto es, de la formación discursiva historiográfica. Por ello toma como referente al renacentista español Luis Vives, para quien la disciplina se origina en el vocablo griego: *Isorein*, que “significa ‘ver’, puesto que quien ha visto los hechos es también el que los narra”³³. No obstante, el clásico latino Cicerón ha definido como “narración verdadera de los hechos pasados”³⁴, dejando abierta la posibilidad de si se está refiriendo a la historia en cuanto al dominio de los objetos, esto es, la historia en tanto reconstrucción de los “hechos pasados” o, a la “narración historiográfica” como elaboración narrativa de interpretación. Asimismo, esta ambigüedad se manifestó en historiadores como Tácito³⁵, que incluye en sus *Historias*, relatos que coinciden con su tiempo

³¹ Véase de Marcelino Menéndez y Pelayo: “De la historia considerada como obra artística” *Discurso de Ingreso a la Real Academia de la Historia*, 1883.

³² Vittorio Gian (1862-1951). Político e historiador de la literatura italiana. Docente en distintas universidades italianas. Director del *Periódico histórico de la literatura italiana*. Publica “L’estetica della storia considerata specialmente nelle sue manifestazione letterarie” (1896) y Benedetto Croce (1866-1952). Escritor, filósofo, historiador y político italiano va a publicar “La storia ridotta sotto el concetto generale dell’arte” en *Primi Saggi* (Bari, 1919).

³³ Luis Vives (Valencia, 1492 - Flandes, 1540), amigo de Erasmo de Rotterdam, ambos compartieron esa condición de “errabundo humorista”, con un estilo de vida, según Gregorio Marañón en un “ir y venir nunca terminado, esta aspiración sin blanco fijo, símbolo material de la inquietud febril de sus almas, [...] rasgo típicamente renacentista y de hombre de humores alterados” (Véase: Gregorio Marañón: “Luis Vives. Su patria y su universo” en *Españoles fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1968, pp. 86-87). De su obra, citamos Juan Luis Vives (1532): *El arte retórica De ratione dicendi*, Trad. y notas de Ana Isabel Camacho, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 237.

³⁴ Marco Tulio Cicerón (Arpino, 106a.C.- Formes, 43 a.C.), ha sido considerado uno de los más grandes retóricos y estilistas de la prosa en latín de la República romana. Se educó en Grecia bajo las enseñanzas de Antíoco Escalón, los epicúreos Zenón y Fedro, el estoico Posidonio de Apamea, el retórico Apolonio Amolón, visiones que sintetizarán en su obra la tradición clásica reescrita en latín. *De Oratore II*, (46 a. C.).

³⁵ Publius Cornelius Tacitus (55-115 d.C.), político, orador e historiador romano. Sus obras: *De las Historias* (abarcaba el período 69-96, desde la caída de Nerón al advenimiento de Nerva) sólo se conservan los cuatro primeros libros y el comienzo del quinto, que corresponden a los años 69-70 y los *Anales*, compuestos tardíamente (115-117), conciernen al período anterior que va desde la muerte de Augusto a la caída de Nerón. Tanto para él como para Cicerón la

biográfico (tiempo presente) y en los *Anales*: “la narración de los hechos que él no ha podido conocer como testigo ocular”³⁶, es decir, la escritura de textos que remiten a hechos ocurridos, tanto en el pasado como en el presente vividos por el historiador.

Un segundo aspecto que considera Mignolo dentro de la formación historiográfica corresponde a “el criterio de verdad”. Conviene matizar que este razonamiento no es exclusivo de esta disciplina, puesto que la filosofía y la lógica también recurren a él. Por tanto, no es la noción como rasgo distintivo lo que nos interesa visualizar, sino “la manera en que se relaciona con otros principios que delimitan la formación discursiva historiográfica”. Así, el criterio de lo verdadero se “atribuye al pensamiento que se representa en la proposición, y no a un verbo o a un sustantivo aislado”³⁷, que se relaciona con los valores de lo posible, lo actual y lo necesariamente verdadero. En este sentido, las modalidades que interesan a la verdad historiográfica corresponden a “la verdad de *dicto*”, que corresponde a la proposición y a la “verdad de *re*” que implica al objeto, persona o acción a la cual la proposición remite, esto es, a la narración y a los hechos pasados o presentes. Hay que agregar que en los siglos XVI y XVII, la postura de la verdad se inclina más hacia los criterios pragmáticos que a los lógico-semánticos³⁸. Del mismo modo, interesaba el historiador y/o cronista en tanto figura emisora del discurso, y que el asunto fuese narrado de manera creíble.

historia es un arte, la “magistra vitae”. (Véase: <http://mgar.net-Historia:Tácito> y <http://www.cervantesvirtual.com/portal/antigua>).

³⁶ Walter Mignolo: “El metatexto...” *loc. cit.* pp. 366-367.

³⁷ Citado por Walter Mignolo: “El metatexto...” *loc. cit.* p. 368. Aristóteles: (*De Interpretatione*, I; *Sofista*, 263b.

³⁸ *Ibid.* p. 369.

Según Mignolo, dos nombres figuran como los tratadistas del siglo XVII español, que recogen el concepto de historia de la época y lo articulan al valor de la noción de verdad asociado a la imagen del historiador. El primero, Luis Cabrera de Córdoba³⁹, que concibe la historia como enseñanza del pasado de cara al futuro y, sobre todo, como “narración de verdades por hombre sabio, para enseñar a buen vivir”⁴⁰; no obstante, en esta definición queda implícita la ambigüedad entre la narración y los hechos. De acuerdo a nuestro juicio, para Cabrera de Córdoba el paradigma de la verdad no es tarea que desempeñe cualquier individuo, puesto que el principal atributo del historiador no ha de ser la verdad de los hechos, sino aquel que posea las virtudes para narrarlos. Así lo refiere el cronista español: “Ha de saber buenas letras, tener lección de las divinas, ser docto en las antigüedades, práctico en el mundo, que le haya peregrinado, [...] hombre áulico, [...] erudito, [...] e inclinado de lo alto”⁴¹. En definitiva, el historiador ha de estar dotado de un aura que le precede, bien de la corte o de la nobleza o, al menos tener una conexión con ella, así como una formación humanística y religiosa, que le confiera cierta aproximación con los temas “divinos”.

De tal manera que el fin de la historia descansaría en la verdad proferida por una persona con autoridad moral, perteneciente a una jerarquía social y, principalmente, eclesiástica. He aquí que López de Gómara sí representa el modelo con las características que señalan los tratados de quienes han de escribir Historias, porque pertenece al nivel de los hombres que han cursado

³⁹ Cabrera de Córdoba, Luis (1559-1623). *Cronista español*. Tomó parte en la Armada Invencible. Su obra: *Felipe II, rey de España; De historia para entenderla y escribirla* (1611) y *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España*, desde 1599 hasta 1614.

⁴⁰ Luis Cabrera de Córdoba: *De Historia para entenderla y escribirla*, Madrid, Impresor Luis Sánchez, 1611, p. 11.

⁴¹ *Ibíd.* p. 370.

estudios religiosos y humanísticos, es un conocedor de la época cultural del momento⁴²; frente a un nuevo cronista como Bernal Díaz del Castillo, cuyo nivel de estudios y, por tanto, de valores intelectuales, corresponde al de un soldado destacado en las Indias, que no ha pertenecido al mundo erudito.

El segundo tratadista es el carmelita Jerónimo de San José, quien sostiene que la verdad se reconoce en la “intención”⁴³, privando sobre la veracidad del suceso narrado; sin embargo, divide la historia humana “en falsa y verdadera”. Asimismo, afirma que “debemos tener por verdadero a todos los Historiadores, que escriben lo que entendían era verdad, aunque no lo fuese”⁴⁴. La verdad de dicto, está garantizada por lo que el historiador cree y sostiene ser verdadero. Coincide con Cabrera de Córdoba en cuanto a que el saber histórico descansa en una figura virtuosa, con un nivel de formación intelectual alto, que procede de un sector jerárquico. Ello nos confirma que en los siglos XVI-XVII, la naturaleza del hecho histórico no era un problema para la formación historiográfica, lo que permitiría con el paso del tiempo la confrontación con otras formaciones como la poética y la retórica.

No obstante, los historiadores indianos, como bien concluye Mignolo, “acentúan el criterio de verdad sobre la experiencia”⁴⁵. Ya no sólo priva el tipo de sujeto de la narración, sino el *cronotopo* desde donde se emite y, justamente, es esto lo que defiende el cronista Díaz del Castillo en relación con la escritura de su historia. De modo que, la naturaleza discursiva de la historia

⁴² Señala Ramón Iglesia: *Cronistas e Historiadores de México. El ciclo de Hernán Cortés*, México, El Colegio de México, 1942, p. 97, que López de Gómara “como buen renacentista, sentía grandes ansias de inmortalidad”.

⁴³ Jerónimo de Esquerro y Rosas. (Mellen, 1587 - Zaragoza, 1654). Profesor de la orden carmelitana. Fue nombrado Cronista de la Orden. Escribió la *Vida venerable de Fray Juan de la Cruz* (1629). Su obra más importante es el tratado *Genio de la historia* (1651). Sus poemas publicados parcialmente en 1876 siguen la línea de Lope de Vega.

⁴⁴ P.F. Jerónimo de San José: *Genio de la historia*, Zaragoza, Impresor Diego Durmer, 1651, p. 50 ss.

⁴⁵ Walter Mignolo: “El metatexto historiográfico...” *loc. cit.* p. 372.

ya solo no se sostiene según el principio de verdad, ajustado al estricto modelo del historiador propuesto por los tratadistas, como al sujeto investido de autoridad que excluye a aquellos que no poseen tales condiciones de preparación. Y ante tales restricciones, los historiados devenidos en cronistas indios proponen un nuevo criterio de verdad más legítimo, por cuanto el historiador participa como sujeto narrador dentro de la historia que expone, junto a sus circunstancias, un discurso con una voz propia. Así, cada cual le imprime un sello de credibilidad que depende de la intención individual y contextual en la que se encuentra su narración.

En cuanto al tema de las formaciones discursivas, éstas se hallan conformadas por unos tipos que, en el caso literario, corresponden a los géneros, a los que también podrían llamárseles “clases de textos”, según Mignolo, los cuales dependen de su planteamiento temático y del rol institucional que el autor tenga, pues la crónica, antes del siglo XVI, no pertenecía a la formación discursiva historiográfica, por lo que su reinscripción a ella se debe a un proceso de “reactualización de las reglas”. No obstante, nuevas revisiones del discurso historiográfico exige el dominio de “ciertos requisitos narrativos y explicativos, [y] la crónica queda nuevamente fuera de la historia”⁴⁶. De esta manera, la formación discursiva literaria estudia sus textos y, en su caso, reincorpora aquellos tipos que en el pasado le eran ajenos, y en la actualidad presentan rasgos de compatibilidad con la formación literaria.

La diferencia descansa en el estilo, pero en el sentido inverso, ya que la historia es más “decorosa” que la épica, pues para la primera: “el fin es la verdad” y, para la segunda es la “vero-similitud y lo maravilloso”. Vemos que la

⁴⁶ *Ibíd.* p. 373.

diferencia entre un tipo y otro se basa en los principios generales de la formación. Por tanto, a finales del siglo XVI y durante el XVII se produce una modificación, en la que: “Anales y Crónicas dejan de ser tipos discursivos ajenos a la historiografía para pasar a ser [...] otros nombres de la historia”⁴⁷. Jerónimo de San José mantiene la ambigüedad en el vocablo Historia, “llámese también Crónica” –dice-, y agrega más tipos a la formación discursiva: “la Topografía, la Genealogía, las Efemérides, los Diarios y los Comentarios”⁴⁸; ya que dependiendo de las lecturas de las épocas, los *tipos discursivos* se incorporan a una clase o género y la redistribución de los tipos de textos hacen que las fronteras entre ellos sean menos porosas y, por tanto, más difusas las clasificaciones. Desde nuestra perspectiva, esta situación produce, paulatinamente, cierta flexibilidad que va permeando la mirada ante el hacer e interpretar los textos, lo que genera ciertas movilidades discursivas que irán acercando ciertos tipos de escritura a la literatura, distanciándolos, no en su totalidad, de la historiografía. Citemos, por ejemplo el *Diario* de Cristóbal Colón y los *Comentarios* del Inca Garcilaso de la Vega, en los que la intención textual, en su momento de producción, se acogen a la formación discursiva historiográfica y no a la literaria.

En consecuencia, cada tipo textual desarrolla en su producción una *estructura discursiva dominante* con la que distingue su construcción de otra clase textual, ésta puede ser: narración, descripción, metáfora, metonimia. Es decir, que el rasgo distintivo de cada tipo discursivo lo determina el empleo de una o varias estructuras, lo cual puede definir o difuminar el tipo o género.

⁴⁷ *Ibíd.* p. 375. Véanse: Benito Sánchez Alonso: *Historia de la historiografía española*, Madrid, 1947; Luciano de la Calzada; “La evolución del pensamiento historiográfico en la Alta Edad Media Española”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 1943, entre otros.

⁴⁸ Jerónimo de San José: *Genio de la Historia... op. cit.*, pp. 54-55.

Muchos de los que escribieron durante los siglos XVI y XVII, lo hicieron ateniéndose a la formación discursiva historiográfica, ya que: “Su intención era claramente la de escribir historias y no crónicas”. En estas centurias, los nombres historia, crónica, anales y relación son sinónimos que refieren al texto historiográfico. Cieza de León, en el “Proemio del autor” a su obra *La Crónica de Perú (Primera Parte)*, apunta: “Y cobrando ánimo, con mayor confianza determiné de gastar algún tiempo de mi vida en escrebir (sic) historia”⁴⁹. De acuerdo al planteamiento de J. A. Maravall se puede hablar de un proceso de la “formación de la conciencia estamental” de los letrados, lo que explica las disculpas y justificaciones de los cronistas de Indias que no pertenecían a la institución que legitimaba para ejercer este tipo de rol textual:

La naturaleza de la profesión suscita un modo de vida que a fines del siglo XV está ya tan establecido, [...] que obliga a comportarse socialmente de manera distinta en el trato de los letrados respecto al que hay observar a los restantes grupos⁵⁰.

No obstante, *Crónica* es el título que Cieza de León procura a su manuscrito, y en su justificación también se refiere al término de “historia”, lo que confirma la norma de los tratados de que ambos vocablos se consideraban sinónimos, o tipos de la Historia. Mientras que la escritura de una carta y una relación no exigía tal advertencia: aunque la primera solía ser una función del

⁴⁹ Walter Mignolo: “El Metatexto Historiográfico...” *loc. cit.* p. 380. La cita del “Proemio” corresponde a la edición de la. B.A.E., Madrid, 1947, XXVI, p. 350. Pedro Cieza de León (Llerena, España 1520- Sevilla, España 1554), conocido como conquistador, cronista e historiador del Perú, escribió *La crónica del Perú* en tres partes, la primera se publicó en 1553, un año antes de la muerte del cronista; la otras dos partes se publicaron en el siglo XIX y XX respectivamente.

⁵⁰ Véase: Juan Antonio Maravall: “Los hombres de saber o letrados y la formación de la conciencia estamental”, *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975, pp.355-390.

“secretario”, y éste se consideraba hombre de letras, tal como lo señala Luis Vives en *Conscribendis Epistolis* (1536)⁵¹.

Aunque los memoriales y los diarios tienen el rango de documento o apunte -no de tipo discursivo-, vemos que el *Diario* de Colón rompe con las nominaciones. Por lo que las características de los textos, la estructura tanto formal como narrativa determinaban, más allá de su nominación, la inclusión o exclusión de un determinado tipo de texto en una disciplina o formación discursiva. Con respecto a las memorias, tendremos que esperar hasta el siglo XX para su revisión y valoración como tipo discursivo perteneciente a la formación literaria.

Por nuestra parte, es relevante insistir en Cieza de León, porque se trata de otro soldado que estuvo cerca de los funcionarios del gobierno en América. De allí que justifique en el “Proemio” escribir una historia, y señale que ésta las escriben “hombres de letras”. Destaca Cieza que aunque no es una escritura con gran estilo, está “llena de verdades”. Lo importante es la “conciencia del hacer historiográfico” sostenido por personas que no pertenecían al mundo de las letras. A diferencia de Francisco López de Gómara y Bartolomé de Las Casas, que pertenecían a la institución académica de la época⁵², el proceso de escritura era considerado con mayor propiedad, por cuanto fijaron con más claridad los requisitos y la importancia de la escritura de la historia. Para estos escritores, la conciencia de que estaban escribiendo una historia es inequívoca al resaltar los rasgos de la historiografía. Sostiene López de Gómara que: “se

⁵¹ Véase: Eustaquio Sánchez Salor, Luis Merino Jerez y Santiago López Moreda (eds.): *La recepción de las artes gráficas en el siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 607-614.

⁵² Véase el estudio preliminar que le dedica Lewis Hanke: “Bartolomé de Las Casas, Historiador” pp. IX -LXXXVI, en Fray Bartolomé de Las Casas: *Historia de Indias*, México, FCE, 1951.

debe contentar quien lee historias de saber lo que desea en suma y verdadero”⁵³.

Si la Historiografía Indiana apunta a la carencia de fuentes clásicas en cuanto a la forma de seguir el modelo, no sucedería lo mismo en la ponderación de la experiencia como base del conocimiento historiográfico y del valor de verdad, al constituirse en un rasgo de primer orden para uno de los que posteriormente se consideró el historiógrafo o cronista español en las Indias más destacado hasta hoy: Bernal Díaz del Castillo. Pues en ese momento se produce un cambio de saber “paralelo” a la conquista indiana acerca de qué y quienes escriben la Historia, o en el término que nos interesa emplear, crónica, por cuanto se pasa a “una concepción en la que ojos y manos son ‘descubridores’ de un nuevo saber y no la repetición del que se encuentra ya almacenado”⁵⁴, En esto consiste la importancia de la experiencia en cuanto al saber, y la legitimidad que tiene lugar en la voz del cronista en el texto indiano.

Finalmente, nos interesa destacar, tomando como base el artículo de Mignolo y la lectura de los textos de los tratadistas y cronistas, que el discurso de la crónica convoca a la revisión de las fuentes de la literatura hispanoamericana, para considerar su relación con el presente y con ello, enfocar “una nueva visión de la prosa colonial y el por qué del interés que encierra para la narrativa hispanoamericana actual”⁵⁵. Esto conlleva a la revisión de los registros históricos y su inserción en el proceso literario como modelo para la *nueva novela hispanoamericana* que, a partir de mediados de

⁵³ Francisco López de Gómara: *Historia General de las Indias*. T.1, Madrid, Espasa Calpe, 1932, p. 1.

⁵⁴ Walter Mignolo: “El Metatexto Historiográfico...” *loc. cit.* p. 388.

⁵⁵ Roberto González Echevarría: “Humanismo, retórica...” en *op.cit.* p. 164.

los setenta aparece con mayor fuerza, mostrando una literatura que “escapa de la camisa de fuerza de una sola versión de la realidad y logra acercarse simultáneamente a la otra o a las otras [para] ilustrar de manera más profunda la condición humana”⁵⁶. Esto no es, literalmente, la transformación de la realidad en “ficción”, según el criterio de Montemayor, sino la lectura de las posibles realidades del pasado y el presente que entrañan discursividades, y recurren a diferentes caminos de conocimiento y experiencia que devienen en literatura.

1.1.- ORIGEN Y TRANSFORMACIÓN DE LA CRÓNICA EN HISPANOAMÉRICA

Si entendemos la crónica de Indias como un “subgénero de la historiografía que apareció a finales del siglo XV” cuyo punto de partida se encuentra en “los escritos de Colón” y se cierra “a finales del siglo XVIII”⁵⁷, según el tratado de Jerónimo de San José⁵⁸, el hilo conductor comenzaría con el *Diario del Primer viaje* de Cristóbal Colón⁵⁹. Estas *cartas relatorias* narran “con cierto detalle un acontecimiento” y se diferencian del “gran cúmulo de cartas que intercambiaban entre los conquistadores y la Corona o entre conquistadores y representantes de la Corona en indias”, pues las segundas,

⁵⁶ Carlos Montemayor: “Una dimensión humana de la historia” en *Actas del XXVII Simposio de literatura Venezolana*, Trujillo, 1996, p. 56.

⁵⁷ Karl Kohut: “Las primeras Crónicas de Indias y la teoría historiográfica...” *loc. cit.* p. 153.

⁵⁸ Jerónimo de San José: *Genio de la historia* (1651)... *op. cit.* establece dentro de las subdivisiones de la historia: La Cronología que comprende los “Crónicos” (p. 55). Aunque más adelante atribuye a la palabra Crónica como sinónimo de la Historia (p. 63).

⁵⁹ Asimismo nos referiremos al “Memorial que para los Reyes Católicos dio el Almirante Don Cristóbal Colón [...] sobre el suceso de su segundo viaje...”, “La relación del tercer viaje” pp. 202-219 y la “Relación del cuarto viaje” pp. 316-330, siguiendo la edición de Cristóbal Colón: *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*, edición, prólogo y notas de Consuelo Valera, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

“tienden más hacia lo documental que hacia lo textual”⁶⁰ y, por tanto, carecen de relato. No obstante, las cartas relatorias constituían, por excelencia, una escritura como acto de obligación, una exigencia por parte de los reyes de Castilla con la que debían cumplir Cristóbal Colón, Hernán Cortés, entre otros. De tal modo que, estas cartas se escribían con una finalidad no estética, sino como una justificación de acciones de índole comercial y política. Por otra parte, la palabra relación es sinónimo de informe, y el *Diario de a bordo* informa sobre su primer viaje a “Las Indias”, convirtiéndose en “el texto inaugural de la familia”.

Entonces, el texto apunta a la ambivalencia de tipos discursivos, por un lado, mediante “la apelación directa a su destinatario [que] identifica el ‘escrito’ como una carta, por otro, la expresión ‘de día en día’ lo identifica como diario”⁶¹. Con el extravío de la primera versión, lo que tenemos es el compendio de Bartolomé de las Casas, pues el diario está escrito en tercera persona pero conservando las fechas. Esta construcción textual a dos voces nos indica que: “Las Casas alterna las palabras de Colón con las suyas propias, hasta que, en un momento las palabras de Colón se continúan en las suyas”⁶². No obstante, en ambos no hay una intención de alterar o alternar los géneros literarios, pero sí de considerar la presencia de dos intencionalidades distintas en el texto colombino, en una doble escritura autoral con formaciones intelectuales dispares, e intereses personales y religiosos que parecen confluir o reforzarse en el texto, pues si Colón se erige en el elegido por la providencia para realizar esta “hazaña”, “Las Casas recoge y elabora hasta la saciedad la cuestión de la

⁶⁰ Walter Mignolo: “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista” en Luis Íñigo Madrigal (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo 1, Madrid, Cátedra, 1982, p. 59.

⁶¹ *Ibíd.* p. 60.

⁶² *Ibíd.* p. 61.

elección divina de Colón y de su misión evangélica”⁶³. Así lo expresa el fraile al referirse a la tormenta ocurrida a la vuelta a España donde muestra a un Colón convertido y, sin duda, reconfortado:

Escrive aquí el Almirante la causas que le ponían temor de que allí Nuestro Señor no quisiese que pereçiese y otras que le davan esperança de que Dios lo avía de llevar en salvamento, para que tales nuevas como llevaba a los Reyes no pereçiesen. [...] Atribúyelo esto a su poca fe y desfalleçimiento de confiança de la Providencia Divina. Confortávale, por otra parte, las mercedes que Dios le havía hecho en dalle tanta victoria, [...] y cumplídole Dios todos sus deseos⁶⁴.

De las Casas interpreta, es decir, no solo transcribe a Colón; pues en su versión o apropiación del texto deja impresa esta intencionalidad. Posiblemente Colón invocaría el favor divino, pero la interpretación de la situación narrada es la transposición de la formación empleada por el franciscano que recurre a la parábola del texto bíblico “la pesca milagrosa”, que refiere la tormenta padecida por Jesús y sus discípulos en el mar de Galilea, en la que el Maestro ante el temor de Pedro de caminar hacia él en medio del viento, le increpa: “Hombre de poca fe, ¿por qué dudaste?”⁶⁵. También De las Casas inviste a Colón bajo la figura de mensajero divino, de quien no solo ostenta un título nobiliario, sino que posee una condición que tiene un carácter providencial, lo que aporta mayor valor a su figura y a su obra. Por ello asegura:

La sancta Trinidad movió Vuestras Altezas a esta empresa de las Indias y por su infinita bondad hizo a mí mensajero d’ello [...] amostrando, lo mejor que yo sabía, cuánto servicio se podía hazer a Nuestro Señor en esto, en divulgar su sancto nombre y fe a tantos pueblos, lo cual todo era cosa tanta exçelencia y buena fama y gran memoria para grandes Prínçipes⁶⁶.

⁶³ Beatriz Pastor: *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de Las Américas, 1983, p. 8.

⁶⁴ “Diario del Primer Viaje”... *op.cit.* p. 127.

⁶⁵ Véase: *Nuevo Testamento: Mateo 14:31*.

⁶⁶ “La historia del viaje qu’e<l> Almirante Don Cristóbal Colón hizo la tercera vez...” *op.cit.* pp. 202-203.

La palabra de Dios como verdadera, pone en evidencia la dominante religiosa de la época, y la Biblia como el libro que ostenta dicha condición: “y se cumplirá todo lo que dixo; El cual tan claro habló d’estas tierras por la boca de Isaías en tantos lugares de su escriptura, afirmando que de España les sería divulgado su sancto nombre”⁶⁷. Sin embargo, el navegante empieza a defenderse acerca de las dudas que algunos de sus colaboradores comienzan a percibir después de su segundo viaje, y a este asunto dedica buena parte de esta carta. Además, confirma la existencia de oro “y les truxe bastante muestra de oro, y que ay mineros y granos muy grandes”⁶⁸. Frente a la negativa que recibe Colón por parte de la audiencia española, él responde con un discurso que pretende ser verdad demostrable con una prueba del preciado mineral.

A su llegada a Trinidad, “el primer descubrimiento de este tercer viaje”, al día siguiente Colón narra acerca la presencia de “una grande canoa con veinte y cuatro hombres, todos mançebos e muy ataviados de armas, arcos y flechas [...] de buena disposición y no negros, [...] y de muy lindo gesto y fermosos cuerpos”⁶⁹. Luego, en tierra de Gracia (actualmente Estado Sucre-Venezuela), se adentra en el territorio de lo que será la puerta a la otra parte del continente americano: “vino mucha gente, y me dixerón cómo llamavan a esta tierra Paria”⁷⁰. Andando más lejos narra Colón: “hallé unas tierras, las más hermosas del mundo y muy pobladas”⁷¹. La intención de Colón, de ponderar estas tierras y a sus moradores con una belleza casi absoluta, va dirigida a las figuras

⁶⁷ *Ibíd.* p. 203. Anota Consuelo Varela que tal afirmación podría ser producto de interpretaciones de ciertos versículos del libro de Isaías.

⁶⁸ *Ibíd.* p. 204.

⁶⁹ *Ibíd.* p. 207.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 209.

⁷¹ *Íd.*

principales de este proyecto económico, la corona española, a quienes les ofrece una presentación y corroboración de la empresa no fallida del descubrimiento.

En ese sentido, leemos a un Colón más convencido de su proeza, por el tono firme de su exposición y la reafirmación de que su conquista y colonización se ampara en el discurso religioso, pues según él procede de la providencia como propiciadora de tal acontecimiento, y de los reyes católicos, en tanto autoridad que da su aprobación para la realización de la expedición. Para ello, el discurso colombino pone a funcionar su estrategia de comparación con los reyes griegos y romanos que han acometido durante su ejercicio, la exploración y expansión de sus imperios. Tengamos en cuenta que la recurrencia a las autoridades de la cultura grecolatina pertenece al método escolástico empleado por las universidades y los letrados de la época, Colón aunque no era letrado, tenía conocimientos de estos recursos discursivos, ya que: “había pasado mucho tiempo sistematizando las supuestas referencias a sus descubrimientos en fuentes clásicas y bíblicas” a tal punto que “se convirtió en un hábito y luego –después del tercer viaje- en una obsesión”⁷². Las pretensiones de Colón comienzan a manifestarse en esta carta, así como sus quejas ante la burla de quienes no dan crédito de lo que él ha referido:

Todo no aproveché para con algunas personas que tenían gana y dado comienzo a mal decir del negocio, ni entrar con fabla del servicio de Nuestro Señor [...], ni a decir qu'esto era grandeza de Vuestras Altezas. [...] Cuanto yo más dezía tanto más se doblava a poner esto a vituperio, amostrando en ello aborrecimiento⁷³.

Asimismo, nos recuerda el biógrafo Fernández-Armesto que antes del tercer viaje, el 22 de febrero de 1498, Colón redacta “El Mayorazgo” en el que

⁷² Felipe Fernández Armesto: *Colón*, Trad. Juan Faci, Barcelona, Folio, 2004, pp. 178-179.

⁷³ “Relación del tercer viaje...” *op. cit.* pp. 204-205.

además de solicitar el título de “noble” castellano, en él incluye condiciones de garantía a toda su descendencia, lo que permite concluir que el Almirante “no sólo había sido el primero en encontrar ese continente en el curso de una labor consciente de exploración, y el primero en registrar su hallazgo, sino que también había comprendido y articulado su logro”⁷⁴. Pues, Colón percibía que en el ámbito cercano a la corte surgían grandes dificultades que intentarían apartarlo del proyecto económico del Nuevo Mundo. Ahora bien, esta carta de relación en tanto “informe de índole documental” por las características que presenta, como el empleo de las “fórmulas de cortesía y declaraciones de principio y contratos establecidos entre el destinador y destinatario” destaca, según Alberto Rodríguez, por un rasgo que sobresale en su emisor, como es el de “inventar un lenguaje”⁷⁵. No obstante, en la época en que escribe Colón el empleo de este lenguaje tiene un propósito institucional y mercantil: convencer a sus protectores de su propósito, a los Reyes Católicos, y para ello Colón se construye como sujeto múltiple, lo que le convierte en el texto en el “sujeto del relato” y, desde esa construcción narrativa, se dirige al lector.

El alcance del escrito de Colón se prueba en la medida en que “organiza y adelanta el primer proyecto del mundo moderno en expansión, sin prescindir de los elementos culturales del Medioevo, pero a la vez traza nuevas formas de conocer, buscar fundamentaciones pertinentes a sus hipótesis”⁷⁶. Esto es, la conjugación del sujeto medieval, elegido por la divinidad y el sujeto moderno de un proyecto naciente. Por último, tanto en el texto colombino como en su imagen se yuxtaponen tres enfoques discursivos que se entremezclan entre sí:

⁷⁴ Felipe Fernández-Armesto: *Colón... op. cit.* p. 193.

⁷⁵ Alberto Rodríguez Carucci: “Sujeto y narración en la carta del tercer viaje (1498) en VVAA: *El descubrimiento y la invención de Tierra Firme*, Cumaná, Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela, 1998, p. 40.

⁷⁶ *Ibíd.* p. 42.

el primero, el medieval-religioso, el segundo, el mítico, este último se desprende unas veces del primero y, otras, apelando a algunas referencias clásicas para ofrecernos el “mito del buen salvaje”, y el tercero: el utópico, relacionado con la imagen bíblica del paraíso, pero también con la isla perfecta y armónica elaborada por Marco Polo. Por tanto, estos textos:

que se enderezan hacia la verdad y no hacia la verosimilitud, que son prácticamente [...] por la intencionalidad del sujeto) verdaderos, y semánticamente ‘erróneos’ o ‘imaginarios’, son por todos estos aspectos, partes de las ‘letras’ de una cultura⁷⁷.

Textos que al ser considerados, a posteriori, por la recepción literaria como parte de un valor ideológico y cultural, sentarán las bases del proceso narrativo hispanoamericano. En consecuencia, si “resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad”⁷⁸, ¿estas cartas de Colón que, escritas bajo el tipo de relación, no revelarían un doble sentido, es decir, el deseo de una verdad y la existencia de una realidad inesperada? El equilibrio o punto medio que argumenta Aristóteles para definir y diferenciar una disciplina de otra, sean éstas, la filosofía, la historia y la literatura, se ven franqueados por otras necesidades, personales más que académicas, económicas e intelectuales, ya que la frontera de una forma o género discursivo se mezcla entre el deber y el querer de lo escrito. En el caso de Colón, su postura coincide con la del Carmelita Jerónimo de San José ya reseñada en el apartado anterior: La verdad descansa en la autoridad que la emite, y en ello se ampara Colón, al ser enviado directo de la máxima autoridad del Imperio español, los Reyes Católicos.

⁷⁷ Walter Mignolo: “Cartas, crónicas y relaciones...” *op. cit. cit.* p. 62.

⁷⁸ Aristóteles: *Poética*, Trad. Juan David García Bacca, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 115. (Cap. 9).

Tal como señala el filósofo: “lo posible es creíble; que no tenemos sin más por posible lo que aún no ha sucedido, mientras que lo sucedido es ya evidentemente posible”⁷⁹, este postulado ha alcanzado, con el paso del tiempo, ciertas transformaciones en cuanto a nuevas significaciones y apropiaciones manifiestan los textos literarios. De ahí que, Thomas Pavel⁸⁰ nos explique la “teoría de los mundos posibles”, tomada de la rama filosófica, aplicada a la literatura, en la que esta separación deja de existir, para dar sentido a una conjugación de los mundos de la realidad y de la ficción, de una apertura de las posibilidades evidentes y las imaginarias en la literatura. Y, ante estas posibilidades, surgen otras interrogantes: ¿qué ocurre desde el *Diario* de Colón en el que lo real de un “Nuevo Mundo”, en cuanto a existencia y permanencia, se conjuga con el relato de unas riquezas que le han sido transmitidas por las voces indígenas acerca de las minas auríferas en la tierra del Dorado, en el río *Orinono* u *Oriñon*, donde a sus habitantes se les llamaba dorados? Este relato unido a la pretensión de encontrar el espacio prometido y los deseos de hallar riquezas, se expresan en un texto cuya intención es la de persuadir a los reyes de un hallazgo, expuesto con los rasgos de un relato sustentado en la maravilla que, a su vez, ofrece una mixtura de intenciones y, por tanto, un texto cruzado de distintas discursividades que estaría fundiendo lo verosímil con la realidad del acontecimiento histórico que estaba propiciando.

Colón, tal como lo sostiene el planteamiento aristotélico refiriéndose a la tragedia, fija por una parte los nombres, espacios y acontecimientos que considera relevantes y, por otra, contiene su sentido histórico; sin embargo, no todos los sucesos lo son por lo que este rasgo no se convierte en una

⁷⁹ *Ibid.* p. 116.

⁸⁰ Thomas G. Pavel: *Los mundos de la ficción* (1986), trad. Julieta Fombona, Caracas, Monte Ávila, 1995.

dominante, pues muchos son de “invención” y, apoyándonos en Aristóteles, “no por eso el deleite es menor”⁸¹. Cabe destacar que el interés aristotélico se fundamenta en la intencionalidad de la obra, no exclusivamente en la conformación o estructura de la misma, sino en lo que ella es capaz de producir en el espectador, en el caso del teatro clásico, el placer estético y, en el de Colón, el convencimiento y la aprobación de su empresa ante los reyes y sus colaboradores financieros.

Si la “poesía es más filosófica y esforzada empresa [que] la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal; y la historia, por el contrario de lo singular”⁸², esto es, que la primera, denominada literatura, podría tratar de todos los temas posibles, así como gozar de mayor libertad para emplear o elegir y, hoy día, mezclar diferentes géneros, formas, temas que atañen a la diversidad y a la singularidad del tiempo y de sus personajes. De ahí que se la defina como universal, en oposición a la historia, que establece límites de lo que sucedió y su separación en relación de cómo pudo suceder. Para ello, García Bacca apunta tres términos que indicarían tanto la diferencia o el punto medio entre cada disciplina, y refiere que la poesía en cuanto liberación de los afectos, encuentra en la realidad una relación que es optativa, es decir, el de la posibilidad, el deseo que expresaría, por tanto, “lo que nos gustaría”⁸³, mientras que para la historia, la realidad que busca es la fáctica y contingente, porque es la que le pasa al individuo. La poesía, en cambio, sortea este camino, de “extremo real a evitar estéticamente”, y la filosofía se ocuparía de los temas eternos y necesarios, por lo que: “Tal término medio –ametafísico, ahistórico-

⁸¹ Aristóteles: *La poética... op. cit.* p. 116.

⁸² *Ibíd.* p. 45.

⁸³ *Ibíd.* p.46.

se llama 'interpretación y vivencia optativa del universo'⁸⁴, en otras palabras, Poesía.

Con lo expuesto anteriormente, los escritos de Colón, tuvieron la intención de hacer historia, no literatura, sin embargo contienen en su forma y contenido ambas formaciones discursivas. Sus documentos responden, en primer lugar, al contexto de una historia cultural no exclusivamente hispánica, tomando en cuenta, principalmente los orígenes y travesías de la figura de Cristóbal Colón antes de embarcarse al Nuevo Mundo⁸⁵. En cuanto al plano textual se inicia un devenir de un proceso discursivo que será agrupado bajo el término de *crónicas*. Y, a partir de éstas se abre camino a una Crónica de Indias de la que no podemos afirmar una clara propuesta narrativa en su escritura, pero sí el ordenamiento cronológico de un material bibliográfico cuyo fin es su preservación en la cultura.

El dominio de lo retórico del lenguaje está por encima de lo temporal, pero insistamos, sin intención literaria. Este es el sentido que le da Cieza de León a su libro *Crónica del Perú*, señalando que escribió una historia en la que manifiesta su intencionalidad en cuanto a su tipo discursivo, y aduce la

⁸⁴ *Ibíd.* p. 47.

⁸⁵ Pues, según Manuel Fernández Álvarez: *La gran aventura de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa Calpe, 2006, no será sino hasta finales del siglo XX con motivo del cuarto centenario del viaje de Colón, cuando los estudiosos italianos ofrezcan una "esplendida obra de erudición" que lleva por título la *Reacolta Colombiana*, de Cesare de Lollis, donde se pueden encontrar algunos datos en relación con su origen: "aunque no tenemos ninguna partida de bautismo, bien podemos fiarnos de lo que el mismo Colón declara en su acta notarial suscrita en Génova en 1478: que en esa fecha tenía veintisiete años. Por lo tanto no es aventurado señalar 1451 como la fecha aproximada" p. 20. Su padre, Domenico Colombo, pese a vivir en una ciudad pujante, era un tejedor de paños que, por problemas económicos, fue a dar sus pasos en la cárcel, "como ocurría entonces por toda Europa a los que no eran capaces de pagar sus deudas a sus acreedores". No, obstante, Cristoforo fue a la escuela y aprendió el latín escolástico. Pero el camino más rápido, movido en gran parte por las urgencias familiares y el cambio de trabajo de su padre a tabernero, que hallaron los hermanos Colombo fue el de los oficios del mar, hasta que se produjo el naufragio en el que se encontrara Cristoforo Colombo en las aguas del llamado Mar Tenebroso, es decir, en las aguas del Atlántico que lo conducirán a una aventura que, con todos sus aciertos, fracasos y destrucciones, implicaba concebir un plan que le llevaría hasta el final de sus días (pp. 25-26).

formación discursiva en la cual se inscribe⁸⁶, justificando por un lado la importancia de esta escritura, que requiere de una constancia del documento de lo que históricamente estaba sucediendo. Por tal motivo, puntualiza sobre dos cuestiones fundamentales: por un lado, el cronista en la “Dedicatoria Al muy alto y poderoso señor don Philippe, príncipe de las Españas”, señala la “falta de escritores que las refiriesen y de historiadores que las tratasen” y, por otro, en el “Proemio del autor, en que se declara el intento de esta obra, y la división de ella” reconoce presencia de un estamento intelectual para asumir la elaboración de este tipo de trabajo, “porque a los grandes juicios y doctos fue concedido el componer historias, [sin embargo] en todas las partes donde yo andaba, ninguno se ocupaba en escribir nada de lo que pasaba”⁸⁷. Y he aquí unos de sus motivos para dedicarse a componer su “historia”, unido a una intención también apremiante, la de legitimar la acción de la monarquía y la de la iglesia española en las regiones de la “nueva España y Perú. Asimismo, Francisco López de Gómara es otro ejemplo de la historia moral en una parte de *Historia Vitrix*, compuesta en dos libros: *Historia General de las Indias* y *La conquista de México*⁸⁸. En el segundo, encontramos la estructura de un tipo discursivo que con el tiempo se consolidará en la biografía. Considera López

⁸⁶ Walter Mignolo: “Cartas, crónicas y relaciones...” *op. cit.* p. 76. Forman parte de esta *formación discursiva*, los textos de Fray Bartolomé de Las Casas en *Historia de Indias Apologética*, Fernández de Oviedo con su *Historia General y Natural de las Indias*, Francisco López de Gómara con *Historia general de las Indias*, el padre José Acosta con *Historia Moral y natural de las Indias* (1590), Bernal Díaz del Castillo con *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), y el Inca Garcilaso de la Vega con *La Florida del Inca* (1605) y *Comentarios Reales* (1609).

⁸⁷ Pedro Cieza de León: *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*, Selección, prólogo y notas de Franklin Pease G. Y., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005, pp. 8-10.

⁸⁸ “El título completo de la obra que se publicó en Medina del Campo, 1553, es el siguiente: *Hispania Vitrix. Primera y segunda parte de la Historia General de las indias*, con todo el descubrimiento y cosas notables que han acaecido desde que se ganaron, hasta el año 1552. Con la conquista de México de la nueva España que, según José Luis de Rojas, una vez leída la crónica provocó por ciertos comentarios del autor, interpretaciones que desembocaron en: “El descontento de la Casa reinante, [lo cual] debió ser una de las razones de la caída del clérigo historiador” Véase: Francisco López de Gómara, *La Conquista de México*, Prólogo de José Luis de Rojas, Madrid, Dastin, 2000, pp. 9 y 11.

de Gómara la narración de los hechos heroicos de Cortés como historia y no vida⁸⁹, asomando en esta afirmación la diferencia entre narración y testimonio.

No obstante, con el texto de Bernal Díaz del Castillo, en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1632), se constituye una revelación narrativa de la otra cara de la conquista laudatoria de Hernán Cortés realizada por López de Gómara, pues no solo remite a las hazañas de los soldados, sino basa la verdad en la narración como experiencia hacia una posibilidad estética no consciente, pero sí intuitiva de su rol como autor-narrador. El alcance de su crónica proyecta una dimensión colectiva a la vez que intrahistórica, personal, y más allá de una confrontación con la crónica de Gómara, o la respuesta del hombre de una cultura popular refutando la historia oficial representada por el sujeto culto, pues:

No fueron inexactitudes, parcialidad y aficiones de Gómara lo que le encendió en santa, lo que despertó en él el genio que estaba latente y le puso la pluma en la mano para escribir [...]. La obra de Bernal es un simple trasunto de su personalidad: [...] este continuo evocar y referir fue acendrando cada unos de los episodios, fue vaciando en forma definitiva y correcta cada uno de los relatos. Y así surgió la estructura tan bien equilibrada y noble de armonía que nos ofrece el conjunto de la narración⁹⁰.

Y, aunque la versión de la conquista de Díaz del Castillo es la hispánica, ella nos revela una dimensión humana con la que narra los acontecimientos sin extenderse con relatos gloriosos, pues solicita con esta crónica testimonial la confirmación de sus “méritos y servicios”⁹¹, mediante la escritura de un texto en el que ha de traducirse como un testimonio colectivo en sus primeras páginas

⁸⁹ Walter Mignolo: “Cartas, crónicas y relaciones...” *op. cit.* p. 82. (Véase: H. Delehay: «La méthode historique et hagiographique », en *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques* (1939) XVI, 5-7, pp. 218-231.

⁹⁰ Véase la “Introducción” de Joaquín Ramírez Cabañas en Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, D.F., Porrúa, 1986, pp. XXVII-XXVIII.

⁹¹ *Ibid.* p. XII.

y, por consiguiente, han de generar cierto beneficio no solo personal, sino cultural y económico a su descendencia:

Por manera que todos los soldados que fuimos a aquel viaje a descubrir gastamos los bienes que teníamos, y heridos y pobres volvimos a Cuba. [...] Y Diego Velázquez escribió a Castilla a los señores que en aquel tiempo mandaban en las cosas de Indias, que él lo había descubierto, y gastado en descubrirlo, y gastado en descubrirlo con mucha cantidad de pesos de oro, [...] y no hizo mención de ninguno de nosotros los soldados que los descubrimos a nuestra costa⁹².

Bernal Díaz además de recopilar las voces taínas, nahuatl, correspondiente a los lugares, objetos y utensilios, aporta muestras de un acercamiento al repertorio lingüístico de los nativos, lo que implica el reconocimiento propio de uno de los rasgos socioculturales de intercambio con el lugar y los sujetos que la habitan. De ahí que, podamos interpretar en su texto un doble sentido de la palabra “vencedores” de la conquista, de quienes ocupando unos territorios ajenos establecieron un juego en el que predominaban unas ventajas y engaños por parte de los españoles, manifiestos en las estrategias empleadas por Cortés, a quien Bernal Díaz cita en su memorial: “esto hago porque crean que somos dioses”, [...] porque vean las mañas que tenía Cortés⁹³, a quien le elogia, pero al mismo tiempo, deja abierta la lectura desmitificadora de la verdad oficial y del héroe individual.

No hay duda de que con el Inca Garcilaso la crónica alcanza un nuevo eslabón, al presentar una postura de cambio dentro de la formación discursiva historiográfica en el siglo XVII. En su obra y en su personalidad se revela una “tensión entre los irreductibles contrarios”⁹⁴. Nada más que comenzar por sus

⁹² *Ibíd.* p. 27.

⁹³ *Ibíd.* p. 135.

⁹⁴ Véase la “Introducción” de Mercedes López-Baralt en Inca Garcilaso de la Vega: *Comentarios Reales. La Florida del Inca*, Madrid, Espasa Calpe, Fundación Biblioteca de Literatura Universal, 2003, p. LIX.

orígenes y cómo ellos se integran y valoran en su obra, apreciamos como estos aspectos, no dejan de confrontarse a lo largo de su doble formación cultural y académica. Nos referimos concretamente a los *Comentarios Reales* (1609), obra en la que el poder político-económico y el saber académico parecen conjugarse a favor de la cultura dominante europea en la voz del mestizo Garcilaso e, incluso, podría decirse que hasta contradecirse, pues al justificar la conquista española como la de los Incas sobre las otra tribus, Garcilaso: “privilegia una cultura sobre otra y al señorío de una, opone la bajeza de la otra”⁹⁵. Sin embargo, el giro interpretativo permitiría proponer que si “Garcilaso busca contrastar lo Inca con las culturas preincaicas para validar lo inca, no lo español; sólo [...] lo hace a través de referentes occidentales”⁹⁶. Con todo, el Inca no deja de convertir en ironía cierto distanciamiento narrativo al referirse a su cultura materna pues, si bien no duda en revalorizarla desde sus primeras páginas, al mismo tiempo revela que “su mestizaje tiene más de agonía que de armonía”⁹⁷. De allí que la lectura que aporta Julio Ortega abra el abanico del Inca Garcilaso dentro de los cronistas que se inscriben en un segundo momento, apuntando a la interpretación del proceso discursivo del siglo XVI en adelante, definido a partir de tres tiempos y modos de representación americana: el de *gestación*, de *alternancia* y de *disputa*.

Este proceso en el que desde Colón hasta Guamán Poma de Ayala se revela una estrategia de construcción que Ortega analiza bajo dos significados, el de “la abundancia y la carencia [que] se interpolan, contrastivamente como

⁹⁵ Lucía Ortega Toledo: “El salvaje como la otredad en la crónica de indias de los siglos XVI y XXVII, un caso: *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, en *Destiempos*, México, D.F., año 3 (14) marzo abril 2008, p. 15.

⁹⁶ *Ibíd.* p. 17.

⁹⁷ Mercedes López-Baralt: “Introducción”... *op. cit.* p. LVIII.

dos modos de ser y de interpretar, de representar y evaluar”⁹⁸. Por tanto, la escritura del Inca Garcilaso de la Vega manifiesta que, frente a la pérdida del imperio peruano, se reconstruye la posibilidad de una nación americana. El “camino” que sigue el Inca parte de la utopía platónica, esto es, de la formación filosófica de los humanistas en tanto construcción imaginaria de un mundo ideal, en el que frente a la realidad busca alcanzar un estado de perfección. Esta utopía que remite a la época clásica, “a un lugar y tiempo improbable”, se entronca con la utopía castellana, la cual tiene algún referente en la primera, porque se sostiene en un “discurso que funda los tiempos y explora una tierra prometida”⁹⁹, que tiene como punto intermedio la *Utopía* (1516) de Tomás Moro. Ahora bien, la obra del Inca Garcilaso viene a significar un giro del camino utópico hasta ese momento en el sentido de elevación de la parábola ideal planteada por el mestizo Garcilaso de la Vega, ya que parte de la realidad americana hacia el ideal cultural europeo; no obstante, retorna al principio, pues la búsqueda de esa reconstrucción ideal en la realidad se encuentra en el pasado, en el relato de la gloria y pérdida del Imperio Incaico, junto a una confrontación cultural de quien recibe ese pasado histórico:

Estos mismos [principios] fueron los que tuvo este nuestro grande, rico y famoso Imperio que tu padre y sus compañeros nos quitaron. [...] Creo que te he dado más larga cuenta de la que me pediste [...] y por no hacerte llorar no he recitado esta historia con lágrimas de sangre, derramadas por los ojos, como las derramo en el corazón, del dolor que siento de ver nuestros incas acabados y nuestro Imperio perdido¹⁰⁰.

Esta herencia oral que recibe el historiador la reescribe en la crónica, en un relato no únicamente histórico de lo sucedido, ni nostálgico del pasado, antes bien, los *Comentarios* ofrecen la historia en la que el sujeto que escribe

⁹⁸ Julio Ortega: *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 13.

⁹⁹ *Ibíd.* p. 21.

¹⁰⁰ Inca Garcilaso: *Comentarios... op. cit.* pp. 57-58.

está vinculado a ella biográficamente. Por tanto, el narrador “está implicado como el testigo, como el intérprete” en un texto en el que ya convergen registros o formaciones discursivos y géneros, mediante una postura de un narrador que se distancia de lo escrito al mismo tiempo que reconoce su lugar social e intelectual dentro de la “tradición historiográfica española”, y declara la intencionalidad de su escritura: “no finjo ficciones a favor de mis parientes, sino digo lo mismo que los españoles dijeron: Sólo serviré de comento para declarar y ampliar muchas cosas que ellos asomaron a decir y las dejaron imperfectas por haberles faltado relación entera”¹⁰¹. En este sentido, el Inca Garcilaso se protege de las posibles censuras que pudiera recibir su libro, por ello empleó: “Estas estrategias [las cuales] fueron decisivas para lograr que los *Comentarios* se imprimieran sin problema alguno”¹⁰².

En definitiva, textos como estos sentaron las bases de la importancia del lenguaje fundador y mítico en la que se reescribirán gran parte de los rasgos la novela de mediados del siglo XX, al valorar las distintas formas de recuperación de la escritura mediante la implementación de ciertos recursos que, por un lado, buscaron proteger la difusión de unas ideas culturales, por otro, rescataron para el porvenir la mirada hacia la reconstrucción de las historias inconclusas del pasado. Si el cronista de los *Comentarios...* persigue una intención fundadora, los cronistas contemporáneos intentan reconstruir -metahistórica y ficcionalmente- esos mundos fundados en las imágenes complejas de las distintas culturas, confrontándose en la historia de la novela. Lo que nos invita a observar la semejanza, aunque en tiempos cronológicos distintos, el comienzo de la novela *Cien años de soledad* (1968) de García

¹⁰¹ *Ibíd.* p. 64.

¹⁰² Mercedes López-Baralt: “Introducción”... *op. cit.* pp. XVIII-XXIX.

Márquez. Sin embargo, esta construcción de gobierno posible en los *Comentarios*, mencionada en la novela de García Márquez ofrece unas diferencias marcadas cada vez más frecuentes en el conjunto narrativo contemporáneo, en el que las variaciones y tratamientos de la historia si presentan un gobierno, éste se desmorona, y el sentido utópico no es único, sino heterotópico, en cuanto a escenarios y personajes que se invierten temporalmente en sus historias. Así como la exposición de una historia absurda e inacabada en *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo (1979) o de una historia apócrifa y delirante como en *La noche oscura del niño Avilés* (1988), de Edgardo Rodríguez Juliá.

Por tanto, la crónica colonial dentro del sistema literario hispanoamericano se constituye como un gran referente histórico-literario de las producciones narrativas publicadas a partir de entonces, lo que nos permite trazar una línea de evolución, con sus variaciones, discontinuidades de esta forma narrativa, mediante un diálogo cultural de problemas que continúan vigentes en la actualidad. Con el tiempo, se elaborará una crónica distinta que articulará en sus textos renovadas transformaciones constituyendo una vertiente en la producción de la novela contemporánea hispanoamericana y caribeña.

El devenir de esta escritura va a fluctuar en el desplazamiento de géneros. Y una forma de acercarse al problema es “la de buscar las indicaciones en los textos en el momento de su producción en relación con los contextos discursivos disponibles”¹⁰³. Esto es, revisar el conjunto de textos que revelan entre sus mixturas de clases, la vinculación a dos formaciones

¹⁰³ Walter Mignolo: “Cartas, crónicas y relaciones”... *op. cit.* p. 99.

discursivas: tanto de la historia como de la literatura y la forma de transgredir sus fronteras, con el objeto de expresar más que las respuestas de las historias sus lados sombríos y potenciales. Concretamente, a aquella crónica que dio cuenta de unos acontecimientos, cuyos habitantes fueron representados como espectáculo por ciertos cronistas; otros grupos fueron soslayados y sometidos por todo un artefacto colonial que los excluyó. De ahí que surja la interrogante: ¿Cuándo re-aparecen estos sujetos y sus conflictos renombrados en la literatura? Tendrían que pasar cinco siglos para encontrarlos en el centro de una cultura problematizada tanto en los negros como en los indígenas, en un espacio pluriétnico, lingüístico y cultural, a quienes la crítica del siglo XX los ha visto como “un proletariado desarraigado de sus orígenes en un mundo nuevo que les era totalmente ajeno”¹⁰⁴. En una narrativa que proponga un enfoque que revise el origen de la cultura de la resistencia y de la complejidad cultural, omitido por el discurso histórico y se exprese en la novela contemporánea hispanoamericana y caribeña, como en las mencionadas de Alejo Carpentier, Antonio Benítez Rojo, Edgardo Rodríguez Juliá y Pablo Montoya Campuzano.

1.2.- LA CRÓNICA EN EL SIGLO XIX

La crónica colonial -que transcurre desde finales del siglo XV hasta el XVIII- constituye un discurso de impresiones y respuestas, prefiguradas en el imaginario cultural europeo, de interrogantes y revisiones de los textos entre sí, de validación de la conquista y de la colonia, y de un intento de recuperación

¹⁰⁴ Jean Franco: “La cultura hispanoamericana en la época colonial” en Íñigo Madrigal (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Tomo I, Cátedra, Madrid, 1982, p. 38.

cultural prehispánica por un lado, los cambios histórico-culturales ocurridos en las postrimerías del XIX en el continente americano y europeo, por otro, supondrán el surgimiento de nuevas formas de escrituras. Ellas contarán con la aparición preponderante de un novedoso medio de información y divulgación como el periódico, en un panorama en el que la figura del escritor va a manifestarse directamente en un escenario, nada tranquilo, llamado *modernidad*. En el contexto de América Latina, la respuesta del intelectual de finales del XIX propone, con un gran sentido de clarividencia, una atenta

reflexión sobre los problemas de producción e interpretación de – los- textos literarios en una sociedad inestable, propensa a la fluctuación de los valores que hasta entonces habían garantizado, entre otras cosas, el sentido y la autoridad social de la escritura¹⁰⁵.

Esta es la acción que acomete, según Julio Ramos, José Martí en su brillante prólogo a “El Poema del Niágara” (Nueva York, 1882), del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde. Martí analiza ese momento vertiginoso de lo que está ocurriendo no sólo en el mundo exterior, sino en el interior del intelectual, de quien sufre la acometida de los cambios urbanos, pero sobre todo, los desplazamientos de los valores económicos que ejercen su poder sobre los culturales, al afirmar que: “Las ideas no hacen familia en la mente, como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago, como alas. No creen en una mente solo, sino por el comercio de todas”¹⁰⁶. Apunta Martí a la masificación del pensamiento y de su producción, a una crisis del concepto de la obra de arte o, como diría Walter Benjamin, a un cuestionamiento de su “aura”, es decir, de su autenticidad frente a los

¹⁰⁵ Julio Ramos (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura política del siglo XIX*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2003, p. 21.

¹⁰⁶ José Martí: “El poema del Niágara” en *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pp. 207-208.

mecanismos de su reproducción, lo que desestabiliza la valoración individual y, en consecuencia el concepto de autoridad de la figura del creador o autor¹⁰⁷. Por tanto, la obra se convierte en un producto más dentro de la máquina de producción cultural, pues en líneas anteriores Martí ya había sentenciado: “Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas”¹⁰⁸, señalando los “nuevos” cánones que en su momento rigen el trabajo periodístico, y a las exigencias que ha de cumplir el escritor que en él escribe y, que paradójicamente, le constriñe.

A partir de esa doble movilidad tanto espacial como cultural actúan escritores como el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío, frente la aparición de “Los diarios, que empezaron a ser masivos a finales de siglo, [y en ellos se] muestran materiales poco trabajados y sin embargo, imprescindibles para delinear el momento histórico que funda la llamada modernidad”¹⁰⁹. No obstante, el intelectual intenta -con un giro de tuerca- fijar el ahora de una noticia, captando la inmediatez y la fugacidad de lo narrado, pero imprimiéndole el vigor del instante, en un lenguaje que tenía como destino principal el lector, del que Darío en *El periódico de la tarde* (1898) llegará a referirse como “caprichoso público” . Así, en estos medios tildados de presentar lo frugal y lo cotidiano, el periodista no soslayó el sentido crítico de este momento de cambio

¹⁰⁷ Véase: Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, p. 22.

¹⁰⁸ José Martí: “El poema del Niágara” en *Obra literaria... op. cit.* p. 208.

¹⁰⁹ Susana Rotker: *Fundación de una escritura*, La Habana, Casa de las Américas, 1989, p. 10. Conviene señalar el auge del periodismo post-independentista hispanoamericano y su relación con la sociedad burguesa “emergente y culta” que patrocina estos medios a fin de obtener una “publicidad” (p.99). Tal es el caso de *La Nación*, periódico argentino fundado en 1870, órgano de difusión de las ideas del Partido Liberal, cuyo respaldo económico lo encabeza la familia Mitre. No obstante, en la década de los ochenta se produce un cambio en la prensa hispanoamericana. Vale recordar que en 1877 ya se había incorporado el servicio del telégrafo. Con todo, llama la atención la escasa conexión, salvo las informaciones sobre Chile y Uruguay, con el resto de América Latina. Otro diario de gran relevancia cultural de finales de siglo XIX fue *La Opinión Nacional*, periódico caraqueño que también perseguía “la sensación de internacionalismo” y, semejante al diario argentino, demostró su interés por la ciencia, la educación y el espíritu de libertad (p. 106).

y de evanescencia, al descubrir la doble cara de la modernidad: la del progreso y la de la incertidumbre. Por lo que no serán otros, sino los escritores los que manifiesten esta crítica ante el imperativo de la instantaneidad de una “sociedad que se modernizaba”. Ellos estarán inmersos en esas grandes urbes, con sus grandezas arquitectónicas y sus miserias humanas, con sus certidumbres de progreso y sus cegueras sociales, los que dejen correr la pluma para expresar *las paradojas de la modernidad*.

Este propósito de una crítica socio-cultural lo liderará el intelectual desde “la crónica, donde la literatura representa, a veces ansiosamente, en el periódico, su encuentro y su lucha con los discursos tecnológicos y masificados de la modernidad”¹¹⁰. En estos medios, los artículos de pensadores hispanoamericanos resemantizaron un vocablo en el que lo temporal se convertirá en el valor fundamental junto a lo cotidiano, en unas crónicas que “construyeron un sistema de escritura original que supo al fin incorporar tanto lo regional como lo cosmopolita, mezcla propia de la identidad latinoamericana y de sus procesos de transculturación”¹¹¹. Estas crónicas se constituirán en textos breves dotados de una carga de profundidad, en los que la escritura de los intelectuales manifestará las preocupaciones, las rupturas y los procesos de cambios sociales de la cultura finisecular. No obstante, el papel de la crítica ha sido el de soslayar la relación entre poesía y crónica periodística en los escritores modernistas de finales del XIX, de los “creadores de ‘arte puro’ [que]-se volcaron no sólo en poemas, sino en ensayos y crónicas, entre ellos: Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Julián del Casal, Luis G. Urbina, José Juan

¹¹⁰ Julio Ramos: *Desencuentros... op. cit.* p. 27.

¹¹¹ Susana Rotker: *Fundación de una escritura... op. cit.* p. 11.

Tablada, José Enrique Rodó¹¹². No será difícil visualizar en sus escrituras la acción de estar produciendo dos tipos de textos que, no obstante, generaban una especie de conflicto en el escritor, pero no por ello la calidad sería menor en el periodístico y mayor en la del libro.

Martí, por ejemplo, señala la tensión que se manifiesta entre los dos lugares de producción de la escritura: casa y oficina, lo que significa un desplazamiento del espacio íntimo al público, de lo interior y subjetivo al exterior como ruido e intemperie para el escritor, especialmente para el poeta: “Y que alegre vuelvo a casa cada día-, guardando con sigilo porque nadie los vea, los terrores del alma”¹¹³. No obstante, esta ruptura de morada para la escritura supondrá un intercambio de géneros a partir de la forma, pues en los poemas de Martí hallamos la síntesis de lo que luego ampliará en sus crónicas, y en ambos registros apreciaremos junto a la belleza, la reflexión de lo escrito sin escatimar el detalle, el estilo esmerado, logrando que en el texto sea poético o periodístico, prevalezca la ética y la estética propuesta por el escritor.

Todo este pensamiento y producción en ebullición de la modernidad se promueve dentro de una renovación estética hispanoamericana conocida como el “modernismo”, -que ya estudios como el de Rafael Gutiérrez Girardot¹¹⁴, y los trabajos ya mencionados de Julio Ramos y Susana Rotker han señalado-, por cuanto despliega, según Iván Shulman, una propuesta fundamental de una producción que se define como una literatura sincrética, porque presenta no sólo un diálogo entre géneros sino entre las corrientes artísticas, ya que: “La síntesis se producía no sólo dentro de lo literario [...], sino a través de la

¹¹² *Ibíd.* p. 13.

¹¹³ José Martí: “Cartas a Manuel Mercado”, en *Obra literaria... op. cit.* p. 345.

¹¹⁴ Véase: Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, publicado por primera vez en Barcelona, Montesinos, 1983.

incorporación en la expresión literaria de procedimientos y técnicas que generalmente pertenecían a otras artes: pintura, escultura, música”¹¹⁵. Esta consonancia entre pensamiento moderno y modernismo, en un contexto complejo que en la realidad hispanoamericana se traduce con marcadas diferencias, no supone un distanciamiento cultural entre Europa y América. En tal sentido, figuras como Martí y Darío responderán a ambas realidades, cuestionarán los sistemas económicos implementados, y valorarán conjuntamente la producción cultural desde una dimensión amplia que se revela en sus escritos, pues en ellos mostrarán que: “el arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos”¹¹⁶.

Por tanto, insertar estas crónicas en una época histórica y cultural de finales de siglo, como germen de una escritura posterior que se alimenta de las mismas estrategias empleadas en estos textos, pretende revisar las omisiones producidas a lo largo de la tradición literaria de los núcleos satelitales de una producción que dialoga con los textos canonizados de estos escritores hispanoamericanos. Se trata de indagar su obra dentro en un continuum literario que conduce a una mayor comprensión de los procesos de rupturas y de inserción de sus producciones literarias en su conjunto. En otras palabras, no se ha de excluir o marginar de un mismo autor la multiplicidad de sus registros discursivos, ni pretender clasificar sus escritos en binomios estructuralistas de alta y baja, mayor y menor producción literaria, o preponderar un género sobre otro, puesto que:

El poeta, el narrador y el cronista –que con general frecuencia coinciden en el mismo autor- meditan, en piezas que no pueden ser consideradas sino como ensayísticas, sobre su voluntad de

¹¹⁵ Iván Schulman y González: *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, p. 53.

¹¹⁶ Octavio Paz: *Cuadrivio* (1965), Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 14.

arte, a veces sobre su obra [...] y sobre las exigencias más decisivas de aquella misma renovación¹¹⁷.

En definitiva, nos encontramos con una producción periodística elaborada como reflexión crítica de balance histórico, que propone una lectura de su ahora, pero sin perder de vista el pasado, avizorando los problemas y, también, las soluciones de cara al futuro, en unos textos que se alimentaron entre sí, y enriquecieron los géneros mediante un intercambio de formas y de significados estéticos y éticos. En este sentido, las crónicas de Martí revelan una conciencia de ruptura temporal cargada de angustias, contradicciones e incertidumbres experimentadas en la ciudad, en su ritmo acelerado que no permitía detenerse a mirar dentro de sí, y que va a traducirse en la depreciación de las personas en comparación con los objetos, en las preocupaciones sociales, las conmociones por los hechos, sean éstos producidos por la naturaleza externa o humana. Todo le atañe a este pensador que recorre la urbe y asume realidades que vuelca sobre la página de algunos medios periodísticos de finales de siglo, en los que difunde sus ideas y, asimismo, le permiten subsistir.

En sus “Escenas Norteamericanas”, hallamos no sólo al cronista que refiere un acontecimiento ocurrido como la “Muerte de Guiteau”, o “El terremoto de Charleston”, sino que la voz que narra le imprime a la noticia o al acontecimiento una dimensión ontológica, en una escritura en la que conviven la profundidad del contenido y la transparencia de la imagen. Así, momentos previos al del ajusticiamiento de Guiteau, de quien no soslaya la gravedad de su crimen, pero tampoco se muestra partidario del morbo público ante su

¹¹⁷ José Olivio Jiménez: “El ensayo y la crónica del modernismo” en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*, Luis Íñigo Madrigal (Coord.), Madrid, 1993, p. 540.

muerte, enfoca con su pluma la lente del equilibrio entre el hecho y su reconstrucción, creando en el texto un efecto narrativo que retarda la crudeza de la acción, con la inclusión de una imagen que podría ser marginal dentro de la crónica. No obstante, la forma como se elabora la imagen en el discurso martiano le imprime una doble mirada de lo que está sucediendo, mediante la presencia del recurso del contraste, en este caso, entre la fiera (Guiteau) y la belleza (la rosa de la niña) que, en algún momento, se cruzan en la sensibilidad del narrador y del lector:

‘¡Estopa y disparate!, ¡estupidez y estopa!’, exclamaba interrumpiendo con rudeza a su hermano, que le venía a decir adiós, con la sobrina del reo de la mano, y le prometió su reunión en el cielo y el bien merecido por la inocencia de su alma. Y al punto estrechaba blandamente la mano de la niña, y le hablaba con súbita ternura, como si a los pies de una maga se rindiese el tigre¹¹⁸.

Precisamente, esta síntesis de los contrarios a través de la comparación refuerza la propuesta humana y poética de José Martí. Por tanto, es una escritura que más allá de dar cuenta de un acontecimiento puntual, se adentra por los rincones de la sensibilidad y presenta en la escena del relato, en un instante, el cruce entre lo sublime y lo escabroso. Por esto Martí se consolida como “el creador de la nueva prosa, [...] esto es, prosa trabajada con arte [...] que sirvió de pauta a los modernistas”¹¹⁹. Asimismo, articula el dato veraz de la información con las sensaciones que produce. El primero es un recurso meramente informativo; el segundo constituye el despliegue de la imagen de lo ocurrido. Esto lo apreciamos en “El terremoto de Charleston”, al reseñar el dato cuantitativo del desastre: “Ocho millones de pesos rodaron en polvo en veinticinco segundos. Sesenta han muerto, unos aplastados por las paredes

¹¹⁸ José Martí: *Páginas escogidas*, Ed. Benito Varela Jácome, Barcelona, Bruguera, 1973, p. 267.

¹¹⁹ Max Henríquez Ureña (1954): *Breve historia del modernismo*, México D.F., 1978, p. 53.

que caían, otros de espanto”. Y, más adelante, nos cuenta el ojo introspectivo del cronista: “Se nota en todas las caras, a la súbita luz, que acaban de ver la muerte: la razón flota en jirones en torno a muchos rostros, en torno de otros se le ve que vaga, cual buscando su asiento, ciega y aturdida”¹²⁰. En la crónica es la imagen cinematográfica la que narra esta escena, mediante la personificación de un concepto que podemos imaginar en la secuencia de la cámara recorriendo con el ojo los rostros aturdidos de sus personajes anónimos. No obstante, en el cierre del texto, Martí introduce el significado de la esperanza de la vida en medio de la muerte, no como constantes; antes bien, en tanto foco filosófico que nos muestra desde lo cotidiano la simultaneidad de los opuestos y, ante la certeza de la muerte, la posibilidad de reconstrucción:

Vuelven los negros humildes, caído el fuego que en la hora del espanto les llameó en los ojos a sus quehaceres mansos y su larga prole. Las jóvenes valientes sacuden en los pórticos repuestos el polvo de las rosas.

Y ríen todavía en la plaza pública, a los dos lados de su madre alegre, los dos gemelos que en la hora misma de la desolación nacieron bajo una tienda azul¹²¹.

Al mismo tiempo que se manifiesta la pérdida de la mimesis finisecular, surge la apelación a la imagen fotográfica, y se concluye que no hay certezas de la veracidad en la apariencia, pues se establece otro sistema de representación donde puede intuirse el secreto y la relación entre varias formas de la existencia. La imagen, entonces, no puede pretender más que su condición de recurso de construcción, de interpretación. Pero es la imagen simbólica la que intenta plasmar Martí en tanto “recurso que [...] conforma un

¹²⁰ José Martí: “El terremoto de Charleston” en *Páginas escogidas... op. cit.* pp. 264 y 266.

¹²¹ *Ibíd.* p. 276.

espacio de condensación o síntesis para la conciencia”¹²². El planteamiento de redención frente al estado de crisis social fue una constante en sus crónicas y, en el resto de su producción literaria tendrá su camino y lugar de expresión.

Ningún tipo social escapa a la mirada de José Martí, pues todos los hechos se constituyen en piezas de engranaje de lo que pretende contar. Así, de la totalidad de un acontecimiento va desgranando a su paso una variedad de situaciones, de cuadros breves con sus connotaciones, lo que nos confirma la propuesta de una escritura proteica e híbrida de estas crónicas modernistas, en una “estética [...] de abundantes corrientes ideológicas y filosóficas contribuyentes todas a la creación de un ambiente en que llegó a su madurez una expresión híbrida”¹²³, que abarca con profundidad el ser no sólo existencial sino social, dentro de una sensibilidad poética reflexiva. Por ello, no habría de faltar el gran tema de la modernidad: la ciudad -de Nueva York-, y Martí se desplaza por ella como un trashumante que captura con intensidad el cuadro de cada suceso y, a su vez, lo interioriza para luego dejar constancia de los cambios que se han producido a su alrededor, en una escritura que funda una relación entre periodismo y poética, en tanto que el primero se constituye en fuente para expresar una nueva sensibilidad.

Y como Martí en Nueva York, Darío también pertenecerá a ese periodo de los escritores cronistas de viajes con sus publicaciones en los periódicos chilenos *La Época* y *El Heraldo*. Posteriormente, en el Salvador se hace cargo de la dirección de *La Unión*, pero al sufrir el presidente Francisco Menéndez un golpe de Estado Darío se marcha a Guatemala, y allí dirige *El Correo de la Tarde* (1890-1891). Luego, se embarcará como corresponsal de *La Nación* en

¹²² *Ibíd.* p. 166.

¹²³ Shulman y González: Martí, *Darío y el modernismo... op. cit.* p. 43.

España. En definitiva, se puede afirmar que en las postrimerías del siglo XIX, según Iris Zavala, se vive un tiempo como un:

Viaje de ida y vuelta, porque son movimientos de bienes culturales; movimientos que revelan conquistas, contagios, imperialismos en ese espesor de 'latinidad' que se irradia por todos los países de 'Nuestra América'¹²⁴.

Las crónicas darianas dan cuenta de una hibridez de géneros en las que concurren formas del ensayo, la poesía, la autobiografía, en unos textos que tienen como escenario Europa. Destinado a finales de 1899 como corresponsal del periódico argentino, Darío recibe el encargo de cubrir los acontecimientos de la guerra en España. Inmediatamente, se traslada a París para cubrir la crónica de un evento de relevancia internacional, como lo fue la *Exposición Universal*, celebrada en el año 1900. Por lo que uno de los temas dominantes en sus artículos se centraría en el tema de la ciudad. Si Nueva York es la ciudad en la que Martí despliega en sus crónicas, en Darío éstas tejerían una especie de vinculación con la escritura del diario que, en principio, captura una imagen total y, seguidamente la interioriza al seleccionar ciertos detalles de la situación en la que deja constancia de una fina subjetividad. El escritor conjuga su visión personal del acontecimiento con su trasfondo poético, en unas crónicas que enlazan una estrecha relación entre periodismo y literatura como fuentes para expresar una nueva sensibilidad cotidiana, poética y cultural.

En otras palabras, la sensibilidad social de Martí, en Darío se adentra en el plano de la sensibilidad estética. Su escritura avanza hacia el siglo XX que entrelaza la crítica social con una fuerte dominante de la dimensión artística. Y esto lo visualizamos en sus crónicas recogidas en el libro *Peregrinaciones* (París, 1901). En ellas asistimos a la presentación de un espacio real que, a

¹²⁴ Iris M. Zavala: "Introducción" en *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1989, p. 18.

través del tratamiento de la imagen, se transmuta en relato poético, en el que destaca la explosión del color, la cual deviene en gusto y placer. Los elementos que integran el espacio se contemplan como una pintura, y el lector participa de una visión pictórica palpable que provoca: “Grato deliquio de los ojos, hay una explosión de rosas rojas, [...] un derrame de tintas violetas, o la sutil sordina de las lilas, las paletas desfallecientes, la gradación casi imperceptible de las suavísimas coloraciones”¹²⁵. La sinestesia se hace presente en la voz del poeta y cronista que visita una sala, un museo, la ciudad y su cultura mediante la elaboración de una prosa que adentra al lector en el mundo de la crónica literaria. Su oficio como el de otros grandes escritores, “llamados a la francesa ‘chroniqueus’, encargados de una gama intermedia entre la mera información y el artículo doctrinario o editorial”¹²⁶, no deja dudas de su trascendencia como cronistas hispanoamericanos de finales del XIX y comienzos del XX.

En esta dirección se puede concluir que el periodismo del siglo XIX pulsará las preocupaciones de la cotidianidad y expresará sus puntos de vista con “una nueva sensibilidad”, en la figura del periodista-escritor que interrogará lo inmediato. En este sentido, la poética martiana tanto en poesía como en periodismo será la conjunción entre lo trascendente y la materia cotidiana “elevando historias cotidianas y noticias periodísticas a una dimensión ontológica”¹²⁷. En Darío el evento se transmuta en poesía, y el artículo se convierte en prosa literaria a la que el cronista invita a la reflexión, al análisis breve, y en esto, se acerca al ensayo¹²⁸, quien refiriéndose a los

¹²⁵ Rubén Darío: *Peregrinaciones*, Introducción y notas Francisco Fuster, Sevilla, Renacimiento, 2014, p. 35.

¹²⁶ Ángel Rama: *Darío y el modernismo*, Caracas-Barcelona, Alfadil, 1985, p. 68.

¹²⁷ Susana Rotker: *Fundación de una escritura... op. cit.* p. 157.

¹²⁸ Véase el artículo de Mónica Scarano: “Rubén Darío, entre la crónica y el ensayo” en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras hispanoamericanas* (2017) XXVI, 33, pp. 76-86 en el

estadounidenses matizará: “Entre esos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles. [...] No son simpáticos como nación; sus enormes ciudades de cíclopes abruman, no es fácil amarles pero es imposible no admirarles”¹²⁹.

La micro-realidad entra en la poesía, adquiere significación subjetiva y el trabajo periodístico se alimenta de su forma poética. Asimismo, los géneros y registros se intercambian en la pluma, tanto de Martí como de Darío, para expresar la complejidad del suceso que antes solo era una noticia, o mera información, para ahondar en las formas de la exposición, el diálogo, la interpretación, la síntesis y hasta la metáfora, es decir, en la expresión de un lenguaje poético. Y de esta importancia fueron conscientes el pensador cubano y poeta nicaragüense, al considerar sus crónicas periodísticas como cuerpo orgánico dentro del sistema o conjunto literario, porque en ellas suma la brevedad de valores estéticos emergentes que con el tiempo formarían parte del libro, y de sus obras completas. Pero sobre todo, porque consideraron a cada texto una unidad autónoma con valor literario en sí mismo.

Finalmente, interesa destacar el valor de la crónica literaria porque “proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana”, esto es, “la heterogeneidad” que se va reflejar en tanto mezcla y choque en su discurso, así como “la representación de las contradicciones que confronta la autoridad literaria en su propuesta –siempre frustrada- de ‘purificar’ y homogeneizar el territorio propio ante las presiones e

que destaca: “los mecanismos que articulan estos dos entramados discursivos [...] en el cruce con otros discursos involucrados en los distintos textos: poesías, impresiones de viajes, memorias, diario de viaje, notas, entre otros” (p. 76).

¹²⁹ Rubén Darío: *Peregrinaciones... op. cit.* p. 71.

interpretaciones de otros discursos que limitaban su virtual autonomía”¹³⁰. La problemática que ello supone directamente en el escritor, es decir, la función que desempeña a partir del lugar desde donde escribe y la perspectiva que incide en su producción. En suma, se trata de una crónica literaria que, en su puesta de escena, comienza a ramificarse, y la voz del sujeto literario se pluraliza, hasta el punto de que su desplazamiento ya no es sólo geográfico, sino simultáneo, expansivo y difuso en la gran ciudad del texto, hasta insinuar lo que un siglo después dirían Deleuze y Guattari: “Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado”¹³¹. Y esto lo inicia la figura de José Martí y la proyecta en una dimensión expresivamente estética Rubén Darío, como los fundadores de una modernidad de pensamiento que continúa siendo conflictiva, en un escenario de realidades sociales complejas e inciertas en todo el mundo, en el que escritor ya no es el héroe de la poesía de Baudelaire, o el apóstol de Martí, o el poeta de la belleza de Darío, en quien ya se asoma el desencanto del porvenir. No obstante, sus huellas constituyen los signos de nuevos cambios y rupturas por las que han de transitar la literatura de nuestros días.

Si el medio impreso se constituyó en un vehículo de motivación para la reflexión y la discusión, sería interesante ver cómo en el siglo XX este medio de expresión siguió conformando una plataforma desde la cual la narrativa comenzaría a aflorar en escritores cuya profesión era el periodismo. Y cómo este cruce de discursos se ha hecho presente la narrativa de escritoras hispanoamericanas del siglo XX: en la mexicana Elena Poniatowska, en *Hasta*

¹³⁰ Julio Ramos: *Desencuentros de la modernidad en América Latina... op. cit.* p. 23.

¹³¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988): *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-textos, 2008, p. 9.

no verte Jesús Mío (1969), en la venezolana Elisa Lerner con sus *Crónicas Ginecológicas* (1982) y en las novelas musicales cuya estrategia de construcción se basan en la entrevista, en la investigación de archivos y documentos hemero-bibliográficos, films y pinacotecas, como en *Qué viva la música* (1974) Andrés Caicedo; *Bolero* (1989) de Lisandro Otero; *Entre el oro y la carne* (1990) de José Napoleón Oropeza, entre otras¹³². Estas crónicas literarias del siglo XIX constituyen el germen de una escritura posterior, que se alimentó de las estrategias empleadas en aquellos textos periodísticos rearticulados en el discurso novelesco, y que alcanzó mayor proyección hacia la década del setenta en adelante.

1.3.- REINSERCIÓN DE LA CRÓNICA EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XX

Según Earle Herrera: “La primera historia fue en verso [...]. Historia y literatura iban de la mano”¹³³, puesto que en la Europa antigua, los juglares y cantores de gestas, los trovadores y romanceros, recitaban y cantaban sus tradiciones, leyendas, hechos reales y ficticios. Los relatos que se transmitían por la vía oral intentaban mantener la historia, reproducir con la voz los hechos pasados, recrearlos en su presente. Podría decirse que esto fue así desde los cantos recogidos por Homero en la antigüedad griega, pasando por los siglos de los cancioneros del amor cortés y las crónicas del Alfonso X El Sabio (siglo

¹³² Para una mención más completa de este corpus narrativo, véase la Introducción de este trabajo, especialmente las páginas 9 y 10.

¹³³ Earle Herrera: *La magia de la crónica*, Caracas, Dirección de Cultura-Universidad Central de Venezuela, 1986, p. 15.

XII)¹³⁴ hasta producirse a finales de siglo XV un acontecimiento, durante el reinado de los Reyes Católicos Isabel y Fernando, que comenzó a relatar ante sus “señores”, lo que estaba ocurriendo en una región que llamaron “Nuevo Mundo”. Y, aunque gran parte de estos textos considerados históricos siguieron las pautas de los tratadistas clásicos como Cicerón y hasta de los españoles ya mencionados Luis Cabrera de Córdoba y el carmelita Jerónimo de San José, entre otros, acerca de cómo escribir este tipo de discurso, siempre se mantuvo su relación con la retórica y el buen estilo hasta el siglo XVIII¹³⁵. No obstante, esta relación entre historiador y escritor se estableció por el “límite a su vuelo escritural” que adoptó el primero, y “la búsqueda de libertad formal [...] rompiendo moldes, mezclando géneros, subvirtiendo preceptos”¹³⁶, que originaron documentos que con el tiempo enlazaron el principio de verdad junto a un lenguaje cargado de subjetividad y con rasgos de ficción.

De ahí que, las “Crónicas de Indias” con intencionalidad histórica por parte de sus cronistas o de los conquistadores, “deslumbrados” ante una causa “real”, impregnaron sus escritos de una visión idealizada, un escenario cargado con otras policromías, relieves e intensidades climáticas. Entonces se sintieron los nuevos héroes de caballerías, “repetían todas las fábulas imaginables, [...] toda una zoología mítica”¹³⁷, ello explica la fundación de un escenario tejido con el lenguaje de la invención y con el trasplante de visiones distintas. A partir de entonces, surge la otra voz para contar lo ocurrido ya no desde “las reminiscencias de fantasías geográficas, antropológicas y zoológicas de la

¹³⁴ Véase “Alfonso X”, especialmente los apartados 1.12. *General estoria* y 1.13. *Estoria de España* a cargo de Inés Fernández-Ordoñez en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías: *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 54-80.

¹³⁵ Véase el apartado 1.- El lugar de la crónica: entre la Historia y la Literatura.

¹³⁶ *Ibíd.* p. 16.

¹³⁷ Arturo Uslar Pietri: “La larga invención de América”, en *El Nacional*, Caracas, 30-10-85. A-4.

Antigüedad y de la Edad Media”¹³⁸ expuestas por Colón, sino la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, cuyo trabajo intenta reconstruir mediante la evocación y la oralidad lo que ocurrió, hasta la aparición de *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, proponiendo una nueva utopía, la americana¹³⁹.

Ahora bien, la narrativa del llamado boom latinoamericano prestará atención a estas producciones crónicas, así lo expresarán autores como Carlos Fuentes, refiriéndose a la importancia, concretamente, de Bernal Díaz del Castillo en su narrativa¹⁴⁰ hasta Gabriel García Márquez, con su reescritura de la crónica fundacional de *Cien años de soledad* (1967), sin olvidar a los predecesores, Alejo Carpentier y Juan Rulfo. En 1949, el escritor cubano publica la novela *El reino de este mundo* precedido por un prólogo, en el que se acuñará una expresión inédita en la narrativa hispano-caribeña que dará origen al planteamiento de una teoría de “lo real maravilloso”. En él se alude a dos vocablos relevantes para comprender la praxis y crítica literaria hispanoamericana en la pregunta e implícita afirmación: “¿Pero qué es la *historia* de América toda sino una *crónica de lo real maravilloso*?”¹⁴¹ La primera se manifiesta como “recurrencia”¹⁴², esto es, el retorno que persigue una estrategia, y esta consiste en “la repetición”, mediante la búsqueda de

¹³⁸ Pedro Henríquez Ureña: *La utopía de América*, Buenos Aires, 1978.

¹³⁹ En relación con este planteamiento, sostiene Walter Mignolo: (“Cartas, crónicas y relaciones...” *op. cit.* p. 91: “los *Comentarios* son lisa y llanamente de acuerdo a los principios enunciados por Garcilaso y a la organización misma, un libro de *historia*, aunque para la conciencia historiográfica del XIX no sea tal sino ‘novela utópica’”.

¹⁴⁰ Véase: Carlos Fuentes: “Erotismo, misoginia y muerte”, en *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 11-08-85, p. 5.

¹⁴¹ Véase Alejo Carpentier: “De lo real maravilloso americano (1948-1964)” en *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 41.

¹⁴² Véase Salvador Bueno: “Carpentier en la maestría de sus novelas”, Prólogo de *Novelas y relatos* de Alejo Carpentier, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, 1975, p. 111. No es una nuestra intención indagar en este apartado sobre A. Carpentier sino el de mencionar su propuesta estética, ya esta exposición en torno a la estética de la crónica y el barroco tendrá lugar en el capítulo siguiente.

dinamismo y consecución de temas y procedimientos estéticos que reafirmarán tal expresión. Mientras que la segunda noción se enriquecerá con la incorporación de algunas variables que harán una expresión más amplia y compleja de la cultura y la literatura, enfocada desde el “barroco americano”. Por su parte, Rulfo revelara en sus entrevistas una especial valoración de las crónicas donde no es la historia la que domina la estética de la obra dentro del proceso literario como potencial, sino su lenguaje:

He leído casi todas las crónicas antiguas, escritos de frailes y viajeros, los epistolarios, las relaciones de la Nueva España; es el estilo del siglo XVI y del Siglo de Oro [...] ahora lo que escribieron los cronistas y relatores de la conquista, la gente cree que se trata de una antigualla aburrida, pero conforma quizás lo más valioso de nuestra literatura. Yo creo que de allí arranca lo que se ha dado en llamar el realismo mágico, donde me involucran junto a mi amiga María Luisa Bombal¹⁴³.

Ahora bien, más allá de pertenecer a una pléyade de escritores, tal como ha sido señalada por José Donoso en su *Historia personal del boom* (1972); por el contrario, los escritores Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez, “tomaron distancia” en cuanto al hecho publicitario del boom, para destacar en ese momento lo que se estaba produciendo en los escritores y en su contexto. Este proceso condujo a una revisión así como a una búsqueda de su realidad histórica y cultural, ya que a partir de “allí arranca una extraordinariamente vivaz interrogación del pasado que incluso dio escuelas como el ‘revisionismo histórico’, pero también fundó una interpretación económica de la historia”¹⁴⁴. En este sentido, lo que interesa resaltar es la proyección de un pensamiento y un quehacer literario que retoma

¹⁴³ “Juan Rulfo y la invención de la escritura poética” en *El poeta y su trabajo* 32, Primavera 2009 de Enrique Flores: “Castillo de Teayo”, de *Juan Rulfo en Juan Rulfo: letras e imágenes*, Ed. RM, 2002.

¹⁴⁴ Véase el ensayo de Ángel Rama: “El boom en perspectiva” (1982), en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 274.

las lecturas del pasado y las reactualiza para procurar su valoración tanto histórica como literaria, a la vez que persigue la elaboración de una cultura de cambios y realidades heterogéneas en una nueva escritura.

Este contexto desembocará en una propuesta narrativa en la década los setenta, con la presencia de unas novelas que abordarán la crónica enfocando nuevas estrategias y otros protagonistas que, según Cecilia Cuesta, se trata de una escritura que llama la atención por su proceso de “mutabilidad”, puesto que responde a “diversos objetivos”¹⁴⁵. En nuestro caso, añadiríamos que gracias a ese proceso de “mutabilidad” podemos indagar en las intencionalidades y contextos histórico-culturales de las “Crónicas de Indias” porque, más allá del “colorido, la emotividad y el uso recurrente del yo, es una presencia activa y manifiesta del narrador”¹⁴⁶. Por consiguiente, su textualidad atiende a un tejido intencional más amplio y complejo que, como lo han sostenido Walter Mignolo y Alberto Rodríguez en los estudios citados¹⁴⁷, revela una propuesta subjetiva de escritura, de reafirmación del yo en tanto sujeto histórico, portador de una experiencia y una valoración de una “realidad” histórico-cultural, demandante de exigencias tanto externas –por parte de las autoridades monárquicas- como internas –de las experiencias y aspiraciones personales de sus cronistas. Esto invita a referirnos a la crónica del período colonial dentro un *continuum* narrativo hispanoamericano, pleno de reinserciones de voces e historias y, por tanto, de sujetos en la novela de la crónica del siglo XX.

¹⁴⁵ Cecilia Cuesta: “La crónica literaria en tres escritoras latinoamericanas” en *Diálogos culturales: Historia, Ética, Arte y Literatura*, Mérida, Edcs. Hilda Suárez y Ana Hilda Duque/CDCHT-ULA, 2005, p. 116.

¹⁴⁶ *Ibíd.* p. 117.

¹⁴⁷ Véase el Capítulo I. Walter Mignolo: “El metatexto historiográfico...” *loc. cit.* y apartado 1.1.- el estudio del mismo autor “Cartas, crónicas y relaciones...” en Luis Íñigo Madrigal (Coord.): *Historia de la literatura... op. cit.* y Alberto Rodríguez Carruci: “Sujeto y narración en la carta del tercer viaje (1498) en VVAA: *El descubrimiento y la invención... op. cit.*

La novedad en la propuesta de Cuesta consiste en abordar la crónica en tres escritoras contemporáneas, ya que en su ensayo toma como antecedente el periodismo del siglo XIX en cuanto medio expresivo de difusión y profesionalización de los escritores hispanoamericanos y europeos y lugar de intercambio cultural. Asimismo muestra el rol de escritoras que publicaron sus producciones literarias en la prensa, y utilizaron este medio para el desarrollo de la escritura y la cultura¹⁴⁸. En el siglo XX esta presencia discursiva permite el encuentro entre un discurso cronístico vinculado con un entorno emergente: la ciudad y su cotidianidad. A mediados del XX, la influencia norteamericana vinculó el periodismo con la “maestría literaria”. Así en el artículo periodístico se conjugaron “diversas técnicas”, entre ellas el ensayo, el monólogo interior que, junto a las “nuevas realidades”, clases sociales, la violencia, la mujer, avances de la ciudad, la técnica, la publicidad, se convirtieron en “realidades que circunscriben la crónica hoy”¹⁴⁹ y tal como destaca Cuesta, en las últimas décadas, la activa participación de “la mujer escritora” y las posturas femeninas y feministas han promovido a los estudios de la literatura a indagar sobre este tema; puntualmente se han elaborado investigaciones sobre la escritura de mujeres dentro de lo que se ha llamado la nueva novela histórica¹⁵⁰.

¹⁴⁸ En este sentido, son relevantes las figuras de las escritoras Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe-Cuba, 1814-Sevilla, 1873) y sus contemporáneas: la argentina Juana Manuela Gorriti (1819-1982), la colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913), la narradora, historiadora y periodista peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909) y la Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), escritora y periodista.

¹⁴⁹ *Ibíd.* p. 118.

¹⁵⁰ Véanse: Luz Marina Rivas: *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia (Venezuela), Universidad de Carabobo, 2000; Elisa Calabrese: “Mujeres que novelan la historia”, en *América Latina: literatura en historia entre dos finales de siglo*, Sonia Mattalía y J. Alcázar (Coords.), Valencia (España), Centre d’ Estudis Polítics y Socials, 2000, así como ensayos y conferencias en los que las escritoras manifiestan su postura dentro de los registros de la memoria, la historia y la ficción. No obstante no es nuestra intención detenernos en este aspecto.

Ya a comienzos del XX, las escritoras construyen una “imagen de la cultura y de las prácticas sociales”, entre ellas, Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Victoria Ocampo; posteriormente, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Isabel Allende, Rosario Ferré, Guadalupe Loaeza, Ana Lidia Vega, Magally Ramis, Diamela Eltit, Enriqueta Arvelo Larriva, Gloria Stolk, Ida Gramcko, Miyó Vestriini, Elisa Lerner, Milagros Socorro ¹⁵¹.

Así, el enfoque de esta crónica periodístico-literaria que presenta Cuesta como género híbrido: “incorpora técnicas, voces y disposiciones de diferente índole, entre los que se encuentran artículos de opinión, nota periodística, reportaje, ensayo, prosa poética, autobiografía, etc.”¹⁵², por lo que heterogeneidad hace parte de este proceso discursivo entre distintos géneros. Para ello revisa los textos de Elena Poniatowska de la que ciertamente destaca la incorporación de voces de acontecimientos, de una escritura de la que podríamos afirmar conjuga voz, imagen y palabra a partir de un registro de miradas y experiencias que conforman el collage de versiones oficiales en contraste con las de la mayoría, que han vivido tal experiencia como el de *La noche de Tlatelolco* (1971) concretamente, con la participación del sujeto anónimo, de personajes y voces que buscan su presencia y lugar social desde la escritura. Destacan también dentro de este repertorio *Fuerte es el silencio* (1980) y *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988).

¹⁵¹ Gabriela Mistral (Vicuña, 1889 – Nueva York, 1957); Delmira Agustini (Montevideo, 1886-1914); Enriqueta Arvelo Larriva (Barinitas, Venezuela, 1886 - Caracas, 1962), Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1890 – San Isidro, 1979); Gloria Stolk (Venezuela, 1912-1979); Ida Gramcko (Venezuela, 1924-1994); Rosario Castellanos (Ciudad de México, 1925 – Tel Aviv, 1971); Elisa Lerner (Venezuela, 1932); Elena Poniatowska (París, 1933); Miyó Vestriini, (Nimes 1938 – Caracas, 1991); Rosario Ferré (Ponce, Puerto Rico 1938); Isabel Allende (Lima, 1942); Guadalupe Loaeza (Ciudad de México, 1946); Ana Lidia Vega (San Juan, Puerto Rico, 1946); Magali Ramis (Santurce, Puerto Rico, 1946); Diamela Eltit (Santiago de Chile, 1949); Milagros Socorro (Venezuela, 1960).

¹⁵² Cfr: Anadeli Bencomo: *La crónica periodístico-literaria en México*, México, Iberoamericana, Verbuert, 2002, pp. 13-14.

La escritora Guadalupe Loaeza con *Las niñas bien* (1987), *Las reinas de Polanco* (1988), *Obsesiones* (1994), *Ellas y nosotras* (1998), y *Las yeguas finas*, registra el evento cotidiano y apela a estrategias como el humor y la burla, a partir de una narradora testigo, con tono irreverente en la crónica *Día de las Madres*. Por último, presenta a la narradora Ana Lidia Vega con el libro de cuentos *Vírgenes y mártires* (1981), *Encaranublado y otros cuentos* (1982), *Pasión de historias e historias de pasión* (1987) y *Tramo del ancla* (1988), que recurre al tema de la mujer puertorriqueña y las minorías, con la intención de revelar las posturas asumidas por estos sujetos de la cultura. Ana Lidia Vega representa a la cronista de la región caribeña, con el uso del lenguaje de la calle, voz artística y personal¹⁵³, por lo que estas tres escritoras conforman una intervención relevante de la crónica en la narrativa de los ochenta en Hispanoamérica y el Caribe.

Otra lectura de la crónica en la novela contemporánea es la que plantea, desde una perspectiva sociológica, Úrsula Kuhlmann concebida como “una respuesta” de una escritura que atiende a determinados sujetos sociales y a sus problemáticas e inquietudes, esto es, la crónica en relación con una praxis social. No obstante, su trabajo su campo de investigación se circunscribe dentro de un contexto histórico literario nacional, específicamente, el mexicano, dejando abierta la posibilidad a futuras investigaciones que propongan un estudio comparativo de textos de otras regiones, con los se puedan establecer líneas de relación y de pluralidad de la crónica en la narrativa en un marco contextual mayor o, por lo menos, con otras novelas del siglo XX, a fin de interrelacionar miradas con diferencias y continuidades de una forma discursiva

¹⁵³ *Ibíd.* p. 132.

que ha recorrido y permanece en la narrativa en el Caribe hispano, que es nuestro objeto de estudio.

Reconoce la investigadora que, el lugar de la crónica responde a un *continuum* con sus variaciones a lo largo de la tradición literaria, dependiendo de sus circunstancias y “proyectos histórico-culturales”¹⁵⁴. No obstante, destacar el cambio es lo que enriquece al sistema de producción literaria y, en ese sentido, establece cuatro momentos de la crónica mexicana. El primero corresponde al de la colonia en tanto “consolidación de los vencedores”; lo que en palabras de Walter Mignolo corresponde al tiempo de la expansión colonial europea, con relatos y/o crónicas como *Las cartas de relación* de Hernán Cortés, por ejemplo, en las que dominó el punto de vista europeo, desde la perspectiva de la modernidad; en ese sentido:

No existe modernidad sin colonialidad, ya que esta es parte indispensable de la modernidad. [...] La modernidad es el nombre del proceso histórico en el que Europa inició el camino hacia la hegemonía. Su lado oscuro es la colonialidad¹⁵⁵.

No obstante, Mignolo también nos advierte de la existencia y justificación de un discurso-experiencia estética, que apuesta hacia el “contexto del paradigma de conocimiento decolonial en Guaman Poma de Ayala” que, para Kuhlmann veremos en el último momento de la crónica mexicana. El segundo, es el del proyecto de independencia y construcción de una identidad nacional a comienzos del siglo XIX. Sin embargo, con la proclamación de la independencia de las colonias hispánicas, se pone en escena otro discurso cultural emergente que toma el sentido del vocablo latinidad: “identidad [...] adoptada por las élites criollas, [...] que las ubicó por debajo de los

¹⁵⁴ Úrsula Kuhlmann: “La crónica contemporánea en México. Apuntes para su análisis como praxis social”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30, Lima, 1989, p. 200.

¹⁵⁵ Mignolo, Walter: (2005) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Barcelona, Gedisa, 2007, pp. 16 y 18.

angloamericanos y borró o degradó la identidad de los indios y los sudamericanos de origen africano”¹⁵⁶, e impuso una nueva expresión que nombraba a un sector privilegiado y, a su vez excluía a los sujetos, legítimos dueños de esta región que continuaron habitando en el margen de su espacio geopolítico y cultural. Se construyó así, una cultura y una unidad nacional que instituía la cultura de la homogeneidad. Una pirámide de enajenaciones propiciadas por las llamadas civilizaciones europeas. Con lo que se puede argumentar antropológicamente:

Una vez que los términos adquieren significado dialógico y abandonan la lógica de la contradicción (civilización versus barbarie), la barbarie se ubica en otro lugar: la civilización de los europeos y los criollos fue genocida y, por ende, bárbara¹⁵⁷.

Los criollos lideraron un cambio político, no la restitución de todos los habitantes y su espacio, considerados colonizados, súbditos y, por tanto, esclavos. Los derechos sólo se otorgaron a un grupo social, ocurriendo una sustitución de poder, pues la población indígena y negra permaneció sin derechos de participación en la vida política de las nuevas naciones, en sociedades que se constituyeron en continuadoras de la “invención” colonial. Los lugares del sentido lingüístico se invierten en los sujetos, sus valoraciones en la historia cultural se degradan. Y es lo que se continúa en el tercer momento de la crónica modernista, donde el centro de atención es la élite y el indígena ocupa la periferia. El cuarto, corresponde a la “crónica de la revolución mexicana” de comienzos del siglo XX, cuya intención es más testimonial que novelística; entre ellas destacan: *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela y

¹⁵⁶ *Ibíd.* p. 20.

¹⁵⁷ Ariruma Kowii de Otavalo: “Barbarie, civilizaciones e interculturalidad” en Catherine Walsh (ed.): *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial*, Quito, Universidad Andina-Abaya-Yala, 2005, pp. 277-296.

México insurgente del periodista norteamericano John Reed¹⁵⁸. Y el quinto estadio es el de la crónica contemporánea que se sitúa “al lado de los ‘vencidos’”. Su intención, consiste en desmontar la historia oficial y rescatar a su vez la historia no oficial, es decir, la que pertenece a la “memoria popular”, la de aquellos sujetos que no han tenido acceso al pronunciamiento de su historia. Una de las constantes que reflejará esta nueva versión de la crónica procede de uno de los planteamientos que tuvieron lugar en la crónica periodística del siglo XIX: lo efímero, rasgo que se sustentó por la condición misma de estos medios y la intención de capturar ese instante en su máxima expresión, para que permanezca en su contenido por su profundidad¹⁵⁹. Aunque esta crónica se realiza en un contexto de progreso económico nunca alcanzado, éste presenta niveles que marcan a su vez una gran desigualdad social, lo que conducirá a la manifestación estudiantil en reclamo a las condiciones sociales y políticas establecidas, las cuales tendrán como respuesta una producción literaria sólida, cuestionando la realidad social, desde una perspectiva comprometida¹⁶⁰. Es el caso de la novela *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco* (1971), de Elena Poniatowska. Esta mirada de la crónica busca un doble *objetivo*: la recuperación de la memoria popular y la desmitificación de la historia oficial, creando una contra-historia que pone en juego recursos de otros registros, concretamente del periodismo y presentan un texto híbrido de la cultura y de la historia popular mexicana¹⁶¹.

¹⁵⁸ Úrsula Kuhlmann: “La crónica contemporánea en México...” *loc.cit.* p. 203.

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 200.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 206.

¹⁶¹ Las aportaciones de Cecilia Cuesta y Úrsula Kudman las consideramos, en su tratamiento de la crónica contemporánea, como estudios de referencia. No obstante, nuestra investigación apunta hacia otra vertiente: La novela de la crónica en el Caribe Hispano.

Actualmente, la novela contemporánea continúa indagando acerca de lo que es el continente americano y caribeño y cómo se representa en la ficción. Para ello, la narrativa invierte los órdenes del poder sostenidos en sus cimientos, sin pretender la instauración de otro orden, pero sí su desestabilización y sus propuestas de resistencia y alternativas socio-culturales y discursivas, que señala el cuestionamiento de una historia oficial hacia la reflexión de un proceso que se mira a sí mismo para encontrar un discurso forjado más allá de las teorías de los márgenes y/o marginaciones histórico-culturales también formuladas desde las metrópolis. Esto conduce a presentar un panorama complejo donde los sucesos no se contraponen, sino en el que se reformulan las concepciones de los espacios y sus realidades, en escenarios que aunque pretendieron homogeneizar, tal propósito, por el contrario, se ramificó. Ya no es el margen el que recobra su voz silenciada, ni se acoge al dictamen, sino son las voces las que revisan sus procesos de conflicto, y rescatan sus discursos culturales desmitificando el de los “otros”: el de la “jerarquía” y “poder” homogeneizante.

Por esto, Mignolo plantea un camino de indagación y reflexión en la “‘invención’ –como- intento por decolonizar el saber imperial [...]. El paradigma decolonial lucha por fomentar la divulgación de otra interpretación que pone sobre el tapete una visión silenciada de los acontecimientos”. Y esto es posible a través de la literatura, donde podemos buscar la “genealogía del pensamiento decolonial”, asociado a los descendientes africanos expuesta por Aimé Césaire en sus *Discursos sobre el colonialismo* (1950) y *Cuaderno de un retorno al país natal* (1956); en Frantz Fanon *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y en el intelectual aimara Fausto Reianga en su texto *América India y*

occidente (1974)¹⁶². A partir de estos registros, las escrituras intentan responder a problemáticas culturales, bien sean lingüísticas, modos, prácticas y producciones artísticas; problemáticas que van vinculadas a aspectos como el social, el político, económico y, hasta el resbaladizo, moral. Esto aportará una revisión de la denominación de “América” y de sus circunstancias históricas, que supongan un cambio en cuanto a la realidad socio-política en este amplio y heterogéneo. También se modificará el nombre como sus *modus operandi*, o el pensar nuestras realidades borradas de la historia. Así, en la literatura empezarán a aparecer los discursos no como verdades absolutas, sino como indagaciones del pasado, ficciones y realidades y, sobre todo, como relatos en estas nuevas crónicas que interrogan la historia, los conflictos entre los sujetos conquistadores, y las culturas ya existentes como la indígena, la “excluida” como la negra, en textos que actualmente recorren la geografía hispanoamericana y caribeña, y reconocen desde sus vacíos y sus múltiples significaciones culturales, renovadas posturas en el hecho artístico-literario.

No en vano nos encontramos con una escritura como la del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, quien a partir de la crónica, de sus documentos históricos y otros apócrifos, cuestiona la versión “oficial” de la historia que narra el cronista como personaje-narrador, esto es, el principio de credibilidad y veracidad resquebrajándose ante los acontecimientos que experimenta su mirada desde la subjetividad, en tanto que aparece la duda de lo que la palabra encierra: la paradoja. Pero también su arquitectura que se debate entre la realidad y la pesadilla, o está última dentro de la primera,

¹⁶² Walter Mignolo: *La idea de América Latina... op. cit.* pp. 56 y 58.

abarcándola casi en su totalidad, donde los pliegues de la realidad y el delirio se difuminan en esa magistral novela que es *La noche oscura del Niño Avilés*.

Son estos pliegues coexistiendo en la escritura los que originarán la reflexión de un espacio heterogéneo llamado Caribe, y ésta es la relectura que ofrece desde su perspectiva Antonio Benítez Rojo, con la idea de un “Caos de que dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente [...] reproduce, crece, decae, despliega, fluye, gira, vibra, bulle”¹⁶³. Este caos que se repite porque el Caribe no es un espacio sino un conjunto que se mira unos a otros con sus diferencias; sin embargo, conecta ritmos que manan a través de los lenguajes por lo que se puede abordar desde la música, la danza, la gastronomía, la literatura, el arte. Estas serían las constantes que permitirían un estudio o un acercamiento interdisciplinario y transdisciplinario de sus discursos que justificarían una literatura y cultura caribeña en la que:

Hay algo poderosamente femenino en esta extraordinaria fiesta: su condición de flujo, su difusa sensualidad, su fuerza generativa, su capacidad de sentir y de conservar [...], una escalopendra que se hace y se deshace, que se enrosca y se estira bajo el ritmo del ritual, que huye del ritmo sin escapar de éste, aplazando su derrota, hurtando el cuerpo y escondiéndose, incrustándose al fin en el ritmo, siempre en el ritmo, latido del caos insular¹⁶⁴.

Todos estos elementos en tanto cuerpos de significación proveen la literatura, que exige ser leída y revisada a partir de sus constantes inquietudes más que de sus respuestas, tanto de sus logros como de sus abismos que no se contraponen, sino se refractan en el mismo espejo del sujeto, su voz y su espacio exterior-interior. Y para abordar este proyecto, seguiremos a cuatro

¹⁶³ Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989, pp. III-IV.

¹⁶⁴ *Ibíd.* p. XXXVIII.

voces los textos seleccionados de Alejo Carpentier, Edgardo Rodríguez Juliá,
Antonio Benítez Rojo y Pablo Montoya.

CAPÍTULO 2.- ALEJO CARPENTIER Y EL DISCURSO DE LA CRÓNICA

Adentrarse en la vida y obra de Alejo Carpentier supone el reconocimiento de un bosque de palabras, sentidos y búsquedas que otros investigadores de la literatura ya han iniciado. Por ello, hemos seleccionado un número representativo de estudios de críticos que ya han trazado varios caminos en el lienzo escrito por Carpentier. Fundamentalmente tomamos los aportes de Roberto González Echevarría, los ensayos de Antonio Benítez Rojo, los trabajos de Alexis Márquez Rodríguez, así como valoraciones más generales de los aspectos narrativos y teóricos que aborda el narrador cubano.

No obstante, de ese cuerpo teórico y narrativo que se produce de manera simultánea en la obra carpenteriana nos interesa destacar una línea matriz explorada por el escritor: la crónica, de la que se desprenden y se entrelazan otros temas, como el del Barroco Americano. Y, junto a esta línea central, surgen otras lecturas de la crítica, ya prefiguradas por el propio autor y elaboradas por estudiosos de la literatura hispanoamericana, como lo es la ficción y la historia en tanto núcleo de homogénea significación para el escritor. Visión que se encuentra problematizada en uno de sus críticos más relevantes, Roberto González Echevarría, que parte su cuestionamiento del emblemático “Prólogo” a la novela *El reino de este mundo* (1949), publicado un año antes en el periódico *El Nacional* (Caracas-Venezuela), bajo el título “De lo real maravilloso”. Sin embargo, para críticos como Alexis Márquez Rodríguez este texto histórico-teórico, paradigma dentro del proceso de su creación literaria, constituye el inicio a partir del cual su obra se considerará “como un sistema”,

dada la caracterización de “coherencia y cohesión” entre el planteamiento teórico y la praxis narrativa ¹⁶⁵.

No obstante, este “sistema de ideas” que sirve de basamento a su producción narrativa revela otras lecturas, como es el surgimiento de ciertas fracturas o pliegues de sentido, dentro de esa gran “cohesión” que parece mostrar la teoría carpenteriana, sin olvidar que tales contradicciones constituyen un valioso aporte al estudio tanto de la literatura latinoamericana como de uno de sus más emblemáticos autores. Pues, gracias a estas rupturas se abre el horizonte de las paradojas en el corpus teórico-narrativo que, como se ha dicho, no menoscaba la obra en su totalidad ni en sus partes, al contrario, ofrece otros caminos de lectura, revisión y análisis. Así lo hace ver González Echevarría en el capítulo “Isla a su vuelo fugitiva” al referirse al “Prólogo”, al que cuestiona desde su título, es decir, el término “maravilloso”, hasta llegar a su contenido:

[...] el atribuir simultáneamente a la literatura realidad objetiva y vínculo con una (supuesta) realidad trascendente [...]. Suponer que lo maravilloso existe en América es adoptar una falsa perspectiva europea, porque sólo desde otra perspectiva, podemos descubrir la alteridad, la diferencia [...]. Toda maravilla es una distanciamiento, una separación¹⁶⁶.

Si bien la propuesta del “Prólogo” plantea un espacio a las interrogantes y a las paradojas teórico-narrativas que el discurso del escritor pretende fundar y legitimar, pues los sentidos opuestos se yuxtaponen al aproximar las contradicciones que, como señala González Echevarría “desmoronan el centro teórico del ensayo-prólogo de *El reino de este mundo*, [...] a ellas debemos la

¹⁶⁵ Véase: Alexis Márquez Rodríguez: “El prólogo” en Alejo Carpentier *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, p. X.

¹⁶⁶ Roberto González Echevarría (1993): “Isla a su vuelo fugitiva” en Alejo Carpentier. *El peregrino en su patria* (2ªedic. corregida y aumentada), Madrid, Gredos, 2004, pp. 179-180.

riqueza de este relato”¹⁶⁷. En este sentido, la expresión *América es la crónica de lo real maravilloso* apuntará a la problemática de la historia definida como maravillosa, al afirmar que “nuestra historia”, no deja de ser vista por el ojo de la cultura aprendida, asimilada de “allá”, de la Europa presente en Carpentier, no sólo en el plano cultural sino en el genético, al punto de ser objeto de críticas en su momento por parte de escritores que veían en Carpentier una tendencia de escritura europeizante¹⁶⁸, lo que traerá como consecuencia un segundo aspecto dentro de la vida y obra del escritor cubano.

Se trata, precisamente, del planteamiento de los orígenes más que de su nacionalidad, pues el origen se pluraliza en la praxis del sujeto escritor y, por tanto, en la alegoría de las múltiples búsquedas tanto personales como profesionales y estéticas, dentro de un marco histórico-cultural en el que se inscribe Carpentier. Nos referimos a los acontecimientos que provocan más que cambios, desplazamientos, es decir, viajes de retorno. Y he aquí un tercer elemento conectado con la búsqueda de los orígenes: el viaje, que podríamos seguir a partir de tres formas de realización. Así tenemos una primera, la salida de Carpentier con destino a París, con un pasaporte que le facilitara el escritor Robert Desnoes¹⁶⁹; la segunda, se visualiza en el entorno de lo que llama

¹⁶⁷ *Ibíd.* p. 208.

¹⁶⁸ Pablo Neruda y Ángel Rama, entre otros, le atribuyeron a Carpentier un presunto europeísmo y un afrancesamiento en su visión de mundo y, por supuesto, de América. Véase: Alexis Márquez Rodríguez “Prólogo”, en *Los pasos... op cit.*, p. XIII. El trabajo de Selena Millares: “Alejo Carpentier en el reino de la paradoja”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, 28, 1999, p. 1006 recoge comentarios, como los de Julio Cortázar: “Para llegar a Lezama Lima”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Vol. 2. México, Siglo XXI, 1972, p. 80, quien señala a Carpentier como “hacedor de libros para leer, de productos refinadamente instrumentados para la aprehensión de ese especialista occidental que es el consumidor de novelas”. En otras palabras, Carpentier escribe para los europeos y no para los americanos. Mario Vargas Llosa reconoce “su tarea artística”, no obstante, “duda de su americanidad” en “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, *Revista de la Universidad de México*, 23, X, 1969, p. 35.

¹⁶⁹ Cuando sale al exilio en 1928. Luego, pasa una temporada en Madrid, allí participa en la peña literaria “Café Correos” y conoce al poeta Federico García Lorca. En 1935 realiza un viaje a Cuba y regresa a París hasta 1939. Véase: Klaus Muller-Bergh: “Alejo Carpentier: autor y

González Echevarría “la Hispanoamérica del regreso y la inmersión”, que se produce, según el crítico, en el año 1939:

Con Carpentier regresa de Europa –sobre todo de Francia y España, después de la caída de la República española, y con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, gran número de artistas e intelectuales hispanoamericanos, y [...] artistas e intelectuales europeos¹⁷⁰.

En este contexto de la década de los treinta y, propiamente, en la del cuarenta tiene sentido lo que expresa el investigador Márquez Rodríguez sobre Carpentier y su obra, en relación con esta circunstancia relevante para el escritor que responde a un conjunto de “actitudes del intelectual de América”¹⁷¹ que, ya en la década del veinte, muestra Carpentier en la carta dirigida al director del *Diario de la Marina*.

Por tanto, esta búsqueda de los orígenes es para Carpentier y un grupo de intelectuales, la configuración y asentamiento de una literatura americana propia, sólida y madura. Y esto es lo que intenta mostrar el “Prólogo” de Márquez Rodríguez: la idea de unidad y coherencia en la obra de Carpentier. No obstante, esa coherencia en la obra del escritor cubano entre teoría y praxis literaria que interroga González Echevarría, se atiene a los hechos y confrontaciones biográficas y al conjunto de la obra del autor, marcada por el motivo extra e intratextual del viaje: “Su lugar de residencia fija –La Habana, Caracas- no marcará tanto su obra como los viajes”¹⁷², lo que se traduce en una búsqueda doble: la Europa de donde procede pero de la que dice

obra en su época”, en *Revista Iberoamericana*, 1967, pp. 17 y 18. www.revista-iberoamericana.pitt.edu [15-02-2017]

¹⁷⁰ Roberto González Echevarría: *Isla a su vuelo... op. cit.* p. 146.

¹⁷¹ El periodista español Manuel Aznar, como respuesta a la problemática creada en torno al “Meridiano intelectual”. Alexis Márquez Rodríguez: “Prólogo”... *op. cit.* p. XI

¹⁷² Roberto González Echevarría: *Isla a su vuelo fugitiva... op. cit.* pp. 143-144.

distanciarse, al señalar la diferencia entre las producciones literarias del surrealismo y “lo real maravilloso americano”.

Así, encontramos la tercera forma de realización del viaje que ya no comprende, exclusivamente, los desplazamientos geográficos del escritor por regiones del Caribe como Haití y la selva venezolana, sino la búsqueda hacia el pasado como narrador, pero ante todo, como lector, al revisar los libros de crónicas coloniales, los archivos históricos y bibliotecas.

Con su pertenencia a la región del Caribe, su mirada de viajero es la del explorador, atento a la realidad (presente) que se mezcla con el discurso del pasado (la Historia), ya que ambos le despiertan admiración, tal como lo indica la etimología de la palabra mirar, del latín “mirari asombrarse, extrañar, admirar; primero significó en castellano antiguo lo mismo que en latín”¹⁷³. Su postura ante la historia y los monumentos haitianos parecen concebidos desde o por “el otro” en *El reino de este mundo* (1949). Mientras que el viaje al pasado discursivo lo desarrolla en el magistral cuento “Viaje a la semilla” (1944). Posteriormente, el recorrido por la selva del Orinoco venezolano y la lectura de libros sobre Guayana se constituyen en referencias intertextuales que le permitirán recrear un escenario con unos personajes que vivirán la experiencia y la reflexión tanto del viaje como de la escritura en el yo narrativo de *Los pasos perdidos* (1953) y, finalmente, abordará el viaje biográfico-ficcional que dará el resultado de su última novela, *El arpa y la sombra* (1979). Por lo que a Carpentier se le considera

un Ulises americano, -que- se lanza a su realización por las sinuosas carreteras, [...] y los turbulentos ríos del

¹⁷³ Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1983, p. 83.

Continente. Pero también por las laberínticas filigranas de textos carcomidos, roídos por el tiempo y el olvido”¹⁷⁴.

Y es cierto, porque se lanza tras el rescate de los fragmentos de la historia y reinserta en ella algunos cuerpos del pasado, de unas partes que recupera, respeta y, también, elide, sintetiza, amplía y transforma de la historia en la representación de otro viaje textual, histórico cultural y estético de la memoria. No obstante, a diferencia de Ulises, y he allí tanto su semejanza como su diferencia con el héroe griego, en Carpentier se encuentran presentes dos rasgos dentro de la perspectiva estética del tiempo, tanto en la forma como en el contenido, pues en el oficio de escritor se produce en su vida y obra una doble ruptura: con la causalidad y la utilidad, aunque él intente perseguir tales fines. Por lo que:

[...] ningún viaje será suficiente, ninguno bastante largo, y ningún itinerario señala a Ítaca como destino. Lo que queda de esos viajes son los textos [...] Y en esos textos se juega el destino de la literatura narrativa hispanoamericana, suspendida [...] entre la fábula y la crónica¹⁷⁵.

Precisamente, en este punto pendular de la obra de Carpentier nos interesa arribar a la conjunción entre fábula y crónica, lo que habla de un cronista literario en su doble práctica como periodística y narrador, en tanto que buscador de archivos para comenzar un relato y de hacedor de “ficción”, de historias inacabadas de las que imagina un camino de escritura, una línea a explorar en “la búsqueda de esos textos olvidados de personajes oscuros, de biografías incompletas que él completará en sus relatos con sólida documentación y rigurosa y (casi) comprobable cronología”¹⁷⁶. Como bien lo ha señalado el autor en el “Prólogo” a *El reino de este mundo* y en otros ensayos,

¹⁷⁴ Roberto González Echevarría: *Isla a su vuelo fugitiva... op. cit.* p. 151.

¹⁷⁵ *Ibíd.* p. 152.

¹⁷⁶ *Ibíd.* p. 150.

persigue la lectura de las crónicas, las cuales pueden apreciarse en su producción ensayística como *La música en Cuba* (1946), que lo inicia en el viaje cultural hacia el encuentro doble de unos orígenes, personales del sujeto cultural e intelectual por el ambiente que procede (el europeo) y otro, adquirido, en el que crece y recorre (el caribeño). Sabemos de sus conexiones familiares con Europa, de sus viajes y permanencia en París hasta su muerte, además de su nacimiento del que ya se dice haber ocurrido en Suiza¹⁷⁷, el cual constituye un dato que agrega un rasgo de realidad o más bien de verdad “oculta” por parte del autor, quien siempre afirmó haber nacido en Cuba.

Por lo tanto, surge “otro” origen que comienza a manejarse acerca de la vida del escritor y cómo esta circunstancia personal toca la obra de Carpentier. Sin embargo, por razones temáticas que no podemos ahondar, pues abriría otra investigación, sólo mencionaremos ciertos argumentos recogidos, magistralmente, por el estudioso González Echevarría, que sostienen el silencio de Carpentier en torno al lugar de nacimiento, al afirmar que: “En Carpentier la vida se hizo literatura y la literatura se hizo vida, son invenciones gemelas”¹⁷⁸. Invención del origen que remiten sus personajes, velos entre realidad, Historia y ficción, interrelaciones de disciplinas que comenzarán a imbricarse hasta el punto de que años más tarde, en la *formación histórica* se manifestará una reflexión acerca de su discurso y de quién lo escribe, en trabajos como *La escritura de la historia* (1985) de Michel de Certeau; hasta llegar a ese puente entre las formas literarias y la escritura de la historia, en los

¹⁷⁷ Véase el ensayo de Roberto González Echevarría: “La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción” en *Oye mi son: ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 85, que indaga bibliográfica y oralmente sobre “la publicación de una partida de nacimiento indicando que el escritor había nacido en Lausana, Suiza de diciembre de 1904, no en La Habana, Cuba, como había dicho a lo largo de su vida, y que su nombre de pila era Alexis no Alejo”

¹⁷⁸ *Ídem.*

textos continuados de Hayden White *La escritura de la forma* (1988), así como *Metahistoria* (1992) y *El texto como artefacto literario* (2003). Reflexiones de las que el filósofo de la historia propone franquear las fronteras entre historia y literatura, y apuesta por la imbricación de formas literarias de las que necesita el discurso histórico para contar, analizar y pensar el pasado. Pasado del que sólo apreciamos a través de las ruinas o huellas, y éstas son las que reconstruyen los nuevos historiadores, pero también los novelistas, entre ellos, Alejo Carpentier¹⁷⁹.

2.1.- CARPENTIER: EXPLORADOR Y CRONISTA

Aunque el cruce de las aguas del río con las del mar muestra la inquietud del golpe de sus fuerzas naturales, en su diferencia se yuxtaponen, se complementan; no por ello, se ha de negar su contraste, chisporroteo y contrapunto. Tales son las formas que podemos hallar en la experiencia personal y en la escritura de Alejo Carpentier, pues como hemos citado de González Echevarría, en el narrador cubano la literatura y la vida “son invenciones gemelas”. Así las experiencias de viaje recorridas por el intelectual-explorador se van hilvanando en el texto, a tal punto de que la vida se hace viaje, y éste se convierte en ficción: ambos se revelan y se encubren en la palabra, en los velos de los signos reescritos por Carpentier, entreverados en sus obras y entre sus páginas, hasta en la voz de su personaje ficcional, Cristóbal Colón.

¹⁷⁹ Aspecto que desarrollaremos en el apartado correspondiente “Ruinas y paradojas de la historia en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier”.

Entonces, no es una novedad afirmar que, si por unos críticos Carpentier es visto con una cohesión entre la teoría y la praxis del escritor (Alexis Márquez Rodríguez, por ejemplo) y, por otro como paradoja o contradicción (R. González Echevarría), el trabajo carpenteriano será la permanencia central entre las notas de la diferencia y la repetición de la imagen alegórica del “Viaje a la semilla”. En tanto que vida y obra persiguen un “confuso” viaje a los orígenes, que deja señales en el camino tanto biográfico como narrativo con sentidos encubiertos, velados, dentro de un escenario con vistas multiformes, que parten desde la elaboración minuciosa del objeto más pequeño de la casa hasta la configuración de los personajes, acciones, tiempo y espacio en sus novelas¹⁸⁰. Esto es, la presencia manifiesta de la abundancia en las formas del lenguaje y la apertura a lecturas de posibles retornos y equívocos, vacíos y misterios, por los hallazgos histórico-culturales de espacios convertidos en ruinas y, luego, en narración que podemos leer en *El reino de este mundo*; de enigmas no explicados directamente en el texto, más bien conjurados con cierto aire de incertidumbre y oscuridad ontológica, que deja entreabierta una puerta sugerente en *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* y *El arpa y la sombra*, fundamentalmente.

El conjunto que constituye su obra pretende más que la afirmación, el acercamiento a los orígenes –hasta cierto punto, personales–, en los que se superpone el nivel cultural por las reflexiones que teje a lo largo de sus viajes, con sus producciones ensayísticas y narrativas de las que hace un acopio inicial, no acabado, de la historia y cultura americanas, sin olvidarse de la

¹⁸⁰ Ya lo expresa el autor al referirse al comienzo de la escritura una novela: “trazo una suerte de plan general que comprende planos de las casas, dibujos –horriblemente malos– de los lugares en que va a ocurrir la acción; escojo cuidadosamente los nombres de los personajes para que obedezcan a una simbólica que me ayude a verlos”. Véase Ramón Chao: *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 9.

europea. De esta última, realiza un ejercicio de homenaje en ensayos como “De lo real maravilloso americano” (1948-1964), y de cuestionamiento crítico en “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (1979) y, de valoración de ambas culturas en “Lo barroco y lo real maravilloso”. Con ello, Carpentier aporta las bases para el estudio más exhaustivo de una historia de la cultura hispanoamericana que desarrollan, en ese momento, los ensayistas Mariano Picón Salas en *De la conquista a la independencia* (1944), Pedro Henríquez Ureña en *Corrientes literarias en la América Hispánica* (1949), entre otros.

De modo que, sobre estas dos matrices: historia y cultura, el viajero-explorador que es Carpentier, unido al sujeto intelectual que busca explicar el entramado cultural y literario hispanoamericano perfila al sujeto creador, que se nutre de diversas fuentes artísticas y las desarrolla en su escritura mediante un cruce de discursos: el musical, el pictórico, el arquitectónico y el literario, ya que adentrándose en sus lenguajes y expresiones, selecciona lo que más se ajusta a sus pretensiones narrativas sin dejar de lado otros registros, pertenecientes a otros campos del saber a los que también toca en sus textos: la antropología, la política, la economía y la sociología, elaborados durante los desplazamientos geográficos que realizara Carpentier de un continente a otro, de un país, mar, lengua, ciudad, buscando en estas inmersiones, las voces y los documentos para su escritura.

Como lo expresa en el “Prólogo” de *El reino de este mundo*, el origen de esta novela responde a su viaje a la isla de Santo Domingo (Haití), así como a la lectura de otros viajeros y estudiosos de la historia, en este caso de Moreau

de Saint Méry con su libro la *Description de l'Isle de Saint Domingue*¹⁸¹. Posteriormente, el fallido “Libro de la Gran Sabana” que dará origen a *Los pasos perdidos* constituye ese viaje al mundo selvático que tiene como señales la abundancia y lo desconocido, dentro de un hilo cronotópico, el río Orinoco, que nace de esas ramificaciones multiformes que encantaron y extraviaron a conquistadores, piratas e intelectuales. Río que se halla presente en los textos de cronistas como del corsario, cortesano y escritor británico Sir Walter Raleigh (Devonshire, 1552 - Londres, 1617) en *Las doradas colinas de Manoa* (1596)¹⁸². Hacia ellos viaja el tiempo discursivo de Alejo Carpentier y los convierte en fuentes de las que se alimenta y con las que dialoga en su novela. Por lo que su viaje no es sólo físico (su presente) sino al pasado histórico-cultural, pues desde *La música en Cuba* (1946), el escritor explora y recrea el viaje de la riqueza histórica y textual tras una definida búsqueda de pasado-presente que pertenece y explica la cultura caribeña de la que Carpentier es y se siente parte. Viaje en el que pretende “rescatar [...] viejas crónicas y compendios de manuscritos y papeles olvidados” y, con esos papeles

Regresa, además sobre la *Historia General y Natural de las Indias* de Fernández de Oviedo, la *Verdadera historia de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz, lee las crónicas cubanas de la colonia, la *Historia de la Isla y de la Catedral de Cuba* de Morell de Santa Cruz, y la *Llave del Nuevo Mundo* de Arrete. [...] Lee además, historias de Haití¹⁸³.

¹⁸¹ Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis Elie (1750-1819): *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint-Domingue : avec des observations générales sur la population, sur le caractère & les moeurs de ses divers habitans, sur son climat, sa culture ... : accompagnées des détails les plus propres à faire connaître l'état de cette colonie à l'époque du 18 octobre 1789 et d'une nouvelle carte de la totalité de l'isle / par M.L.E. Moreau de Saint-Méry ; tome second comprenant la description des dix-sept paroisses de la partie du Sud & de l'isle à Vache ...*, Filadelfia, Paris, Hamburgo, 1798. Véase: <https://gallica.bnf.fr> [13-03-2017]

¹⁸² Pues aunque cursara estudios de Leyes, también se dice que entre sus lecturas se encuentran las crónicas españolas como bien se refiere en su libro. Como cortesano y favorito de la reina Elizabeth pretendía ofrecerle a su soberana el Dorado de Guayana, a diferencia de otros piratas, como Francis Drake, el camino que escogió para hacerlo fue el de las letras. Véase: Germán Arciniegas: *Biografía del Caribe*, México D:F., Porrúa, 1993, p. 117

¹⁸³ González Echevarría: “Isla a su vuelo fugitiva”... *op. cit.* pp. 149-150.

Aquí comienza el periplo de un cronista-escritor, a tal punto que González Echevarría afirma que éste sería el inicio de una escritura que le permitiría establecer un camino narrativo. Y así, transmutar su voz unida a la del personaje que mira desde cierta perspectiva la cultura y la reescribe. De ahí que su mirada no sólo es la del sujeto apropiándose de la lectura directamente, por el contrario, es la del narrador en metamorfosis bajo el peso de la cultura occidental, pues:

Atrapada su biografía entre Europa y América, se acerca a las islas y selvas de una manera que recuerda a la de Moisés ante la Tierra de Promisión, incluso a la de Colón de su última novela, esto es, como 'descubridor' de un mundo *suyo* que ha sido ya preconcebido, ya pensado, ya imaginado, ya deseado por Europa¹⁸⁴.

El problema consiste en que su mirada ya está atravesada como la de los cronistas, por el pasado escrito y, desde allí, funde su imagen con un velo que, si bien la engrandece y la eleva hasta el punto de no pertenecer a ella, entonces, tal realidad a la que alude se suspendería en una otredad a la que el cronista no puede traspasar. Y en ese sentido, esta es una línea que viene desde Ulises, personaje literario, y se enlaza con la de Colón en tanto sujeto histórico-ficcional, pues ante ese mundo real que, en el fondo, no puede asir, el escritor se adentra en la otredad que intenta justificar con "lo real maravilloso"; por lo tanto, el viaje:

A su Otredad caribeña tiene algo de riesgo calculado, y en este elemento de cautela, propia de Ulises y Teseo, tal vez radique la diferencia entre su barroco y el de otros escritores del Caribe, digamos Lezama Lima, García Márquez, Sarduy, Cabrera Infante, Arenas, el olvidado Enrique Bernardo Núñez o el guyanés Wilson Harris¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Antonio Benítez Rojo: "Carpentier & Harris: *exploradores* de El Dorado" en *La Isla que se repite*, Hanover, Ediciones del Norte, 1982, p. 195.

¹⁸⁵ *Ibíd.* pp. 196-197.

Carpentier sigue la travesía de otros viajeros, buscadores y exploradores que han dejado en el mundo de las letras huellas de sus visiones, clarividentes algunas y, enmascaradas, las otras. Bajo ese encubrimiento de autor-personaje-texto pendula su escritura, en diálogo intertextual y metatextual con figuras como Colón, Moreau de Saint -Méry, Alexander von Humboldt y Richard Shomburgk¹⁸⁶, en un viaje narrativo que se vincula con la novela caribeña de la búsqueda de El Dorado concebida desde dentro, pero planteada como un

[...] allá, en una zona fugitiva donde el Ser caribeño, violentamente fragmentado y desterritorializado, intuye que puede encontrar su perdida forma. Tal es el tesoro inagotable que se anhela hallar en ese lugar mítico y a la vez utópico¹⁸⁷.

Esto puede verse desde un principio en los artículos publicados durante su residencia en Caracas en el periódico *El Nacional*, recogidos en su libro de ensayos *Visión de América* (1999). El primero, “¡La Gran Sabana: Mundo del Génesis!”¹⁸⁸ revela, como ya se ha señalado, la expresión de un lenguaje americano que exalta sus orígenes y vemos cómo éstos se hallan comparados y representados con los signos de la cultura impresa del génesis bíblico, trasladados o transpuestos en un horizonte que podría recordarnos a Colón en el *Diario del Primer Viaje*¹⁸⁹, al nombrar con los signos del presente lo que llamó *Nuevo Mundo*, en una versión de la historia de los orígenes ya escritos

¹⁸⁶ Moritz Richard Shomburgk (1811-1891), nació en Freybourg, Saxony. Realizó su servicio militar en Berlín. En 1835 trabajó como jardinero en Sansspuci, en el Gran palacio de Frederick en Potsdman. Acompañó a su hermano, el explorador Robert Shomburgk a la expedición a la Guayana británica en 1840-1844. Publicó tres volúmenes *Reisen in British-Guiana in den Jahren 1840-1844* (Leipzig, 1847-1848). De él afirma Alejo Carpentier: “alcanzó la base del Roraima, en 1842, se declaró abrumado por su insignificancia ante ‘lo sublime, lo trascendente, implícito en esta maravilla de la naturaleza’”. Véase: “La Gran Sabana: Mundo del Génesis” en *Visión de América*, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 24.

¹⁸⁷ *Ibíd.* p. 220.

¹⁸⁸ Para la revisión de estos textos hemos tomado la edición de Alexis Márquez Rodríguez en Alejo Carpentier: *Los pasos recobrados...* *op. cit.* p. 10. Las citas siguientes pertenecen a la presente edición, de las que sólo mencionaremos su título así como la fecha en que por primera vez las publicó en escritor.

¹⁸⁹ Véase la edición ya citada en el apartado 1.1.- Cristóbal Colón: *Textos y documentos completos Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Edición, prólogo y notas de Consuelo Valera, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

por otros. Sólo que ahora, Carpentier introduce el texto fundacional de la cultura prehispánica: *El Popol Vuh*, en el que se emparenta el espacio real –La Gran Sabana- y el discurso literario americano para destacar un elemento que será constante en su escritura: lo mítico. De este lugar resalta lo que el autor, posteriormente, postulará como “maravilloso”, dada la manifestación de la “diversidad de las formas” en la naturaleza, que deslumbra los ojos del escritor y, éste a su vez ofrece su mirada de lo contemplado.

En definitiva, como sostuviera A. Márquez Rodríguez, Carpentier exalta la comunión del hombre con la naturaleza y sus elementos, al establecer una conexión entre ellos con el discurso, y de éste como don que recibe del espacio geográfico. Esto es, figuración del lenguaje que conjuga la diversidad de las formas espaciales en la imagen plurisensorial en sus crónicas de viaje y, a partir de entonces, estará presente y ampliamente entretrejida en sus relatos y novelas. Imagen y signo que el escritor hace manifestar y los define como un efecto de magia y belleza propias del escenario americano. Lenguaje y naturaleza; magia y escritura se conjuntan en su expresión:

Caroní de aguas obscuras, casi negras en ciertos remansos, plumizas a veces, ocres en un pailón, pero nunca amable; río que conserva desde los días del Descubrimiento una rabiosa independencia, más que independencia, virginidad feroz, de amazona indomeñable, vencedora de los conquistadores ingleses, devoradora de los trescientos compañeros del portugués Álvaro Jorge [...]. Y es que el Caroní no conoce ley ni cauce. Hijo de cien cascadas, adquirió [...] el hábito de los caminos arbitrarios. Siempre habrá de comportarse del modo más inesperado, olvidado mil veces del ya torcido camino (pp. 10-11)¹⁹⁰.

Admirador del espacio natural que lo deja atrapado en su visión, de sus crónicas de viaje fluirá un lenguaje en donde se funden registro y ficción,

¹⁹⁰ “El Salto Ángel en el Reino de las aguas”. Caracas 26/10/1947.

bitácora que se va transformando hasta construir lo que ha llamado el “barroco americano”, por el encadenamiento de la imagen en la palabra, y la forma dinámica que escoge para expresarla es el río, al que le atribuye un lugar privilegiado: “el reino”, sustantivo que se instaurará en el eje temporal de su novela *Los pasos perdidos*. Así continúa: “eterno retorcerse, hervir, barrer, perder la línea para tenerla más tremebunda [...] Y alimentado por los ríos más caudalosos del Continente, el Caroní, es un crisol de tumultos (“El Salto Ángel en el Reino de las Aguas”: p.11). Esta hidrografía de contrastes, de abundancia y confluencia es similar a la de los sentidos, en trayectorias, formas y pensamientos que resurgen en el escenario del lenguaje, cristalización de un discurso que nace y persigue el barroco americano.

Tal es la fijación y admiración que producen estos espacios colosales y en movimiento, ritmos y colores que comienzan a fundirse en el cronista-escritor, pues si bien reconoce una tradición de las crónicas desde el siglo XVI, también forma parte de la escritura de un género que, a finales del XIX, bajo el nombre de crónica periodística alcanzó un aire de renovación en su nueva presentación con escritores de gran trascendencia en el pensamiento cultural y literario como José Martí. Y, finalmente, insertarse como cronista del XX desde una doble perspectiva espacial, en América y en Europa, hasta alcanzar un nuevo perfil narrativo que, intenta justificar su propuesta de “lo real maravilloso”:

Y es que España, deslumbrada por lo que le llegaba en las arcas, maravillada por los relatos de los aventureros afortunados, acostumbrada ya a pronunciar nuevas palabras y nombres, a saber del Potosí y del Reino del Cuzco, del Inca y del teocali, se iba habituando a admitir que, en América, lo fantástico se hacía realidad (p.14).

Su mirada extraordinaria, con cierta distancia, abre ante la cercanía de lo observado, la fisura del yo y el otro. Así lo plantea entre líneas Carpentier, ya no sólo en el plano del espacio-temporal sino en torno a los acontecimientos y, sobre todo, de sus huellas impregnadas en las grandes ruinas históricas, pues tal como sostiene Benítez Rojo, distanciándose de un mundo o diferenciándolo, el americano con respecto al europeo, los acerca en su expresión, no exenta de contradicción:

Para Carpentier la realidad americana, incluso la cubana, es sólo parcialmente suya. Por ello [...] hay mucho del estupor del viajero que se presta a sitiar la ciudadela del Otro. Tal estado de ánimo lo lleva, recuérdese, a elaborar su noción de 'lo real maravilloso'¹⁹¹.

Como hemos sostenido, Carpentier se mira en el espejo de la cultura, la americana y la europea. Quizá esta auto-representación nos recordaría a “Las meninas” de Velázquez: los reyes al fondo, y en un primer plano el pintor desde una perspectiva más próxima y definida, con el afuera de una escena de la que forma parte y de la que pretende distanciarse. No obstante, allí está presente el reconocimiento de su oficio, esto es, desde la representación de la Infanta rodeada de las meninas; para seguir con quienes personifica, la autoridad; hasta culminar con el sujeto-autor, Velázquez, en un juego de cercanía y distancia, un aire de independencia y, por tanto, de autonomía con respecto a los personajes que componen la “situación” y el relato de la pintura. En definitiva, una impecable propuesta de desplazamiento de jerarquías de los sujetos, manifiesto en las líneas de perspectiva espacial que ocupan las figuras representadas y, por supuesto, el título del cuadro. En ese umbral se encuentra Carpentier, entre las marcas culturales que posee por su procedencia y formación intelectual, que lo vinculan a un sistema de pensamiento europeo y

¹⁹¹ Benítez Rojo: “Carpentier & Harris:...” en *La isla que se repite... op. cit.* pp. 195-196.

el deseo de crear una diferencia que le permita afirmar cierta “autonomía” o “diferencia” cultural y, sobre todo, narrativa. Este juego de jerarquías entre culturas que, en ciertos puntos se aproximan y en otros se distancian sin llegar a romperse, se articula la doble cinta de la narrativa carpenteriana. Así, la auto-representación del escritor pone en los papeles al viajero de culturas, o como él señala, de diversas épocas y voces, figuras y espacios:

Esto explica [...] que el ego de Carpentier se reconociera de manera narcisista en ciertos personajes que, a manera de retratos, ofrecía el discurso histórico-cultural de Occidente en su vasta galería: Ulises, Sísifo, Edipo, Heródoto, Marco Polo, Colón, Don Quijote, Humboldt, Shomburgk y tantos otros¹⁹².

A estos últimos hará referencia en el año 1947 con el artículo “El Último Buscador del Dorado”, para relatar la fundación de Santa Elena de Uairén en 1927 (Sur del Estado Bolívar-Venezuela), y el descubrimiento de las minas de oro y diamantes que se remonta a finales del siglo XVI, cuando Sir Walter Raleigh, corsario inglés, tras la búsqueda de El Dorado, siguiera las lecturas de Guamán Poma de Ayala y de Pedro Cieza de León¹⁹³. En el siglo XX, sus personajes son Lucas Fernández Peña y Félix Cardona, de quienes afirma: “estos hombres [...] rebasaron en sí mismos la etapa espuria de la sed de riquezas obtenidas sin esfuerzos, para hallar la propia e íntima Utopía” (p. 27). Lugar del deseo interior en el que se inscribe el pensamiento de Carpentier.

No obstante, la utopía del escritor no está en el lugar fijo en cuanto espacio geográfico, sino en la escritura. Allí descansa y fluye su imaginario, dentro de un movimiento de tradición (a veces negado) y de renovación que demanda tanto de sí como de los de su entorno hispanoamericano. Por tanto, no es casual que sea un cronista de la cultura, de lo milenario y lo moderno, en

¹⁹² *Ibíd.* p. 208.

¹⁹³ Véase Walter Raleigh: *Las doradas colinas de Manoa*, Trad. y pról. Xuan Tomás García-Tamayo, Caracas, Centauro, 1980, p.65.

una escritura que apuesta por la transtextualidad, con un enfoque teórico que ya antes de la década del cincuenta el escritor cubano practicaba en sus textos narrativos y en sus ensayos, mediante el juego de interrelaciones entre las artes, la literatura y la música. No hay duda del amplio abanico interdisciplinario que manejó Carpentier, con sus contradicciones y sus riquezas en “De lo real maravilloso” (1948-1964), en el que convive el arte oriental con el occidental, el juego cronotópico entre pasado presente, y hasta la posibilidad de lo que consolidarán escritores con mayor fuerza como es la polifonía de voces.

Por ello, es Carpentier el escritor caribeño que inicia los caminos de la relación de los sujetos, la cultura y la historia en el Caribe de manera reflexiva, pues aunque no los explica con claridad y, por tanto, no alcanza una mirada más plural y compleja de las realidades caribeñas, sí advierte de sus conflictos y apunta a una ruptura de los márgenes en el ensayo “Lo Barroco y lo real maravilloso” (1979). El adelanta o arroja luces para la discusión de un replanteamiento sobre y desde el Caribe y su literatura en lengua hispana¹⁹⁴, que abordarán posteriormente figuras como Antonio Benítez Rojo, Eduard Glissant, por ejemplo; así como el seguimiento y estudio prolífico de su obra por Roberto González Echevarría.

De ahí la afirmación: “La última novela de Carpentier es un collage de diarios de viaje, biografías, crónicas, libros de ficción y obras literarias, que son incorporadas como un intertexto literario”¹⁹⁵. Lo que reafirmaría sus inicios, sólo que estos elementos se mencionan en su primera producción ensayística y,

¹⁹⁴ Tengamos en cuenta lo que en esos años realizaran escritores caribeños en otras lenguas, como en la francesa, en la figura del poeta y dramaturgo Aimé Césaire (Martinica, 1913 – 2008) quien en su paradigmático poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), creó el concepto y movimiento de la *negritud* junto al poeta L. Senghor, y se acercó con mayor fuerza a los planteamientos anticolonialistas hacia la revalorización universal de la cultura africana.

¹⁹⁵ Francisco E. Porrata: “Relectura del discurso novomundista de Alejo Carpentier y Abel Posse: en el contexto de la nueva novela histórica”, FIU Electronic Theses and Dissertations, 2002 – digital commons.fiu.edu [pdf]

posteriormente, se halla presente en su corpus narrativo con acrecentada fluidez. Así en Carpentier, nada es excluyente, aunque su perspectiva narrativa a veces sea más jerárquica y vertical y, en consecuencia, se produzca un distanciamiento de lo planteado entre narrador y personajes. No obstante, su hacer literario opera desde la transformación discursiva más que temática, con mecanismos como el desplazamiento o la inversión del viaje en la escritura, en la que se dan apropiaciones, elisiones, ampliaciones y paradojas de otros discursos, que constituyen un conjunto abierto de otras escrituras y relecturas por su parte; así:

En su última novela, por primera vez, el autor convierte a una figura central de la historia en uno de los protagonistas de sus obras En –las- anteriores Carpentier rescata personajes históricos marginados u olvidados por el discurso historiográfico oficial. [...] Sucede en *El reino de este mundo* donde se recrea la vida de Henri Christophe, verdadera rareza histórica que comparte el texto de Carpentier con Bouckman, el mítico Mackandal [...] ¹⁹⁶.

Si ello fuese motivo de sorpresa para los críticos de Carpentier por ser el mismo autor quien en alguna ocasión manifestara lo arriesgado de escribir sobre figuras centrales de la historia y, en lo que respecta a Colón, un personaje agigantado tantas veces por la historiografía que le ha rendido casi hasta el extravío gran número de textos, comienza en la literatura a ser revisado desde otra perspectiva. En este caso, se trata de un proceso ya desarrollado narrativamente en sus inicios, es decir, *un viaje a la semilla* del escritor que, con todo lo calculado, según lo ha expresado Benítez Rojo, cada vez carga de complejidad la búsqueda de los orígenes, al establecer en la novela el paralelismo entre la procedencia de Colón y la de Carpentier, ya que por diversas razones, ambos encubren su pasado. Así lo confirma el propio

¹⁹⁶ *Ibíd.* p. 174.

novelista al responder acerca de la razón que tuvo para escribir sobre Colón en *El arpa y la sombra*:

Todo en la vida de Cristóbal Colón es misterio. [...] Las lagunas subsisten, numerosas, enormes en la obra de Colón. Se ha escrito sobre él y todavía siguen apareciendo datos, siguen apareciendo pequeños indicios¹⁹⁷.

Y el principal enigma no sólo responde a una innegable fascinación novelesca, sino al de su origen, lo que mueve al escritor a una complicidad biográfica y estética en la que se convierte el personaje: el espejo o reflejo del autor, o su espéculo novelesco en el que se pliega la escritura y vida de Carpentier. Una escritura en donde se conjunta el viaje, la identidad y la cultura a través de un laberinto narrativo no marcado por la transparencia, pues en ella se encuentran las huellas de ciertas condiciones o situaciones de vida aún no resueltas, propuestas de identidad cultural cuando, en el fondo, reverbera una historia personal ambigua, en la que el abandono (familiar) pudo dejar restos de contradicciones, afanes y silencios en la vida y escritura carpenteriana. Sin embargo, lo que nos ocupa es reconocer su trayectoria y aporte como uno de los iniciadores de los grandes cambios de la narrativa hispanoamericana, que abrió

paso con andadura impresionante en una empresa bizarra contra el tiempo, máximo protagonista de dicho quehacer estético en el escenario nada tranquilo y callado como lo es el Caribe, lugar de descubridores y cronistas, [...] embrujado territorio¹⁹⁸.

Del mismo modo, Salvador Bueno percibe y construye una imagen del escritor y del Caribe que trasciende lo real, en tanto que la muestra como tierra de deseos y de lo desconocido para *el otro*, dependiendo a su vez del lugar de

¹⁹⁷ Alejo Carpentier: "Sobre *El Arpa y la Sombra*" en *Conferencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1987, pp. 174-175.

¹⁹⁸ Salvador Bueno: "Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos", en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 1975, p 103. [www.revistas.ucm.es]

la mirada del sujeto lector que, a partir de su lectura, imaginará “el continente de lo posible”. Con esta imagen el narrador construye el relato de la utopía, así como el comienzo de un tipo de escritura que funde lo real con el lenguaje de la invención en la crónica, la crónica hispanoamericana.

En este punto arranca la travesía de un viaje por el que cruzarán tantos y tan diferentes viajeros, exploradores y conquistadores guiados o tras las lecturas, los más entendidos o poseedores de un nivel cultural, y por oídas, comentarios, los soldados y aventureros que, más allá de “embrujo territorio [...] capaz de transformar al hombre y al mismo tiempo permitir la concretización de sus más diversos sueños utópicos, [...] que atesora táticos misterios”¹⁹⁹. Corresponde a esa visión preconcebida por Europa sobre lo desconocido, ya señalada por Benítez Rojo, al apuntar que Carpentier sigue a los cronistas, sus lecturas y sus caminos. Es, por tanto, el reconocimiento del mismo autor a los escritos de Colón, pasando por el Inca Garcilaso hasta los autores del siglo XVIII. Sin embargo, frente a esa mirada paradisíaca del mundo del primero y la revisión de la conquista en el segundo, Carpentier no deja de apuntar su reverso como bien lo apunta Salvador Bueno, desde los versos que cita de Lope de Vega²⁰⁰ en la novela *El reino de este mundo*.

Más allá de lo abordado y conocido acerca del tratamiento del tiempo por el propio escritor en *Los pasos perdidos*, en cuanto a la coexistencia temporal en el espacio americano en forma de espiral que vive el protagonista en un doble viaje, cultural y existencial, antes, nos ofrece un “Viaje a la semilla” con su “reversibilidad del tiempo” del ser y la escritura. Esto es, el regreso de un viaje que supone un desplazamiento hacia la nada, que podría traducirse

¹⁹⁹ *Ibíd.* p. 103.

²⁰⁰ *Ibíd.* p. 104.

con ese principio de la página para reescribir otra historia, sólo que allí, en esa puesta en abismo queda atrapada la vida del personaje de *Los pasos perdidos*, en un relato truncado y sin ningún puente visible. Sin embargo, en *El reino de este mundo* la sensación del viaje temporal se representa de una forma abierta como sugiere la figura de Ti Noel después de atravesar diferentes ciclos temporales. O bien, el tiempo yace en el monólogo de Colón, en el que el relato y la voz se hallan suspendidos en una suerte de niebla detenida, sin porvenir definido, siendo Carpentier un intelectual que en sus ensayos planteaba la escritura latinoamericana del presente y del futuro.

Pues bien, en la narrativa carpenteriana el porvenir como el retorno quedan atrapados en los recuerdos y más que textos con un final abierto, la escritura deja la sensación de una atmósfera incierta e inconclusa. No se trata de presentar una historia con un personaje confrontado consigo mismo; sino de tejer los antagonismos como ambivalencias en una misma tela narrativa, de modo que las acciones del sujeto en el tiempo se suceden alternativamente, y este último se presenta en una situación que no es ni redentora ni edificante. Esta es la construcción de su obra: “Viaje a la semilla” con su juego de ambivalencias, y *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El arpa y la sombra*, la recreación de una estructura global del sentido de búsqueda y extravío desde una perspectiva narrativa, ontológica e histórica. Todas estas facetas las abarca el narrador en su obra, pues junto a Mackandal, referente del héroe, vencedor del régimen colonial francés, encontramos a Ti Noel, personaje del tiempo novelesco, vagando por el escenario de la historia, que se mueve entre la magia y el artificio narrativo, sumergido en una historia y un

viaje que se sostiene en las ruinas, en el sentido doble de riquezas (valor simbólico) y de ausencias en tanto condición ontológica.

2.2.- LAS RUINAS Y LAS PARADOJAS COMO CONSTRUCCIÓN DEL RELATO EN *EL REINO DE ESTE MUNDO*

Tal como hemos revisado en el capítulo anterior, siguiendo a Walter Mignolo²⁰¹, historia y retórica han estado emparentadas con las crónicas, puntualmente con las crónicas de Indias, consideradas discursos que pertenecían a la disciplina histórica y escritas por quienes pertenecían o poseían cierto nivel intelectual, es decir, personas que habían alcanzado estudios universitarios y, por tanto manejaban el oficio de escribir o ejercían funciones como secretarios, cronistas, e historiadores, capaces de referir los acontecimientos del Nuevo Mundo, aún sin haber estado en él. No obstante, un soldado como Bernal Díaz del Castillo siente la convicción de escribir una “verdadera historia” pues, a pesar de no poseer los requisitos que le autorizaban para realizar tal oficio, se atreve a contar no sólo como testigo de los sucesos que vivió durante su viaje por el *Nuevo Mundo*, sino que figura como protagonista-narrador en primera persona. Por lo que con Bernal Díaz la crónica en Hispanoamérica cambiará el sentido de estos textos, cuestionará a quienes las escriben y les imprimirá un discurso que con el transcurrir de los siglos se revalorizará como literatura.

²⁰¹ Walter Mignolo: “El metatexto historiográfico y la Historiografía Indiana” *op.cit.* pp. 358-402.

A partir de entonces, se puede visualizar este juego nada lineal entre historia y literatura, cargado de tensiones tanto ideológicas como estéticas, sólo que en el siglo XX el viaje comenzará a ser inverso: de la literatura se viaja a la historia. Alejo Carpentier forma parte integrante de este proceso, pues si no ha sido el primero en abordar temas históricos en sus novelas,²⁰² se considerará como heredero de unas lecturas coloniales resemantizadas, al cumplir el papel fundamental de encauzar y acrecentar en grandes dimensiones estéticas esta línea narrativa. Línea que irá acompañada desde un principio por su labor como periodista, investigador y lector que, en Hispanoamérica, cuenta con otro antecedente, los cronistas escritores del siglo XIX: José Martí, José Asunción Silva, Rubén Darío, Julián del Casal y Manuel Gutiérrez Nájera.

En este sentido, Carpentier retomará las dos vías, por un lado la figura del español Bernal Díaz del Catillo y, por otro, la del cubano José Martí, para destacar en ambos su dimensión ética, de compromiso tanto personal como social, señalado en ese momento histórico-cultural que Carpentier atribuye al escritor en el año 1967: “De Bernal Díaz del Castillo a Martí, he aquí un mundo nuevo que comienza a cobrar un perfil universal a través de la mano de sus escritores”²⁰³. Pues estas dos figuras constituyen la base cultural y formativa de la literatura hispanoamericana de la que Carpentier forma parte, en tanto fuentes a las que recurre el narrador para su travesía de cronista no sólo de la historia cubana, sino de su vinculación con el mapa conceptual de la cultura

²⁰² Nos referimos al escritor venezolano Enrique Bernardo Núñez, con su novela *Cubagua* (1931), texto de dimensiones breves, con un lenguaje que cabalga entre lo histórico y lo poético narrativo. que, a partir del escenario, reconstruye la historia novelesca y presenta un juego temporal de personajes dobles que se encuentran entre el pasado y el presente, la colonia y comienzos de siglo XX, en una historia circular cuyo eje descansa en Fray Dionisio, hilo conductor de la historia.

²⁰³ A. Carpentier: “Papel social del novelista” en *Los pasos recobrados... op. cit.* p.312.

universal que alberga el escritor caribeño, ya que explorar y descubrir serán para él un camino de “investigación histórica”, con el objeto de rescatar sus riquezas del olvido historiográfico y reescribirlas e integrarlas en las líneas de su libro *La música en Cuba* (1947), para emplearlas como “método” de construcción narrativa. El viaje a los orígenes para elaborar este libro le ofrecerá las múltiples vías por las que circulará y ampliará su trabajo literario, por lo que:

Todo el proyecto intelectual de Alejo Carpentier es una apuesta a la memoria literaria, histórica y cultural de América de América Latina, que se expresa no sólo –en- nombrar, apropiándose de la realidad sino de lograr sonidos, colores, texturas y líneas. La literatura se yergue con orgullo de artificio²⁰⁴.

No obstante, esta memoria que intenta llenar la escritura y, en principio, la mirada del autor-narrador, está construida sobre una imagen: las ruinas, que representan desde una condición ontológica la búsqueda del origen, la reconstrucción del pasado con sus pérdidas y ausencias, para llegar a un principio de re-conocimiento, en la configuración de una estrategia ficcional alegórica con la que el escritor levanta su arquitectura narrativa y su proyecto de escritura, ya que

En su rescate de la historia, en sus peregrinaciones en busca del origen perdido, lo que encuentra Carpentier son las ruinas, los monumentos desmantelados, los epitafios [...]. La única presencia son las ruinas: hierática y monumental, artificiosa y arcaica²⁰⁵.

Y la labor del artífice es desmontar -con la casa, el palacio, la catedral- la historia y el tiempo; porque trabajar con las ruinas es volver a los restos, los residuos y, por tanto, a unos valores no materiales, sino simbólicos de lo que significan las ruinas como fuentes y, en consecuencia, como riquezas, sean

²⁰⁴ Carmen Perilli: “Las umbrosas mansiones del realismo mágico” en *CELEHIS-Revista del Centro Letras Hispanoamericanas* (2004) XIII, 16, p. 66 y 67.

²⁰⁵ R. González Echevarría: *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria... op. cit.* p. 207.

culturales y personales. Para ello, el narrador desconstruye la imagen en forma regresiva, a la que se suman otras que se van desmoronando en cadena, al mismo tiempo que el cronista junta los fragmentos y los convierte en texto. A partir de la reconstrucción de la imagen visual y oral, entrega otra, quizá borrosa con respecto de la original, puesto que la escritura literaria –como las artes plásticas- transforma aquello que recibe y entra por los sentidos, lo agranda o empequeñece, no deforma. Antes bien, provee de otras formas según el ojo, para darle nuevas miradas y, se constituye en abanico de impresiones y lecturas: “[...] porque el mundo real no se asemeja a una imagen plena, mientras que puede hacerse que una imagen plena se asemeje al mundo real”²⁰⁶.

Es lo que ocurre con *El reino de este mundo* (1949), de las ruinas de los palacios, de la ciudadela, de la historia de la decadencia del reinado de Henry Christophe en Haití surge el relato, con la intención de escribir, de recomponer los trozos de la historia. En este caso, fragmentos espacio-temporales de los sucesos y los acontecimientos que han dejado huellas, marcas en el presente visualizadas por el escritor tanto en los restos de arquitectura como en los relatos o documentos que Carpentier busca y lee, al punto de establecer una relación entre lectura y memoria, pasado y escritura. El escritor busca la memoria por el camino de la lectura, que sólo contiene vestigios trasvasados en signos, cuya intención es rescatarlos de su olvido, por lo que:

En este fenómeno de la lectura y la interpretación tiene lugar un proceso interactivo en el que [...] el pasado-la memoria se hace presente como escritura, pero esta escritura es, a su vez, silencio [...] que sólo vive desde los ojos que leen²⁰⁷.

²⁰⁶ E. H. Gombrich: *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, p. 20.

²⁰⁷ Emilio Lledó: *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 30.

Así, desde esta lectura, surge la ausencia de lo vivido, de lo que ya no es porque no existe. De ahí, esa mirada humana al final de la novela por parte de Ti Noel: esa vida-sueño, relato de dioses, de revoluciones y transformaciones. No obstante, el tiempo nos devuelve a la nada, al vacío con el que se encuentra el personaje de *Los pasos perdidos*: la lucha por regresar a lo que había dejado y ya no está, como si no hubiese ocurrido, pues el retorno anhelado -de un Ulises- en Carpentier son los pasos borrados del pasado y el futuro, el mundo del desencuentro, o como diría el poeta Quevedo: “¡Aquí de los antaños que he vivido!/ La Fortuna mis tiempos ha mordido;/ Las Horas mis locuras las esconde [...]/ Soy un fue, y un será y un es cansado”²⁰⁸. No obstante, en ello radica la riqueza del texto narrativo carpenteriano, en la construcción de un lector de la cultura que se encuentra en:

el espacio colectivo y real que nos sostiene, nos convierte en lectores ideológicos, en ‘lectores-personajes’ de un papel en el que resuenan otras voces, y en cuyo posible silencio tienen cabida múltiples y, a veces, irreconciliables ecos”²⁰⁹.

De tales ecos salen ciertas voces que, por instantes, se confrontan entre sí en un mismo personaje y, entre las otras que provienen de la historia en la novela. Así, en *El reino de este mundo* parecería contrastarse la perspectiva de la historia oficial con las de la resistencia, esto es, la del colono con la del colonizado, pues a su vez cada sujeto en sí se halla en una situación de interrogante y disyunción; de suspenso en el tiempo narrativo al terminar el relato. Porque, si bien *El reino de este mundo* comienza y termina con la imagen de Ti Noel, durante el trayecto de las diversas épocas que allí se narran, esta imagen cambiaría, sucesivamente, la línea de los acontecimientos

²⁰⁸ Francisco de Quevedo (1580-1645): “Ah de la vida...” en *Obra poética*, Ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, Vol. 4, p. 97.

²⁰⁹ Emilio Lledó: *El surco... op. cit.* p. 34.

a los que asiste, ya que conduce al personaje de una perspectiva de plenitud a un estado de carencia. A tal punto que se produce en el relato un desplazamiento de la fuerza de la cultura africana al desvanecimiento de las revoluciones y de sus personajes; de la condición de hombre fuerte revestido de poderes a la del sujeto desvalido, sin rumbo, aunque la voz del narrador intente plasmar un tiempo de resistencia, o más bien, de permanencia en el cuerpo del sujeto.

De modo que frente al discurso de los restos de la historia que pretende levantar el texto, surge el discurso de la ironía respecto a la Historia porque, como bien señala Benítez Rojo, de esa doblez en la mirada leemos “ese texto que se desdobla y se escruta hace ruido y deja una marca al releerse a sí mismo, y esa es una marca caribeña, un ruido caribeño para los caribeños”²¹⁰. Lo apreciamos en el primer epígrafe de Lope de Vega, en la novela, en el que se equipara “Demonio” con “Rey de Occidente” bajo el juego temporal de presente, pasado y futuro, que encarna la primera figura en la forma de una historia circular que se repite en el segundo personaje:

Demonio. Licencia de entrar demandando...
 Providencia. ¿Quién es?
 Demonio El rey de Occidente.
 Providencia. Ya sé quién eres maldito.
 Entra.
 (Entra ahora.)
 Demonio ¡Oh tribunal bendito,
 Providencia eternamente
 ¿Dónde envías a Colón
 para renovar mis daños?
 ¿No sabes que ha muchos años
 que tengo allí posesión?”²¹¹.

²¹⁰ Antonio Benítez Rojo: “Viaje a la semilla, o el texto como espectáculo” en *La isla que se repite*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988, p. 264.

²¹¹ Félix Lope de Vega y Carpio: *La famosa comedia del Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1559), citado por Alejo Carpentier: *El reino de este mundo* (1949), Madrid, Alianza, 2003, p. 17. (En adelante, todas las citas corresponden a la presente edición).

Demonio-rey de Occidente sugiere la imagen de la duplicación, el segundo la réplica del primero en lo que se refiere a representación y acción del personaje, porque la posibilidad de la semejanza está sugerida por la conjunción del mismo sujeto, en la que la historia del presente no es más que la recurrencia al pasado. El tiempo repite las acciones en dos personajes que en el discurso de la ficción se unen. No obstante, la relación dialógica entre Demonio y Providencia no deja de ser paradójica y, en consecuencia, irónica al cuestionar la autoridad divina, o a quien la representa.

Así mismo, la voz del narrador refiriéndose a Ti Noel ironiza el planteamiento de colono-esclavo, a partir del lugar desde el cual el sujeto observa las dos imágenes que equipara la cabeza del cerdo con las pelucas puestas sobre las cabezas de cera utilizadas por los colonos. Animal y colono se aproximan en la mirada silenciosa del esclavo que acompaña a su amo, Lenormand de Mezy: “Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa” (p.20). No es sólo atisbo de burla, sino índice de subversión silenciosa, de ironía y paradoja de los objetos-sujetos aparentemente contrapuestos en su significado, en lugares de oficios en un sentido literal diferentes, pero en su profundidad o significación se aproximan en los ojos del personaje: individuo y animal se presentan en un mismo nivel.

Todo este recorrido inicial del relato de Ti Noel por la ciudad junto a su patrón sigue las pautas de la presencia de la imagen que se desarrolla bajo la forma narrativa de la comparación, con la intención de abrir las puertas a la mirada irónica en la novela. Luego, la imagen transporta al personaje al mundo de los recuerdos, que vienen a formar parte de la memoria y, ésta se halla

presente como búsqueda de reconocimiento de la cultura, en este caso, africana, con la entrada de otro personaje bastante relevante en la historia de la novela: Así, “el joven esclavo había recordado, de pronto, aquellos relatos que Mackandal salmodiaba en el molino de cañas” (p. 21). Mackandal aparece como la imagen central en esta parte de la novela para el personaje de Ti Noel, ya que de él provienen los relatos de la memoria que el esclavo recuerda, a partir de las imágenes que observa en la tienda, pues:

Esencialmente virtual, el pasado no puede ser captado por nosotros como pasado a no ser que sigamos y adoptemos el movimiento mediante el cual se abre en imagen presente, emergiendo de las tinieblas a la luz. [...] –Así- un recuerdo a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero lo recíproco no es cierto, y la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si ha ido efectivamente a buscarlo en el pasado, siguiendo así el progreso continuo que le ha llevado de la oscuridad a la luz²¹².

Es el grabado de cobre el que lleva al personaje a la asociación entre imagen visual y recuerdo, para configurar el relato que despertará la historia oral narrada por su líder de grupo y héroe de la narración novelesca. A partir de la imagen surge la comparación, el contraste: el “contrapunteo mental”, la asociación de la memoria con el pensamiento en Ti Noel, que “tarareó para sus adentros una copla marinera, muy cantada por los toneleros del puerto, en que se echaban mierdas al rey de Inglaterra” (p.25). Apreciamos una escena de contrapunto de figuras, de culturas y de poderes entre los reyes de África en oposición con los reyes de Occidente -el rey francés, el español y el inglés- en un plano espacio temporal de la diferencia: la ciudad colonizada del “Cabo Francés y las ciudades de Guinea”. Así, el relato se teje alrededor de las imágenes visuales que conducen al empleo del símil, los paralelismos por

²¹² Henry Bergson: *Memoria y vida* (1957). Textos escogidos por Gilles Deleuze. Trad. Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1977, p. 49.

semejanza y antítesis, la sinécdoque, la metonimia y la metáfora, formas literarias que abren el libro hacia el lenguaje doble de la ironía, presente desde el título de la novela hasta en el paralelismo que se genera tanto en el espacio exterior como interior de Ti Noel en el primer capítulo de la I Parte. Otra imagen importante la representa la mano de Mackandal, por lo que su pérdida designa al personaje y se convierte en hallazgo, e implica la preparación de lo que será la rebelión de los esclavos contra los colonos:

La mano traía alpistes sin nombres; alcaparras de azufre; ajíes minúsculos, bejucos que tejían redes entre las piedras, matas solitarias, de hojas velludas, que sudaban en la noche; sensitivas que se doblaban al mero sonido de la voz humana; cápsulas que estallaban, a mediodía, con chasquido de uñas aplastando una pulga; lianas rastreras, que se trepaban, lejos del sol, en babeantes marañas (pp.29-30).

A tal punto que el objeto a partir de su carencia se transmuta en abundancia en el lenguaje, arriba a la metamorfosis, esto es, a la metáfora, para decir que la figura de Mackandal “reinaba ya sobre la isla entera” (p. 43). En cambio, Ti Noel constituye la imagen del tiempo novelesco, como quien recibe y padece las huellas de los hechos históricos, sus cambios y sus represiones, los intentos de avanzar y mejorar las condiciones de vida del individuo y su vuelta a la esclavitud, a la dominación cíclica de la historia. Así, hallamos en la novela varios períodos temporales en los que el esclavo da cuenta ficcionalmente de ese recorrido histórico, pues a veces se encuentra en la cresta de la ola, y otras en la parte inferior soportando su peso. El personaje participa de la rebelión organizada por Mackandal, cumple los encargos que éste le encomienda: “Ti Noel se enteró ese día de lo que el manco esperaba de él. Aquel mismo domingo; cuando volvía de misa, el amo supo que las mejores

vacas lecheras de la hacienda [...] estaban agonizando sobre sus boñigas” (pp. 35-36). Pues, según el narrador, Mackandal era el “[...] elegido, como lo estaba, para acabar con los blancos y crear un imperio de negros libres en Santo Domingo” (p.40). Acción no sólo de resistencia sino de liberación.

No obstante, esta perspectiva de la historia por parte del narrador, aunque su pretensión sea el rescate de una cultura de una región del Caribe en un momento crucial dentro de la problemática de la esclavitud y la libertad de Santo Domingo, en la que intervienen múltiples elementos, deja escapar un aire dicotómico del poder negro que se levanta contra el poder blanco que impera en tanto aniquilación y exterminio. Asimismo, en el texto hallamos expresiones en las que el grupo de esclavos aparece descrito como “hordas negras de la masa” o, “negrada aullante” (p.52), para aludir al acto de desaparición o muerte de Mackandal y, por último, representa la significación del acto de creencia negra como degradación de un discurso que le resta valor al sujeto en el nivel cultural, étnico, político e histórico. Tal vez,

Carpentier alcanzó a ver las inconsistencias del blanco ante el negro [...] pero no pudo sentir los conflictos del negro con la piel del blanco, y los del negro con su propia piel y su propia cultura. En resumen, no pudo, ni siquiera intelectualmente, desconstruir al negro. Los vio como el polo coherente de un enfrentamiento etnológico contra el blanco, y presumió que algún día [...] sobrevendría una síntesis social liberadora que, de paso, haría posible novelar propiamente el Caribe²¹³.

Al desaparecer Mackandal del escenario, aparece la figura del jamaiquino Boukman, y se organiza una nueva rebelión contra los blancos en la que se cometen violaciones a las mujeres, una de ellas encabezada por Ti Noel y sus hijos, “pues hacía mucho tiempo ya que soñaba con violar a Mademoiselle Floridor” (pp. 66-67). Después, el turno de “victoria” les

²¹³ Benítez Rojo: “Viaje a la semilla o el texto como espectáculo” en *La isla... op. cit.* p. 269.

corresponde a los blancos con la muerte de Bouckman, y los esclavos retornan a sus amos; Ti Noel viaja con Lenormand de Mezy a Santiago de Cuba y el narrador omnisciente abre el capítulo “5. Santiago de Cuba” con una expresión un tanto ambigua: “Allá quedaba la ciudad, siempre amenazada por los negros, sabedores ya de una ayuda en armas ofrecida por los españoles y del calor con que ciertos jacobinos humanitarios comenzaban a defender su causa” (p. 73). No se puede decir si es una sentencia a favor o de desconfianza, de temor o de *suspense* narrativo. Sólo un atisbo crítico aparece en el discurso “Todas las jerarquías burguesas de la colonia habían caído” (p. 75). Frase que recoge todo el caos que se ha engendrado entre colonos y esclavos, en un ambiente en el que se respira estallido y dispersión, ruinas ante la acometida que dan los esclavos al poder colonial.

Y, aunque el narrador advierte la inversión del poder, o más bien, su constante inestabilidad política y social que apunta a unos focos históricos relevantes en la isla, tal señalamiento sólo se muestra, en algunas frases del discurso, de una manera polarizada, ambigua y hasta paradójica, al punto que

El centro autorial se acerca a la visión de Lenormand de Mezy y su incómoda pertenencia a dos mundos. El uso de la magia es malversado por Ti Noel y Solimán, que pierden el sentido de la misma. La alteridad afroamericana se mueve con el mundo natural y sobrenatural mientras el sujeto europeo mantiene el control de la historia y la cultura. El lugar del autor no puede ocultar un distanciamiento que se cuela por todos los rincones: en la corte de Christophe, en los levantamientos negros, etc²¹⁴.

Así, el relato sobre las rebeliones de los esclavos está marcado por un narrador que ocupa un lugar externo o más bien, ajeno y, por tanto, extraño al negro, y las ruinas tienen un doble sentido, ya no sólo de riqueza histórica sino de desmoronamiento. En el retorno de Ti Noel se relatan tanto las ruinas de las

²¹⁴ Carmen Perilli: “Las umbrosas mansiones...” *loc. cit.* pp. 70-71.

casas de los colonos como la caída en una segunda esclavitud, esta vez encabezada por el rey negro Henry Christophe. Se ha abolido una primera esclavitud. Sin embargo, es paradójico que el lugar de regreso Ti Noel sea a la casa de Lenormand de Mezy, y la forma de gobierno adoptada por el nuevo soberano, desde la vestimenta de sus soldados hasta los castigos empleados para forzar al trabajo, se corresponda con las formas empleadas por los reyes de Occidente. En aquella ciudadela en la que el negro viste con máscaras blancas su palacio, en una construcción en la que se somete a los negros y los envía a la muerte se encuentra Ti Noel, quien ha descendido de esclavo a prisionero del nuevo régimen:

El viejo recibió un tremendo palo en el lomo. [...] Al verse encerrado en una celda, Ti Noel comenzó a gritar que conocía personalmente a Henry Christophe [...] Pero nadie le hizo caso. Por la tarde se le llevó, con otros presos, hasta el pie del Gorro del Obispo [...] Le entregaron un ladrillo.

-¡Súbelo!... ¡Y vuelve por otro!

-Estoy muy viejo.

Ti Noel recibió un garrotazo en el cráneo. Sin objetar más, emprendió la ascensión de la empinada montaña, metiéndose en una larga fila de niños, de muchachas embarazadas, de mujeres y ancianos (p. 103).

Con la agonía y muerte de Henry Christophe, se relata un nuevo momento en el que los tambores de los negros anuncian, por un lado, el caos que se produce en el interior del personaje hasta invadir su entorno, el palacio y los que en él hacen vida y, por otro, avanzan hacia su desenlace, el relato del desmoronamiento físico y político del rey negro, que desencadena el saqueo a la ciudadela, mientras el cuerpo de Henry Christophe se funde y desaparece con la fortaleza de argamasa que él mismo ordenó construir: “La Montaña del Gorro del Obispo toda entera, se había transformado en el mausoleo del primer rey de Haití” (p. 134). Retorna Ti Noel, por tercera vez, como hilo de la historia

a la hacienda de Lenormand de Mezy, y la paradoja reside en la reconstrucción de las ruinas en el espacio que ejecuta el personaje con los objetos saqueados del palacio:

Así, poseía una mesa de Buole frente a la chimenea cubierta de paja que le servía de alcoba, cerrándose la vista con un paraván de Coromandel cubierto de personajes borrosos en el fondo de oro viejo.

Pero lo que hacía más feliz al anciano era la posesión de la casaca de Henry Christophe, [...] realzando su empaque real con un sombrero de paja trenzada [...] A su mente volvían borrosas reminiscencias de cosas contadas por el manco Mackandal hacía tantos años que no acertaba a recordar cuándo había sido (pp.144-145 y 146).

No obstante, esta reconstrucción del espacio sobre una edificación a punto de desaparecer, el regreso a la casa no como posesión y dominio sino como refugio, en unas condiciones que están a medio camino de la intemperie y del lugar de cobijo, se conjuga con el estado de lucidez del personaje: “Era un cuerpo de carne transcurrida” (p. 156), que se revela entre los recuerdos y el eterno retorno de las paradojas, aunque la voz del narrador le imprima cierto aire de utopía al final de la novela: “el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo” (p. 156). Ti Noel se resiste a una nueva esclavitud, pero no a los efectos naturales del viento y la lluvia, que acaban con las últimas ruinas de la hacienda y borran o difuminan del escenario novelesco la vida del personaje.

Solamente el tiempo y el lenguaje hacen posible el encuentro de los opuestos, en ellos habitan las confusiones, las paradojas de la historia, las ideas y la identidad en la voz del narrador-autor. Este último vocablo nos hace volver al principio, al ser que se debate en un espacio propio y ajeno, a dos mundos culturales que señalan el yo y el otro confrontándose, aunque el escritor, aparentemente, no lo reconozca y, sea la ficción, nuevamente, lugar

de repliegue de las realidades personales. Nos referimos a su novela *El arpa y la sombra* (1979), al juego no resuelto de la identidad del personaje y su origen confuso, engañoso y oculto de Cristóbal Colón. Origen del que tejió palabras, máscaras y escenarios. Sujeto históricamente archiconocido, sin embargo, humanamente poco tratado. A partir de la muerte, el personaje no reconstruye solamente su pasado, sino que esta vez, se detiene en ese umbral, despidiéndose de la vida para contarse a sí mismo y al lector, bajo la forma de una confesión con la escritura y la ficción de ese yo-otro que siempre estuvo en su hacer por los diferentes países, sobre todo, por las cortes, en sus intentos por convencer al otro de sus proyectos, de sus ideas y sus sueños. De modo que en el texto

[...] confiesa que su *Retablo de Maravillas* –su teoría de ‘lo real maravilloso’- era una farsa, un *performance* que, vistiendo un pintoresquismo de nuevo cuño, le sirvió para maravillar a los tronos intelectuales de Occidente [...]. Pero claro, [...] confiesa también que su obra ofrece ‘otra’ lectura, y esta es la principal, la que intenta afrontar los problemas de ‘adentro’, los problemas del Ser caribeño, en primer término, el problema de los orígenes²¹⁵.

En este sentido, Carpentier nos entrega el rizoma del problema que escritores contemporáneos, quizá, tuvieron más definido, pero no hay duda de que también consideraron sus planteamientos y sus paradojas sobre la identidad y sus máscaras. Y esto se debe a una necesidad, si bien, avanzada hacia finales del siglo XX en torno a este tema, que busca “más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, [...] concentrarse en estos momentos en procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales” según invita el crítico indio-americano²¹⁶. Tampoco se podría olvidar el punto de enlace de esas escrituras como puente con las del

²¹⁵ Benítez Rojo: “Viaje a la semilla”... *op. cit.* p. 264.

²¹⁶ Homi Bhabha (1994): *Historia de la cultura*, Trad. César Aira, Buenos Aires, 2002, p. 18.

presente, porque “la performance de la identidad” de la que Homi Bhabha, remitiéndose a Franz Fanon, continúa su revisión, pues ella entraña una relación “perturbada” del Yo/Otro, ante todo no resuelta, ya que el lugar de la identidad en el sujeto, “siempre está ubicada en un punto incierto, tenebroso entre la sombra y la sustancia”²¹⁷.

A este juego de identidad y máscara llega Carpentier, con mayor profundidad, en la novela *El arpa y la sombra*, pero ofrece sus primeros pasos en *¡Écue-Yamba-O!* y *El reino de este mundo*, en el que las voces de los personajes están en una atmósfera ambigua de confrontación entre el yo personal y el personaje ficcional del escritor. Es, precisamente, en este punto - entre la certeza y la paradoja del sujeto, la identidad la historia- en el que fluctúa el pensamiento de Carpentier, porque si como apunta Selena Millares, en su última novela “se hallan las respuestas a las eternas preguntas que el americanismo esgrime a lo largo del siglo, en la angustiada búsqueda de una identidad propia”²¹⁸, por otro lado, encontraríamos el encubrimiento de tal hallazgo, el de la incertidumbre de una identidad en camino que no es del todo transparente, en una novela como *El arpa y la sombra* en la que no cesa su interacción entre la realidad y el artificio. Por ello, Carpentier y Colón concuerdan que

[...] la magia puede que esté en esta orilla, pero tenemos que verla desde la otra para verla como tal. La peculiaridad hispanoamericana será entonces esa doblez, esa atopia suspendida entre un aquí y un allá –viaje perpetuo, ruta en busca de una Antilla siempre elusiva. El error será el error²¹⁹.

²¹⁷ *Ibíd.* p. 70

²¹⁸ Selena Millares: “Alejo Carpentier en el reino de la paradoja”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana...* *loc. cit.* p 1008.

²¹⁹ Roberto González Echevarría (1993): *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria...* *op. cit.* p. 180.

Y de ese vagar en la errancia, a diferencia de Ulises, queda la reflexión del recorrido, cierto reconocimiento en el espejo del otro, la reconstrucción de la imagen, del relato, del personaje en ruinas, en el umbral de la muerte frente a un ser dinámico, repitiéndose una y mil veces frente al texto: el lector en el tiempo, recurrente en un lugar posible, la ficción, con quien se confiesa ante una gran celosía, mientras deja otra entreabierta, nueva vía para indagar en su obra, esta vez más íntima, la epístola. A ello invita la obra de Carpentier, a avanzar hacia los orígenes del escritor y de los géneros, que recobran su escenario entre baúles extraviados e invitan a leer con cierta inquietud las *Cartas a Toutouche*²²⁰, otra parte de la casa guardada por el escritor y de los que cercanamente le rodeaban.

2.3.- CARTAS A TOUTOUCHE: LA FIGURA INCONCLUSA DE UN ORIGEN

El viaje es la alegoría del conocimiento: proceso, camino, rutas, extravíos, máscaras, aciertos, e incertidumbres. Deseo de transgredir los “límites” del tiempo que es ilimitado, pues no vuelve en su inmediatez. Señala Adaías Charmell: “Ulises es el transgresor de los límites del tiempo”²²¹. Con él se sueña y se desea, o desmorona el viaje en el sujeto, el personaje o el antihéroe. Lo relevante es que “El final del poema se convierte en el punto de partida del relato, es decir el origen del viaje. El narrador crea la barca en la que posteriormente se sube [...] Dante”²²². Viajamos en el tiempo, en su barca

²²⁰ Alejo Carpentier: *Cartas a Toutouche*, introducción y notas de Graziella Pogolotti y Rafael Rodríguez Beltrán, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 2010.

²²¹ Adaías Charmell: “Ulises. pretexto de toda escritura viajera”, en *Boletín del Grupo de Investigaciones y Estudios sobre Historia Antigua y Medieval*, I (1), Mérida, julio 2002, p. [1].

²²² *Ibíd.* p. 2.

que, a veces, nos acerca a la Isla, a tierra firme y, otras, nos aleja y extravía, por lo que el retorno es variable, no predecible por mucho que lo calculemos. Con o sin vida se puede llegar a la orilla. Ulises encarna el viaje de la proeza, del ser racional; Dante, por el contrario, es la alegoría del destierro del poeta, asumido desde la sensibilidad humana; así, en el inicio de su viaje personal y literario en Alejo Carpentier se cruzan estas dos figuras, el de la certeza y el de la “sombra”:

el día lejano de 1928 en que, sin pasaporte ni dinero pero cargado de ilusiones y expectativas, desembarcó en el puerto francés de Saint-Nazaire, acompañado por el poeta que había sido, tal vez, el mejor amigo que jamás tuviera y su guía espiritual en la gran aventura parisina de esos largos años²²³.

Y esta primera travesía de Alejo Carpentier que, a la vuelta, le hace recordar a Dante, nos conduce a leer y a interrogar lo que nos dice el narrador, el escritor y el hombre, hasta el punto de “tomar en cuenta el camino recto, pero engañoso”²²⁴ de la obra y crítica del propio autor, en una escritura que, si bien sigue “una ruta, por así decirlo, llena de recurvas y meandros. Volver a trazar esa ruta es, por necesidad, volver a trazar un error, tanto de su connotación de equivocación, como en su sentido etimológico de vagar²²⁵.

No obstante, en ese vagar existe un plan de viaje, un camino de propósitos en el escritor cubano, una ruta en la que él parece ser el primer sorprendido, de búsquedas ya concebidas, propuestas a batallar y a conquistar. En ese sentido, inicia ese largo viaje a París, en el que cada año anuncia con volver, pero siempre un nuevo proyecto en curso sale a su

²²³ Leonardo Padura Fuentes: *Un camino de medio siglo. Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México D.F., F.C.E., 2002, p. 15.

²²⁴ Roberto González Echavarría: *El peregrino en su patria... op cit.* p. 55.

²²⁵ *Ibíd.* p. 62.

encuentro, no fortuitamente, sino producto de su tesón y constancia con que los encara y parte el joven Carpentier de La Habana que, como bien apunta el crítico González Echevarría, podrían ser varios los motivos:

en parte por la agitación política en Cuba, debida a la dictadura de Gerardo Machado. Carpentier se vio envuelto en una de las protestas, y escapó a París como resultado, pero también por su ambición de abrirse paso en la capital francesa como escritor²²⁶.

De estas razones del viaje de Carpentier: primero, la situación política en Cuba dentro de un contexto socio-cultural de la isla en el que Alejo de alguna manera participa durante un breve período en “El Grupo Minorista [...] compuesto por Carpentier, Martínez Villena, Roig de Leuchsenring, Luis Gómez de Wangüemert, Tallet y otros –que- pretende ser un movimiento intelectual”²²⁷. Del que dirá el escritor en *La música en Cuba*: “fue muy pronto un estado de espíritu. Gracias a él se organizaron exposiciones, conciertos, ciclos de conferencias; se publicaron revistas; se establecieron contactos personales con intelectuales de Europa y de América”²²⁸. En 1927, junto a Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso y Martí Casanovas forman el Grupo de los Cinco, que tendrá como órgano de difusión la *Revista Avance* (1927-1930). Luego, Carpentier

se ve perseguido por razones políticas en un proceso ‘comunista’. A cuarenta días de prisión en la cárcel de Prado sucede el exilio del escritor [...]. Robert Desnos [...] le aconseja aprovechar la ocasión para salir de la isla [...] le ayuda a embarcar en el buque ‘España’ prestándole el pasaporte y las identificaciones²²⁹.

Se produce una circunstancia socio-política que conduce a la salida del joven escritor. No obstante, hay otros motivos de fondo, fundamentalmente,

²²⁶ Roberto González Echevarría: “*Cartas a Toutouche* de Alejo Carpentier. Un comentario”, en www.letraslibres.com [19-1-2012], p. 1.

²²⁷ Klaus Müller-Bergh: *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, Madrid, Anaya, 1972, pp. 20-21.

²²⁸ *Ibíd.* p. 21.

²²⁹ *Ibíd.* p. 24.

personales y familiares que le impulsan a realizar ese viaje que no dura poco, al contrario, siempre se ve postergado en las *Cartas a Toutouche* (2010) que dirige a Lina Valmont. Y éstos son el deseo de abrirse al mundo, de hallarse en el centro cultural de la vanguardia europea, de buscarse un espacio como sujeto intelectual y descendiente de ese lugar, hijo de George Carpentier, quizá por un vínculo natural y cultural, dudosamente afectivo. A tal punto de mostrar poco interés por reencontrarse con el resto de la familia, de la que siempre hará referencia en un tono distante y de desconfianza, porque la cercanía y la comunicación entre ellos no se han manifestado.

Por tanto, consigue huir del proceso dictatorial que le persigue y pronto veremos en sus cartas, su lucha diaria por mantenerse en París, económicamente, así como de ayudar a su madre, lo que le conduce a librar una batalla personal, de valerse por sí mismo en todos los sentidos, de no sólo sobrevivir la vida diaria, sino de destacar, perseguir el círculo de intelectuales y formar parte de él. Sin embargo, en la búsqueda más personal, en el deseo de reivindicar su imagen ante la figura del padre, de saber enfrentarla, con hechos y argumentos, de cuán capaz es de conseguir sin su ayuda y superarlo, en ella fracasa. Así lo expresa sin rodeos Roberto González Echevarría: “El suceso que traumatizó a Alejo Carpentier hasta su muerte fue la desaparición inopinada de su padre”²³⁰. Una separación rotunda, de un viaje sin retorno de quien no intentó establecer una vía de comunicación, de reencuentro aunque fuesen esporádicos. Y es Alejo Carpentier quien desea esa posibilidad: el hijo que sale como Juan Preciado en búsqueda de respuestas, al lugar que no es sólo referente cultural importante en esos años, sino del que siente una

²³⁰ Roberto González Echevarría: “*Cartas a Toutouche* de Alejo Carpentier...” *loc. cit.* p. 1.

vinculación genética, presente en la memoria, e intenta romper el silencio y la ausencia por encontrar, al menos, una contestación, por hallar en algún momento noticias de dónde se encuentra. Así se revela en la carta “12” fechada de Agosto de 1928, unos cinco meses de haber llegado a París, en la que manifiesta el entusiasmo por la aparición de Georges Carpentier:

La noticia es, en efecto, sensacional. Gracias a la revista colombiana en cuestión, hemos logrado localizarlo. Escribiré a Antiga dándole las gracias [...] Si alguien puede tocarlo actualmente, soy yo. Por muy disolventes y agriadas que sean sus ideas, siempre debe quedarle algún reparo en lo que respecta a su hijo. Al menos, curiosidad: saber lo que hace²³¹.

De alguna manera, Carpentier se alegra al saber de su padre. De inmediato se hace planes y se asume como figura que ha de mediar en la relación familiar y establecer el primer acercamiento. Y si bien se hace demasiadas expectativas también destaca el carácter emocional de su padre a quien califica de “agrio y disolvente”. Alejo se siente en condiciones de dirigirse a Georges, de mostrarse por él y por Lina y, aunque al principio de la carta expresa su agrado por la noticia, comienza a presentar un tono que pone al joven escritor con mayor firmeza de carácter, diferente al hijo que dejó siete años atrás. Por ello le explica a su madre lo que “convenientemente” ha de planearse y hacerse:

En mi carta no pienso hacerle reproches concretos, pero hacerle sentir *con extrema sutileza* toda la falsedad de su posición y la maldad de su acción de hace siete años. Le haré ver cómo me hallé un día, a los diecisiete años, débil, sin oficio, sin dinero, sin recursos ante la vida (p.66).

²³¹ Alejo Carpentier: *Cartas a Toutouche...* op.cit. p. 65. (En adelante todas las citas corresponde a la presente edición, por lo que sólo colocaremos el número de la carta y la página)

Continúa la carga descriptiva hacia su padre calificándolo de “falso” y de “malvada” su acción y, en consecuencia, su persona, contrastada con la condición de su hijo, quien se retrata como “débil” no sólo física sino moral y emocionalmente. No obstante, el paso de los años muestra ante el espejo de la escritura, un Carpentier que se dibuja distinto al punto de reconocer:

Yo cuento muy poco con él. Me espero de antemano no recibir respuesta. He vivido muy bien siete años sin él, y puedo seguir viviendo otros tantos. Lo único útil que podría hacer –si no quiere oír hablar de ti- sería ayudarme un poco a vivir mientras estoy en Europa. Fuera de esto veo nula su utilidad (pp. 66-67).

No hay duda, por tanto, del distanciamiento afectivo entre Alejo y su padre, y de una sola finalidad de acercamiento: la utilidad económica, pues el estado del joven Carpentier ya no es el mismo, por el contrario, “me siento ya demasiado fuerte y demasiado seguro de mí mismo para aceptar la menor autoridad paterna sobre mí (p. 67). No hay resquicio posible para encauzar la comunicación hacia una relación afectivo-familiar, sino a una que sólo podrá establecerse a partir de la conveniencia y la utilidad, ante la carencia de una figura paterna comprensiva y afectuosa en el espacio familiar, y la ruptura del triángulo invertido de padre-madre-hijo origina la barrera que, ante la debilidad de un adolescente, ahora es un joven fuerte y seguro del que quedó “sin oficio” y abandonado hace “siete años”. Ahora el padre ha de encontrarse con una persona de los pies a la cabeza en París, con un “acercamiento hacia el éxito que todos los años en Cuba...” (p. 67)²³².

Escasamente a tres meses de su llegada a Francia, y ya Carpentier manifiesta en su correspondencia su deseo de triunfo y proyección como

²³² Según las notas de la carta “3”, en la que relata su desembarco en París, la fecha anotada corresponde a “finales de mayo de 1928” (p. 35) y la que estamos comentando (número “12”) está registrada en “Agosto 1928” con “caligrafía diferente a la de Carpentier Véase la nota 2, p. 65, carta 12 de la edición *Cartas a Toutouche* que estamos citando.

escritor. Claro está que él lleva siete años escribiendo en los periódicos y revistas de Cuba. Y en París tiene la certeza de que su proyecto se amplía y, de este modo, se lo hace ver a su madre. La actitud tenaz de Carpentier había despuntado no solo por su agudeza sino había sido reforzada por la necesidad económica, y esto hace que el esfuerzo y el esmero se dupliquen; rasgo que destacaremos más adelante. Ahora bien, la marca de abandono que tiene sembrada el escritor se hace extensivo a la familia paterna. Así lo expresa al referirse a la hermana de Georges Carpentier:

Este gesto de Geneviève no me sorprende mucho. Esa rama de los Carpentier tiene la especialidad de abandonar a todo el mundo y sulfurarse por cualquier cosa lejana y desconocida. Geneviève demuestra de esa manera que es digna hermana de su hermano (Carta 23, p. 93).

A quien ni siquiera menciona con su nombre, sino con el apelativo “del otro”. No hay duda de la profunda molestia, por no decir desencanto de no hallar respuesta, de no encontrar un atisbo de interés hacia su hijo, ni siquiera por ayudarlo, o de curiosidad por lo que hace, hasta el punto que Carpentier expresa:

Tú haces una hipótesis para explicar el comportamiento – muy silencioso- del otro. En efecto, comienzo a creer que se trata de algo de eso. Y si las cosas se confirmaran y paso más tiempo sin obtener respuesta a mi carta, puedes estar segura de que *no le perdonaré nunca* y que nunca más haré el menor esfuerzo por ponerme en contacto con él. ¡Su actitud sería realmente demasiado cobarde! (Carta 49, pp. 166-167).

En realidad, el reproche contundente de Carpentier responde a ese nivel de olvido e indiferencia de Georges Carpentier, pues si bien en la siguiente carta se relata la contestación a la comunicación enviada por Alejo, no indica que ese gran muro levantado por el padre hacia su mujer e hijo ceda, al contrario, cada día acrecienta una profunda herida causada por la forma de ser

y el abandono, aunque le reconozca sus cualidades de “culto y artista” (Carta “12”, p.66). Y sólo por esta vía esperará un acercamiento, sin embargo, con el transcurrir de los días, cada vez parece cercarse esa posibilidad. Los recuerdos del joven se acrecientan ante la ausencia paterna, y desde esa carencia se acoraza para revertirla en fuerza y tenacidad. También de esa frialdad se viste Carpentier al comentar el cable enviado por Georges: “Tú comprendes que si él, tan frío e insensible, ha enviado un *cable* es porque el asunto le interesaba. Ahora espero su carta, para ver cuáles son sus intenciones, su vida y su estado de ánimo” (Carta 50. p. 169). Es el verano de 1929, Carpentier tiene un año viviendo en París.

En 1930, el desencanto por el padre se muestra de manera definitiva, y vuelve a cargar sobre su temperamento y personalidad, analizándolo de una manera casi clínica y distante: Esto podemos leerlo en la carta “53”, una vez que le ha contado a su madre acerca de su estado de salud y las condiciones mejorables en las que se encuentra:

Sin noticias del otro hasta ahora. ¡Me parece fuerte! Se quiere hacer indigno hasta de que le tienda la mano. [...] ¿Tú te das cuenta de que a estas horas no sabe que su madre ha muerto? [...] Ahora me convengo de que él tenía un desequilibrio absolutamente localizado, poco visible, pero cuya influencia se reconoce en sus menores actos (p. 182).

Continúa la correspondencia de Carpentier con su madre, pero el capítulo de la búsqueda y encuentro con el padre se cierra, se frustra, hasta en una de las cartas en la que confiesa el estado y recorrido de la experiencia paterna durante la infancia y la adolescencia, vista desde fuera y una vez transcurrido el tiempo, en la carta “86” del año 1931:

No olvides que desde los primeros años de mi vida me he acostumbrado a renunciar, [...] a jugar como los demás, porque me ahogaba, renunciar a mostrarme tal como era, porque mi

padre esperaba todas las oportunidades posibles para tratarme de 'imbécil y de sietemesino'. Mi padre me hizo sufrir con todo: la entrada del primer caballo en casa, fue motivos para ridiculizarme, [...] si jugaba a la pelota; insultos; si no tomaba parte de las discusiones, insultos; si tenía amigos, luchas continuas para poderlos ver. No olvides que tuve el primer amigo de mi vida a la edad de 16 años: Jorge el de Loma Tierra (p. 285).

Y así, continúa enumerando los maltratos psicológicos que le causara su padre, en una confesión que hace para sí y su interlocutora, como necesidad y curación de expulsar toda aquella carga emocional que recibió en el seno familiar, mientras nada dice de la actuación de Lina frente a aquellos atropellos, como si ella desconociera o no se hubiese percatado de cuán hondo habían calado aquellas acciones contrarias a la formación de un hijo, y ha llegado el momento de recordárselo, de enviarle "la carta prometida", para concluir: "Por eso tengo un recuerdo abominable de mi infancia y mi adolescencia. He comenzado a vivir cuando se fue" (p. 286). El hijo de un intelectual que desde sus primeros años lo que recibe son dificultades, burlas y desprecio por lo que es y hace; la negación del afecto y de estímulo provoca que el joven Carpentier confiese su estado anímico frente a los otros, pero sobre todo ante sí mismo: "A pesar de mis primeros éxitos, a pesar de que la vida empezaba a sonreírme, me vi durante muchos años como un tipo inferior, *feo, contrahecho*, sin armas para la existencia" (p. 286).

A partir de su viaje a México, escribe, comienza a sentir un cambio, una reafirmación del yo frente al individuo enfermizo y vulnerable que hasta entonces se le había inculcado. Muchos años tardará en aparecer una maleta con estas cartas que contradicen la opinión dada de Carpentier sobre la figura del padre y, como sostiene Roberto González Echevarría, la crítica fue

pasando de unos trabajos a otros, esta mirada parcial, redimida por el hijo, desde Klauss Müller, quien comenta:

Como nos cuenta Carpentier en sus recuerdos juveniles, su padre, que hablaba perfectamente el castellano, era violoncelista de afición, discípulo de Pablo Casals, y tenía una extensa biblioteca, en que alternaban obras de Pío Baroja, Blasco Ibáñez, Pérez Galdós, con las de Anatole France, Víctor Hugo y Emile de Zola²³³.

Sólo se destaca la imagen de un sujeto intelectual, ocupado en su mundo artístico en contraste con la figura que aparece en el recuerdo de los fragmentos de las cartas señaladas. Incluso, en el mismo “Prólogo” a las *Cartas a Toutouche* la figura paterna se muestra redimida al señalar que Carpentier: “Logra superar la fractura dramática dejada por el abandono” pues, según Graziella Pogolotti, esto ocurre en *Los pasos perdidos*, “la reconciliación con el padre se produce a través de la Novena Sinfonía de Beethoven”²³⁴, para cerrar el párrafo con el siguiente elogio:

Otras ideas, modificadas por la ineludible experiencia inherente al cambio de época, pueden haber dejado huella en el novelista en tanto hijo de un intelectual librepensador, ajeno a prejuicios racistas, distanciado de los convencionalismos sociales y en franca ruptura con ciertas zonas de la cultura europea, afanoso de sembrar en un nuevo mundo²³⁵.

Afán de hacer lo que quería sólo para sí; de sembrar, de edificar y fundar en otra cultura, en nuevos espacios por un lado, y de abandonar y arrancar del recuerdo de un niño vivencias de desprecio, de carencia afectiva, de compañía y comprensión, por otro; el ser de la paradoja reunido en la imagen del padre, que hizo imposible la conciliación, o al menos, el reencuentro. Y una de las vías de exorcizar ese recuerdo es con la representación de la muerte, y de lo que

²³³ Klauss Müller-Bergh: “Identidad y cubanía” en *Alejo Carpentier. Estudio... op. cit.* p. 18.

²³⁴ Graziella Pogolotti: “Los recuerdos del porvenir” en *Cartas a Toutouche... op. cit.* p. 14.

²³⁵ *Ibíd.* p. 15.

ella implica, al principio, ruptura, confusión; luego, cambio, liberación manifiesta en el *Siglo de las luces*, pues si el narrador le reprocha al padre “haber tenido una muerte prematura”²³⁶. Una vez transcurrido el proceso de duelo (velatorio y entierro), la muerte adquiere otro signo, de “deleitosa sensación de libertad”²³⁷, manifiesta en la ruptura del cuadro con la imagen del padre realizada por Sofía, que desencadena un cambio en la vida de los personajes, tanto en ella como en su hermano Carlos y, especialmente, en Esteban, quien bajo la figura del sobrino asmático con actitudes de intelectual, se encuentra relegado a una vida sepulcral, consigue curarse y se lanza a una vida llena de aventuras, a veces buscadas y otras contrarias, en las que el personaje se crece en dimensiones románticas, arriesgándolo todo por y con su prima, Sofía.

Sólo el arte puede sobrevivir a la catástrofe familiar, al mismo tiempo que acompaña y sostiene a los personajes y a la novela en sí, pues la mantiene en una puesta en abismo, a partir de la muerte del padre, la liberación de los horarios, de los hábitos y de los muebles que componen la casa; las nuevas amistades con francmasones perseguidos por el poder político, hasta convertirse en sus protectores, al punto desplegar actitudes de riesgo y valentía en las travesías y experiencias de viaje. No obstante, la tragedia cierra la historia en dos sentidos, la de la guerra absurda en su contexto, y la del texto, en la que la primera se impone sobre la segunda.

No en balde, el joven Carpentier que llega a París siente esos fuertes deseos de conquistar un nombre y lugar, de olvidar y superar las penurias familiares y económicas, tanto que este deseo se convierte en motor que eclosionará en fuerzas para buscar acontecimientos, figuras, noticias de la

²³⁶ Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001, p. 15.

²³⁷ *Ibíd.* p. 17.

cultura, tanto cubana como europea, para escribir sus crónicas, pero sobre todo, para mantenerse económicamente. Y aquí entra la figura de la madre a ocupar un doble papel: para decir y estar sobre Carpentier desde lo afectivo hasta en lo profesional, qué ha de hacer, cómo, con quién y por qué de los que le rodean; además de preocuparse por su salud y de los quehaceres encomendados constantemente por el hijo. Éste ha de responder no sólo a sí mismo, amistades y propósitos, también a los de Lina Valmont: tarea triple que ha de encarar la promesa de escritor a partir de ese momento. De ahí que surjan las constantes alusiones de Carpentier a la situación “precaria” de la madre, de comentarle en reiteradas ocasiones su vuelta a la isla en cuanto sea menester, pero por otro lado, la de justificar los motivos por los que debe permanecer en París. Antes de cumplir el año en Europa le escribe:

Nunca podrás imaginarte la tristeza enorme que me causó esta carta. [...] ¿Es decir, que, por seis pesos, no pudiste seguir viviendo con gente que te quería y te cuidaba? [...] ¡En qué estado de miseria debes vivir! [...] Pero no tienes el valor de decírmelo, porque temes dañar algo en mi carrera. [...]

Es cierto que todo me va bien aquí, que he llegado con una suerte maravillosa. Pero las cosas no van todo lo pronto que deberían [...].

Déjame estar aquí unos meses más. Quiero poder arreglar desde París cosas que podrían hacerse más fácilmente a distancia, y después regreso (Carta 13, 1928, pp. 68-69).

A ello se refiere Graziella Pogolotti, acerca de la “permanente obligación de rendirle cuentas, atrapado en la contradicción de simular un bienestar aún no alcanzado [...] así como la continuada postergación de viaje de la madre a Europa”²³⁸. Del mismo modo, intenta convencerla de las ventajas de su identidad cubana, frente a los desvelos de su madre por su condición de extranjero. Los ánimos que ha de infundirle Lina, se los expresa Carpentier,

²³⁸ Graziella Pogolotti: “Prólogo”... *op cit.* p. 14.

pues ella asoma no sólo un mundo de temores, sino de complejos y tensiones por la identidad de su hijo:

Todos tus temores de que las cosas no vayan bien, porque soy cubano carecen de fundamento. Por el contrario, para mí todo ha marchado muy bien desde el comienzo, Actualmente, en París, por el contrario (sic) ser extranjero es casi una ventaja para un artista porque siempre se supone que trae consigo algo nuevo (Carta 23, 1928, p. 93).

Mira Carpentier la parte inversa del espejo en su yo, desde otro lugar al que pertenece por su ascendente paterno, pero del que se distancia por razones personales y, al mismo tiempo, se asume “extranjero” con ventaja. Su condición de identidad cubana vista por todos de las que en ese momento y hasta su muerte es preciso mantener, por razones políticas (en Cuba) y culturales (París). No obstante, hay un leve reconocimiento de no sólo estar sino de pertenecer a Europa, haciendo referencia a su enfermedad, y al cambio experimentado desde que se encuentra en la ciudad del Surrealismo. En la carta “24” comenta: “El asma no ha vuelto desde Cuba y, sobre todo, me siento bien. Parece como si siempre hubiera vivido en estas temperaturas. Estoy como nunca” (p. 97). Sin embargo, la preocupación se centra en la madre y las cartas son, en gran parte, la justificación de ese viaje, pues en ellas se aprecia:

las insistentes garantías de Carpentier a su madre acerca de su solvencia en París, tratando de convencerla (y convencerse) de que se impone en la capital francesa tanto en términos monetarios como artísticos [...] y resulta enternecedor percibir cómo Alejo se esfuerza por justificarle a Lina su ausencia, el haberla dejado sola y desamparada en Cuba, un país extranjero para ella²³⁹.

Al año siguiente (1929) encontramos correspondencias seguidas en las que pesa tanto el factor económico como la soledad de la madre en Cuba (Carta 25, p. 101), se reprocha a sí mismo su condición de vivir cómodamente

²³⁹ Roberto González Echevarría: “Cartas a Toutouche. Un comentario...” *loc. cit.* p. 1.

mientras ella atraviesa penurias en la isla. Conseguir entradas para cubrir sus gastos y poderle dejar a Lina una parte del dinero que recibe por las publicaciones de las crónicas en las revistas cubanas *Social* y *Carteles*, se convertirá en la forma de paliar la situación, así como pedirle que no le envíe más dinero del que le corresponde por sus artículos. En la carta “27” le manifiesta su preocupación por la soledad en la que la ve sumida: “Mi única inquietud aquí eres tú. [...] Hace nueve meses que estoy aquí y apenas los he sentido... ¡pero tú, allá, tan sola, tengo mucho temor de que estés triste...” (p. 109), y en la carta “31” manifiesta preocupación de salud y motivos de regreso, pues si bien en la “28”, fechada el 14 de marzo de 1929, le comenta su buen humor y la agradable sensación de que su madre se encuentre bien, vuelven las cartas cuyos mensajes anuncian la vuelta de Carpentier a Cuba: “Aunque no me lo digas, en el fondo yo adivino que temes que Europa se apodere demasiado de mí [...]. Me quedaré en Europa incluso menos tiempo que el convenido” (p. 118). Y vuelve una expresión de culpa por haber realizado el viaje a París: “Tengo deberes para contigo que he olvidado en exceso. Demasiado me he dejado llevar por mi optimismo de veintitrés (sic) años. Y ahora eres tú la víctima” (carta 32. p. 121). Hasta el punto que al final de esta epístola le anuncia su regreso. Y esto se ve en el compromiso de estar pendiente de su madre, de compensar su “sacrificio” de soledad y estrechez económica, surge como contrapartida esa tenacidad del hijo de aprovechar todo al máximo, cada imagen, relato, acontecimiento, viajes y compañías.

Así en esta correspondencia, pese a que no llegue a dar detalles con profundidad sobre los encuentros y avances que va teniendo Carpentier en París, sí cuenta como registro diario del quehacer cultural e intelectual del que

aún está en proceso de formación del futuro gran escritor, de sus pasos seguros por avanzar como una máquina que no se detiene, permanentemente atento de lo que ocurre tanto en Cuba como en París y España. Su entorno cultural es el centro por el que transita e indaga Carpentier, estar en la metrópoli cultural donde se están produciendo acontecimientos de repercusión internacional en el ámbito de las artes. Pues a esta internacionalización asiste, a ese intercambio de personajes culturales que proceden de América a mostrar sus creaciones, obras y propuestas estéticas, y de ello se hará portavoz el cronista Alejo Carpentier, de manera laboriosa y constante:

(Dentro de dos o tres días te envío un nuevo paquete para el *Excelsior*). (Si no hay nada con ese periódico, colócaselos a F. de Castro. Enséñaselos para que diga cuáles les interesan más).

Además te enviaré la próxima semana dos estudios sobre las nuevas corrientes estéticas en Francia, para el *Diario*, con ilustraciones (Carta 10, p. 61).

En ese momento, el arte y el periodismo confluyen en la pluma de aquellos jóvenes con miras a convertirse en escritores. Allí comienza su travesía por el mundo de las letras. Arte y periodismo se entrecruzan con una movilidad que se está produciendo tanto en América como en Europa: la internacionalización del arte, así mismo se asiste al fenómeno de reproducción del arte del que nos habla Walter Benjamin: el mercado de producción de revistas y editoriales comienza a fijarse en los discursos artísticos, y a este proceso vertiginoso y dinámico participan los intelectuales. El sujeto y la máquina de escribir no se detienen ante las noticias, y su envío corre tan veloz como los deseos de hacerse un lugar en la cultura. Esto le sucede a Carpentier.

De ahí que el cine y la fotografía comiencen a desplegarse en los medios y a cobrar una importancia de primer orden junto a la escritura, como

portada, de soporte al artículo y de estos recursos cuestionados como artísticos se adentran los periodistas-escritores y artistas, en los que se combinan estos tres registros en el trabajo de creación de ese momento. Sin olvidar que este es el período más candente las vanguardias, de sus polémicas y disoluciones, y en ellas se halla Carpentier: en la efervescencia y luego cuestionamiento al movimiento vanguardista de mayor proyección internacional: El surrealismo, y de él hará saber a Cuba, a través de sus publicaciones en *Carteles*, especialmente, pues en este medio reconoce el joven intelectual la seriedad y calidad artística con la que se trata el artículo y, en consecuencia, por su difusión mundial, y lo que esto significa para el escritor, su reconocimiento en dimensiones que hoy diríamos “transatlánticas”. Así lo expresa en la carta “9”, de agosto del año 27, en tanto que se asume como uno de los representantes de la cultura cubana en París, constante divulgador de las ideas y manifestaciones que se están produciendo en Europa y América:

Me sorprendes, una vez más, con la noticia de que hay *dos crónicas en Social*. ¿Toutouche, tú debes haber hecho una equivocación, dando a *Social* alguna crónica de *Carteles*!

Esto es muy importante porque *nunca quisiera que se publicara en Social una crónica de Carteles*²⁴⁰. Las de *Social* están hechas con cuidado, pensando que la revista va al mundo entero (p. 54).

La internacionalización de la escritura a través de los medios viaja a una velocidad mucho más rápida que la del libro, que se gesta con otra forma del tiempo, la duración; mientras que las crónicas viajan y se elaboran casi al instante, con intensidad de lo que se da a conocer, y se desplazan a gran escala. De ahí, la preocupación del escritor que ya pudimos ver en Martí²⁴¹, pues este oficio de escritura al que el intelectual le concede una dimensión

²⁴⁰ En adelante, la cursiva de las citas pertenecen a la edición.

²⁴¹ Véase el Apartado 1.2.- “La crónica del siglo XIX”.

seria y aguda, aunque tenga un matiz de instantaneidad, su tiempo destinado a buscar la noticia y luego elaborarla, resta tiempo al escritor para dedicarse a la escritura del libro, que requiere de pausas y calma. La crónica es generativa, chispeante, siempre está desencadenando noticias, artículos que, en definitiva, sostienen el día a día del escritor, pues le permite mantenerse. Ya no se trata de la nostalgia benjaminiana, pues:

Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra tan estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la posible repetición²⁴².

No obstante, estas son las pretensiones de un joven de la década del 20, que siente ese torbellino y anhela formar parte de él, de ser reconocido por su nombre junto a la publicidad, que divulga su trabajo y le otorga un sitio público en la cultura:

Aquí todo el mundo lucha contra el anonimato; todo el mundo quiere ser algo o alguien. Y dirigir una publicación se considera como algo importantísimo. Además **La Gaceta** –en el próximo número hay dos artículos míos publicados con grandes letras- es un vehículo de propaganda verdaderamente internacional (p. 57).

Cobra importancia, por tanto, no sólo la escritura sino quien la escribe, la figura del autor como profesión, que ocupa un lugar en el discurso, también su nombre adquiere relevancia desde donde se emite, los lugares donde se divulga para darse a un público con mayor alcance y rapidez, y desde el lugar donde se encuentra el sujeto, en el centro del espacio cultural, por el que se propagan diferentes tipos de noticias y acontecimientos que salen desde la

²⁴² Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, Pról., Trad. y notas de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, p. 25.

metrópoli a distintas regiones del planeta. Todos estos elementos los visualiza Carpentier y, aunque la madurez venga con el tiempo, no hay duda, que escribir y publicar han de ir de la mano en el trabajo de un escritor, en el mostrar lo que produce, en participar del mundo que genera nuevas creaciones, representaciones de teatro, espectáculos musicales, la radiodifusión y el cine. Y en estos escenarios se desplaza Carpentier, y la importancia que le concede al hecho publicitario, el apogeo del cartel, de la imagen y el artista, que ya no muestra una actitud revolucionaria, sino la de un sujeto “alta” cultura que gerencia lo que escribe, y en las epístolas se revela ese afán de estar en la escena y de promocionar su nombre. En la carta “66 comenta: “Me anuncian que Addison Durland ha sido nombrado Jefe de Redacción de la **Revista de la Habana**. En este caso me felicito. Es uno de los hombres a quien más estimo en La Habana” (p. 217), y más adelante se refiere a la importancia que representará publicar en la *Revista Avance*²⁴³: “Ya estoy en contacto directo con Mañach, pues ahora su revista comenzará a serme útil para la propaganda de mi novela” (p. 218). Nos estamos refiriendo a una carta escrita en el año 1930, según la cronología que establece la edición.

Por tanto, ese propósito de abrirse camino, de atravesar las olas de una historia familiar compleja entre la madre, el hijo y el padre, pues justo en el ángulo del centro se encuentra Carpentier, debatido entre dos figuras aparentemente contradictorias: la madre obsesiva, meticulosa, sobreprotectora y el padre, “frío en insensible”, ausente en todos los sentidos, con una figura materna demandando al hijo ese vacío dejado por el marido, París se convierte en esa liberación, en cierta medida, tomar distancia de ese resquebrajado

²⁴³ Así lo manifiesta la cita a pie de página de la edición que estamos utilizando: “Probablemente aluda a la *Revista Avance* (1927-1930), uno de cuyos fundadores y directores fue Jorge Mañach” p. 218.

triángulo familiar. En ese sentido, “Lina fue la pareja que el padre tráfuga le pasó a su hijo Alejo”²⁴⁴, con lo que le traspasa una responsabilidad doble de carencia afectiva, y es posible que esta experiencia condujera a Carpentier a desbordar el deseo de éxito, de fama traducido en singularidad y universalidad. Es el proyecto que se traza mentalmente el escritor y luego, de manera más discreta continúa a lo largo de su carrera, asidua y, sin duda, brillante.

²⁴⁴ Roberto González Echevarría: “*Cartas a Toutouche*” de Alejo Carpentier...” *loc. cit.* p. 2.

CAPÍTULO 3.- LA CRÓNICA CULTURAL EN LA NOCHE OSCURA DEL NIÑO AVILÉS DE RODRÍGUEZ JULIÁ

Como señala Fernando Aínsa: “En nuestra América, la toma de posesión por la palabra del espacio innominado, la apropiación del topos por el logos, ha significado un difícil e inconcluso aprendizaje, cuyas representaciones han sido muchas veces traumáticas”²⁴⁵. Esta reflexión tomará cuerpo en el llamado “Nuevo Mundo” hacia el siglo XIX, en el pensamiento hispanoamericano de figuras como Andrés Bello (1781-1865) y José Martí (1853-1895), quienes realizarán tanto en poesía como en ensayo un proyecto discursivo de la significación del espacio americano, en textos que plantean a sus lectores la autonomía histórico-cultural de estas regiones y promueven la producción de sus propias historias. Ambos constituyen los fundamentos de un proceso literario hispanoamericano que, si bien había dado sus aportes a comienzos del siglo XIX con la aparición de los “cuadros”, cuentos y novelas costumbristas y criollistas²⁴⁶, afianzará su proyecto narrativo, tal como lo han apreciado ensayistas y novelistas, en la década del XX, con una narrativa que será

²⁴⁵ Fernando Aínsa: “Propuestas para una geopoética latinoamericana”, *Archipiélago*, Vol 19 (72) 2011, p. 4, en <http://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/index>. Véase del mismo autor el texto *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

²⁴⁶ En sus inicios el costumbrismo estuvo representado por crónicas, estampas, cuadros que retrataban con humor personajes, situaciones y acontecimientos de la vida cotidiana. En el caso venezolano, destacamos el trabajo de Alba Lía Barrios: *Primer costumbrismo venezolano*, Caracas, La Casa de Bello, 1994. Posteriormente, estos textos diseñan una estructura narrativa más elaborada que se recibirá el nombre del “cuento costumbrista”. Véase el ensayo de Luis Barrera Linares: “Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano”, en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 1988, 27, pp. 141-159.

denominada la novela de la tierra, encabezada por Ricardo Güiraldes (1866-1927), José Eustasio Rivera (1888-1928) y Rómulo Gallegos (1884-1969)²⁴⁷, de la que Alejo Carpentier sostiene:

Todos sabemos cómo tres novelas, que no hay ni qué mencionar –*Don Segundo Sombra*, *La Vorágine* y *Doña Bárbara*–, apareciendo a un año de distancia una de otra, trastruecan completamente el panorama que teníamos de la novela latinoamericana²⁴⁸.

Este panorama responde a la representación de tres escenarios -la pampa, la selva y el llano-, en los que la naturaleza unida al personaje que lo habita, ejerce un papel fundamental, pues forma parte de él, de una manera casi indisoluble, y hasta lo devora. No obstante, veinte años más tarde²⁴⁹, con un tratamiento del lenguaje y de la historia, surgirá en Hispanoamérica, con aires de renovación, otra narrativa para reconfigurar el lenguaje del espacio americano dentro de los valores culturales tanto propios como universales²⁵⁰. En esta nueva escritura el lugar y el ojo que la describen muestran un mayor tratamiento de la forma de representación discursiva, ya no será sólo la pampa, la selva y el llano, pues se integra un nuevo topo: el mar que, de manera central, siempre había estado presente en la historia “traumática” de América, como antes nos ha referido Fernando Aínsa. Sin embargo, es en este lugar

²⁴⁷ Véanse los trabajos críticos de Jean Franco: *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, 5^o ed. Barcelona, Ariel, 1983; el planteamiento de la literatura nacional en el que se incluyen estas obras como parte del estudio que hace Ángel Rama: *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*, México D.F., 1982; Alexis Márquez Rodríguez: *Historia y ficción en la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

²⁴⁸ Alejo Carpentier: “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (Conferencia en la Universidad de Yale, 1979), en *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, p.166.

²⁴⁹ Lejos de pretender una periodización arbitraria, de este proceso histórico literario, es relevante señalar la fecha de publicación de la novela *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos y *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier.

²⁵⁰ Se cierra un ciclo en la novela hispanoamericana, como bien lo señala Nelson Osorio en el título de su trabajo: “*Doña Bárbara* y el fantasma de Sarmiento”. *Escritura*, Consejo de Desarrollo científico y Humanístico de la Universidad de Los Andes, 15, Mérida (Venezuela), 1983, pp. 19-35.

inestable, cambiante, de llegadas o retornos fallidos en el que se encuentran un conjunto heterogéneo de islas, de historias sepultadas, de voces, de personajes y sucesos llamado Mar Caribe donde Colón escribe su *Diario de navegación*, e inicia el proceso de la crónica colonial hispanoamericana, que comprende desde finales del siglo XV hasta mediados del XVIII²⁵¹.

Otra historia de la conquista surge en estas islas, a las que no sólo arriban españoles, sino franceses, ingleses y holandeses, y allí establecen sus colonias, lenguas, comercios, y también se cometen saqueos e incendios, en nombre de la Corona española o de la piratería. Al mismo tiempo, se producen intercambios traumáticos de explotación con la llegada de “no menos de diez millones de esclavos africanos y centenares de *coolies* provenientes de la India, de la China, de la Malasia”²⁵² que, muy tardíamente, tendrán representación y voz en la literatura caribeña. Por tanto, en este escenario marítimo con una arquitectura a medio hacer y devenida en ruinas asomará una vertiente de una escritura que va a despuntar en la novela del escritor venezolano Enrique Bernardo Núñez (1895-1964): *Cubagua* (1931), y alcanzará su transformación y prolongación en una narrativa problematizadora de la historia, durante el siglo XX en Hispanoamérica y el Caribe.

La novela de Núñez muestra -con un lenguaje poético- el escenario histórico de la conquista y explotación de una isla abandonada, cuya riqueza solo se transparenta en el relato por su valor simbólico, mediante la presentación de un personaje femenino autónomo que encarna dos mundos. Su nombre es Nila Cálice, conocedora de ambas culturas, la prehispánica y la europea, en quien se cruza el pasado (prehispánico y colonial) y el presente

²⁵¹ Véase el apartado 1.1. Orígenes y transformaciones de la crónica en Hispanoamérica.

²⁵² Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite... op. cit.* p. XII

(comienzos del siglo XX), a través de un juego de mito e historia que se desarrolla a lo largo de la narración. De ahí que, *Cubagua*, según el crítico venezolano Roberto Lovera De-Sola, se inserte dentro de una línea narrativa denominada “El realismo mágico” que, “a comienzos de los años treinta, en París [fue] motivo de las conversaciones entre tres de los que serían sus creadores: Asturias, Uslar Pietri y Carpentier”²⁵³, y que va a desembocar en *El reino de este mundo* (1949)²⁵⁴; en la búsqueda del conocimiento y encuentro enigmático con el río Orinoco cuyas aguas desembocan en el Mar Caribe en *Los pasos perdidos* (1953), en una escritura que desplegará como un delta con nuevas formas de tratar el espacio y sus historias.

Estas narraciones indagarán procesos de búsquedas -de una revisión literaria- que enfocan sus planteamientos hacia el interior de las costuras de la historia, es decir, la de sus conflictos sin respuestas o, más bien, el relato de las tantas interrogantes de aquellos periodos casi inexistentes de la memoria. A

²⁵³ Véase la edición preparada por el músico y profesor Alejandro Bruzual, titulada *Cubagua. Sinfonía del equinoccio* (Caracas, Celarg, 2014) en la que da cuenta de una revisión de las ediciones que realizara en vida el escritor Enrique Bernardo Núñez, y en la correspondiente a la del año 1947 «apareció el subtítulo, ahora rescatado por el anotador, “Sinfonía del Equinoccio”» que presentó en su día Roberto Lovera De-Sola: “Relectura de Cubagua” en el Círculo de Lectores de la Fundación Francisco Herrera Luque, Caracas, noviembre de 2014. www.arteenlared.com 23-3-2015.

²⁵⁴ No obstante, como ya lo señalamos en el apartado 2.0, el planteamiento teórico que realiza el escritor cubano de su novela en su “Prólogo”, la define como una obra que manifiesta una estética de “lo real maravilloso americano”. Véanse el estudio que desarrolla Víctor Bravo en torno las nociones del “Realismo Mágico” y “Lo real maravilloso americano” en la narrativa hispanoamericana en *Magias y maravillas en el continente literario: para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas, La Casa de Bello, 1986 y la investigación que desarrolla Alicia Llarena: *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud, espacio y actitud*, Gaithersburg, Hispamérica, 1997, en la que desarrolla una revisión histórico-teórica del términos desde sus comienzos con Franz Roh y Massimo Bontempelli que, en 1926, sin citar al crítico alemán, en la *Revista de Occidente* ya alude a la expresión del realismo mágico y continuará publicando trabajos sobre este tema hasta 1943 (p. 22). Asimismo, la autora señala la importancia de la aparición del término en Hispanoamérica en *Hombres y letras de Venezuela* (1948) de Arturo Uslar Pietri, y la definición de “Lo real maravilloso americano” de Alejo Carpentier. “En ambos casos [señala Llarena] se insiste en enfrentarlo al realismo a secas y convertirlos en un comprendio de la radical modernidad artística” (p. 23). Ahora bien, lo que propone la investigadora, después de las reflexiones de críticos como Ángel Flores, Carlos Rincón, Aurora Ocampo, Juan Barroso, Irlema Champi, Leonardo Padura, entre otros, es el “establecimiento de una sintaxis que rige el comportamiento de ambas expresiones literarias” (53). Y, en este sentido, “el punto de partida los constituyen el espacio narrativo, la mirada del personaje y la actitud” (pp.60-61).

ello apunta el escritor Edgardo Rodríguez Juliá²⁵⁵ en *La renuncia del héroe Baltazar* (1974) y en *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) porque, si bien éstos “fueron escritos siguiendo los modelos de los escritores del boom [...]. No obstante, estas ficciones anticipan las características de la novela histórica hispanoamericana del postboom”²⁵⁶. Por lo que dentro del corpus literario del escritor puertorriqueño se produce un desplazamiento de la forma y del género de la novela, de la que reconoce su reinserción dentro de la tradición literaria latinoamericana, así como la propuesta de una nueva versión de la crónica novelística en el Caribe, que proyecta “un modo nuevo de dar testimonio de los cambios sociales tan precipitados que están ocurriendo en nuestra sociedad”²⁵⁷, lo que invita a una revisión y cuestionamiento del pensamiento de la historia cultural puertorriqueña.

En este sentido, la escritura de Rodríguez Juliá sigue una línea de intención literaria que la aproxima a la escritura de Antonio Benítez Rojo, de

²⁵⁵ Nació en Guaynabo, Municipio de Río Piedras, Puerto Rico, en el año 1946. Catedrático Jubilado de la Universidad de Puerto Rico. Desde 1999 es miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, adscrita a la Real Academia Española. En la actualidad, es Escritor residente de la universidad del Turabo. Hasta el 2010 dirigió la colección Antología personal en la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, así como la revista La Torre.

La escritura de Edgardo Rodríguez Juliá transita dos caminos de la crónica, la colonial en sus primeras novelas y la urbana. El autor así lo sostuvo en una entrevista con Andrea Aguilar, que se titula: «Edgardo Rodríguez Juliá: Pasé de la imaginación a la observación» en *Babelia*, 4/3/2015 <https://cultura.elpais.com>. De ahí que encontremos junto a las dos novelas mencionadas el inicio de una prolífica producción literaria a la que se unen una novela de la crónica musical puertorriqueña, *El entierro de Cortijo* (1983), *Las tribulaciones de Jonás* (1984), *El cruce de la Bahía de Guánica* (1985), *Campeche o los diablejos de la melancolía* (ensayos, 1986), *Una noche con iris Chacón* (1986), *El camino de Yyaloide* (1994), *Peloteros* (1997), *Cartagena* (1997), *Cortejos fúnebres* (relatos, 1997), *Puertorriqueños: Album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898* (1988), *Cámara secreta* (ensayos, 1994), *Sol de medianoche* (ganadora en 1995 del Concurso Internacional “Francisco Herrera Luque”), *Elogio de la fonda* (2000), *Caribeños* (2002), *Mapa de una pasión literaria* (ensayos 2003), *Mujer con sombrero panamá* (2004), *Musarañas de domingo* (2004), *San Juan, Ciudad Soñada* (2005), *La nave del olvido* ((antología personal de crónicas, 2009); sus dos últimas novelas, *El espíritu de la luz* (2010) y *La piscina* (2012) el libro de ensayos, *Mapa desfigurado de la Literatura Antillana* (2012).

²⁵⁶ “Introducción” de Benjamín Torres Caballero en Edgardo Rodríguez Juliá: *Mapa de una pasión literaria*, La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2003, p. VIII.

²⁵⁷ Julio Ortega: “Edgardo Rodríguez Juliá” (entrevista) en *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 125.

una indagación más allá de la forma narrativa, esto es, una búsqueda del ser caribeño, de su historia presente y de los puntos suspendidos del pasado. Una lectura abierta del ser y su espacio como un rizoma que lo constituye, de tal manera que: “todo caribeño, esté donde esté, se encuentra suspendido en medio del vacío de un *Viaje a la semilla*, es decir, entre un suelo que viaja de acá hacia allá y un cielo raso que viaja de allá hacia acá”²⁵⁸. Y durante a ese viaje, el escritor se afirma y reconoce en una postura de compromiso consigo mismo y no ante los otros que le refutan su obra²⁵⁹, valiéndose de su mejor estrategia discursiva para reafirmar su postura, y ella corresponde al sentido agudo de la ironía que, por un lado cuestiona las jerarquías y, por otro, difumina las separaciones sociales, políticas, religiosas y culturales, al afirmar que:

La función del escritor en cualquier sociedad es como la de ese niño bocón en “Las ropas nuevas del Emperador”. El escritor está llamado a articular lo inarticulable, lo que todo el mundo sabe y calla. Si no es capaz de esto, pues que calle de una vez y para siempre, uniéndose a la conspiración del silencio; que renuncie a su peligrosa vocación²⁶⁰.

Como parte de ese entramado social, el escritor puertorriqueño no se propone solamente reivindicar una postura histórico-cultural, sino abordar –con sentido crítico- los puntos de choque, de incertidumbre y de riqueza de la isla. Para ello, el narrador traza una escritura que se traduce en la libertad de juicio más allá de los esquemas y criterios políticos e intelectuales hegemónicos de la

²⁵⁸ Antonio Benítez Rojo: “Niño Avilés, o la libido de la historia” en *La isla que se repite... op. cit.* p. 290.

²⁵⁹ Argumenta el estudio de Aníbal González en cuanto a las discrepancias a la hora de definirla dentro del sello de “novela histórica”: “Sin lugar a dudas *El niño Avilés* no es una novela testimonial o una “novela histórica” al estilo de *El siglo de las Luces* (1962) de Alejo Carpentier, [...] *El Niño Avilés*, se sitúa, más bien, dentro de una tradición de novelas hispanoamericanas que data de finales de los sesenta y principios de los setenta, en la cual se reevalúa y se critica el legado de la ficción histórica de Carpentier, según éste aparece en *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las Luces*”. Véase: “Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá”, en www.revista-iberoamericana.pitt.edu p. 584.

²⁶⁰ Edgardo Rodríguez Juliá: *Mapa de una pasión... op. cit.* p. 34.

vida social y cultural, de aquellos que optan por el silencio o el espectáculo. *La noche oscura del Niño Avilés* propone la posibilidad de “varios” narradores-testigos que se confrontan, mientras la figura de la autoridad unívoca se interroga y se difumina, muy contraria al planteamiento que sostiene el crítico Rubén Ríos Ávila al referirse a su obra como un esfuerzo desmedido por exponer la imagen de Puerto Rico como la de su figura autorial:

Más que prolífica, su obra es una búsqueda proliferada de su propio centro y el intento de fijar en sus textos ese rostro inasible de Puerto Rico funciona también, recíprocamente, como el intento de fijar el rostro del autor posible que le pueda nombrar²⁶¹.

Antes bien, la novela se sostiene en ese extravío interior que acusan los cronistas para desmontar la concepción de la única voz omnisciente de la narración. Así las voces deambulan por los laberintos de la ficción histórica de la que participan y, en algún punto del relato de los sucesos, el cronista se siente interpelado consigo mismo, situado entre la duda de su pensamiento filosófico-religioso y la atmósfera de pesadilla en la que se encuentra en la isla, es el caso del Obispo Trespalacios y también el del sujeto que se cuestiona como cronista en el personaje de Julián Flores. Por lo tanto, estos extravíos especulares no constituyen una exacerbación del narrador- autor, sino el levantamiento de los cánones acerca del lugar dominante que ocupa esta figura en la historia y la literatura, con el propósito de desplazar su centro de enunciación habitual y, en consecuencia, hacerlos partícipes de sus formas narrativas dentro y fuera de los territorios textuales hispano-caribeños.

En este sentido, casi toda *La noche oscura del niño Avilés* se construye, narrativamente, en una especie de catástrofe de acontecimientos encadenados

²⁶¹ Rubén Ríos Ávila: “La invención de un autor: escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá”, en *Revista Iberoamericana – revista-iberoamericana.pitt.edu.*, 1993, p. 207.

que se materializan en los espacios de la novela, los cuales son tanto imaginados por sus cronistas como remitidos a fechas de hechos ocurridos en la historia puertorriqueña que señala la novela²⁶². Ambas realidades desmantelan las nociones de certeza y linealidad de la historia, y en el texto se instaura un choque de culturas que hace estallar conflictos en la isla, pues en ella se desencadenan unas acciones que se suceden como en un torbellino, porque arrasan con las formas del espacio y terminan en los delirios de los personajes, en los que no sobreviene la calma, sino su lanzamiento al vacío, a la muerte:

Esas escaleras en espiral que tanto invitan desembocan vilmente en el vacío, conducen a ese peso que prontamente se convierte en pavor, y ellas son la muerte, larguísima caída que ya no cesa. [...] Y no había compasión para los que caían al precipicio. Era el paso de un ejército por muy estrecho y traidor desfiladero²⁶³.

Así, ante el silencio de un periodo histórico de la isla boricua, en la novela irrumpe el grito que revela una condición de la cultura en trance y, a la vez suspendida en la paradoja de sus historias fingidas, por haber sido declaradas ausentes por sus intelectuales²⁶⁴, para convertirse en una escritura

²⁶² Según la teoría de la catástrofe expuesta por René Thom, ésta “describe las transiciones abruptas y discontinuas de un estado a otro produciendo la mayoría de las veces la destrucción del sistema mismo. Esa transición abrupta [señala Víctor Bravo siguiendo a Thom] es la manifestación del caos, del cambio no lineal en el interior sistema”, que puede manifestarse desde los sucesos más elementales de cambio en la naturaleza, en el comportamiento de las personas hasta en los sistemas sociales, políticos y económicos de una sociedad o cultura. Y esta situación es la que se plantea en la novela con las acciones de los personajes en conjunción con las interpretaciones y acontecimientos sucedidos en la ciudad de San Juan Bautista. Véase René Tom: *Parábolas y catástrofes*, Barcelona, Tusquets, 1983, citado por Víctor Bravo en *Terrores de Fin de Milenio. Del orden de la utopía las representaciones del caos*, Mérida, El Libro de Arena/Talleres Gráficos Universitarios ULA, 1999, p. 47.

²⁶³ Edgardo Rodríguez Juliá: *La noche oscura del Niño Avilés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002, p. 62. (En adelante todas las citas a la novela pertenecen a la presente edición, por lo que se colocará sólo el número de página).

²⁶⁴ Como bien sostiene Aníbal González: las tres primeras novelas de Rodríguez Juliá y, especialmente *La noche oscura del Niño Avilés* se presenta “como una alegoría de la historia puertorriqueña”. Aníbal González: “Una alegoría de la cultura puertorriqueña...loc cit. p. 584. Y esto responde a la idea de nación de intelectuales como Antonio Pedreira y su libro *Insularismo* y la “Generación del treinta” en la que aparece un vacío de la historia cultural de la isla durante el periodo colonial (Véase J.L. Martel-Morales: “La heterotopía en la obra de Rodríguez Juliá”, en *Acta Literaria* (31), 2005, p. 41. Cito el epígrafe del ensayo *Insularismo* de Antonio Pedreira,

corporal desbordante, no al modo del realismo maravilloso de Alejo Carpentier, o mágico de Gabriel García Márquez, antes bien, para recrear como sostiene Rodríguez Juliá:

el trasiego, la inquietud de una sociedad a medio hacer, que está por definirse. Nuestras mejores ciudades son las utópicas; las otras son encrucijadas de las incesantes comparsas y peregrinaciones del colonialismo, del exilio y la emigración²⁶⁵.

La noche oscura del Niño Avilés pertenece a la primera parte de la trilogía *Crónica de Nueva Venecia*, que no llegó a completarse²⁶⁶. Una novela en la que abundan: “Azarasas y fracasadas utopías, pues las conflictivas relaciones entre españoles, criollos y negros que aquí emergen desembocan en el extravío o el mito”²⁶⁷. Dos vocablos que venían resonando en la narrativa de Alejo Carpentier y, aunque el primer término no se halla muy definido y, por tanto desarrollado en los primeros textos del escritor cubano, sus últimos personajes sí manifiestan una fuerte inclinación a reconocerse en ese laberinto interior y exterior, doblemente espacial como ocurre con el narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* y en el personaje Cristóbal Colón de *El arpa y la sombra*.

En el texto de Rodríguez Juliá el extravío se hace monumental, los laberintos que recorren los personajes se multiplican, invierten la perspectiva de continuidad, y la historia se convierte en pesadilla como afirma la novela. El

con el que abre el trabajo Carolina Sancholuz: “Digamos, sin eufemismos, que el siglo XVIII sigue siendo una gran laguna de nuestra historiografía. Las pocas noticias anchas que de él tenemos, indican, por ahora, que no se alteró fundamentalmente la gestación pausada y descolorida de la conciencia puertorriqueña”. Carolina Sancholuz: “Sobre los comienzos: La renuncia del héroe Baltasar y sus proyecciones en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá” en *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, Vol. 12 (13), 2007, p. 1. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>

²⁶⁵ Edgardo Rodríguez Juliá: “Tradición y utopía en el barroco caribeño” en *Calibán. Revista de Literatura*, Río Piedras, (2), enero-abril, 1985, p. 590.

²⁶⁶ En Venezuela se publicó la segunda parte con el título *El caminno de Yyaloide* (1994) y *Pandemonium* que aún permanece inédita.

²⁶⁷ Rubén González: “Prólogo”, en Edgardo Rodríguez Juliá: *La noche... op. cit.* p. 7.

hecho histórico es sutilmente trastocado en los planos espacio-temporales en el texto carpenteriano, con el objeto de construir una obra estructuralmente acabada, sea de estructura cronotópica circular²⁶⁸ como se plantea en “Viaje a la semilla”, o “de repeticiones cíclicas” según el estudio de Roberto González Echevarría en *El reino de este mundo*²⁶⁹. En Rodríguez Juliá estos planos conforman unas líneas de fuga que, junto a los acontecimientos y el lenguaje, desbordan el hecho histórico lanzándolos al abismo tal como les sucede a sus personajes; mientras que en Carpentier todos estos elementos narrativos siguen cierto orden, por estar regidos bajo la perspectiva de un narrador que controla la historia. En ese sentido, la escritura intenta la recuperación del vacío historiográfico puertorriqueño, como bien lo acomete Carpentier y los escritores del boom: Carlos Fuentes en *Terra Nostra* (1975), Gabriel García Márquez en *El general en su laberinto* (1989) y Mario Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (2000) y en *El paraíso en la otra esquina* (2003)²⁷⁰; no obstante, la novela de Rodríguez Juliá se aparta de “la solemnidad con que suele encararse la novela histórica²⁷¹. Para comenzar, *La noche oscura del Niño Avilés* abre con una cita de un cronista ficticio llamado Rafael González Campos que refiere acerca de la distribución espacial de la ciudad, en un “Prólogo” firmado en “San Juan de

²⁶⁸ Salvador Bueno señala que “el tema central de esta pequeña obra maestra es la reversibilidad del tiempo” en “Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos”... *loc. cit.* p. p 106, en este cuento el tiempo y el espacio están estrechamente *vinculados*, por lo que el término cronotopo, tomado de la teoría bajtiana de la novela en el que “Los indicios del tiempo se revelan en el espacio” [p. 269], esto es precisamente lo que sucede en el cuento de Carpentier, el tiempo no sólo se revierte sino regresa al principio, por lo tanto es circular, como la expresión que emplea recurrentemente el cuento del escritor venezolano Guillermo Meneses: “el pez que se muerde la cola” en el cuento magistral “La mano junto al muro”

²⁶⁹ Roberto González Echevarría: *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria... op cit.* 198.

²⁷⁰ Fernando Ainsa: *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida, CELARG/ *El otro el mismo*, 2003, p. 80.

²⁷¹ Véase el ensayo de Susana Zanetti: “Las historias fingidas de *La noche oscura del Niño Avilés*” en *Estudios*, Caracas, 1994, p. 12.

Puerto Rico” el “9 de octubre de 1946” por Alejandro Cadalso, quien comenta que:

En el año 1797, el Niño Avilés –canónigo heterodoxo y protegido de los Obispos Larra y Trespalacios- fundó una colonia lacustre en la maraña de mangles aledaños a la ciudad de San Juan Bautista. A pesar de su gran extensión y notoriedad hacia finales del siglo XVIII, aquella ciudad de leyendas y canales está ausente de nuestras principales colecciones de documentos históricos. Pero su fama fue escándalo y maravilla de aquella sociedad colonial de hace dos siglos (p. 15).

Por lo que desde el principio del texto concurren las voces de cronistas, historiadores, documentos encontrados “por el archivero Don José Pedreira Murillo en el 1913” (p. 17), quien rescató del “Archivero Municipal de San Juan [...] un tríptico que representaba –dice el archivero- ‘extraño paisaje de canales e islotes donde se alzan majestuosos edificios parecidos a colmenas’ [...] de Silvestre Sandino, genial sobrino de José Campeche” (p. 17). Un registro pictórico que apunta, desde el principio, a reconstruir los orígenes, a explicar lo sucedido y/o a recrear la “certeza” de aquella ciudad.

Así, la novela plantea el laberinto espacial que recorren las voces que narran, en las versiones que se cruzan y confrontan entre sí, se niegan y afirman, se inventan o sueñan en una gran paradoja que constituye la historia, al punto de ir formando capas de interpretaciones que se superponen en un espacio arquitectónico, y en un despliegue de miradas sobre una ciudad en la que subyacen grandes temas y, por tanto, conflictos que son de origen histórico dentro de una trama ficcional. Es conocido el estudio de estos dos aspectos en la narrativa hispanoamericana dentro de lo que se ha llamado la nueva novela histórica²⁷², en la que se produce una revisión, una reescritura y,

²⁷² Recordemos los trabajos de Seymour Menton: *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, México, F.C.E., (1993), Carmen Perilli: *Historiografía y ficción en la narrativa*

fundamentalmente un cuestionamiento, o “confrontamiento de la historia y cultura conocidas con las percepciones nuevas que de ellas se tienen”²⁷³. Y, en esa línea esta novela forma parte del corpus de la ficción histórica que precisa desandar el pasado para reestructurar los modos de interpretación que han constituido estos sistemas (historia y cultura), por un lado y de ampliar, por otro, las formas en las que ha de pronunciarse en la literatura. Puntualmente, en la narrativa la escritura empieza a considerar qué espacios se han de releer y qué personajes han de abordar las voces en su discurso, los cuales han de producir diferentes ecos en torno a un acontecimiento o suceso, lo que conlleva a proponer un proceso de escritura más compleja hacia una profunda búsqueda de significación de las historias culturales de estos “Pueblos del Mar”, como los llama Antonio Benítez Rojo²⁷⁴.

En esta dirección, la novela de Rodríguez Juliá crea nuevas ciudades, mediante un juego entre memoria y ficción, recurriendo al tratamiento estético de una escritura y un espacio laberíntico, de referentes y referencias narrativas, de visiones y lecturas contrapuestas de los “cronistas” que coexisten a lo largo de la narración. Pues si para el historiador ficticio Alejandro Cadalso Nueva Venecia no fue borrada de la memoria dada la existencia de “Los lienzos de Silvestre Sandino [...] al no ser clasificados como actas o crónicas” (p. 19), ¿qué significación tendrían las palabras de José Campeche²⁷⁵, cuando acompaña al Niño Avilés a la fundación de la nueva ciudad?: “Algo me dijo que

hispanoamericana, Tucumán, 1995, y el ya citado de Fernando Aínsa: *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, 2003, entre otros.

²⁷³ Rubén González: *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1997, pág. 121.

²⁷⁴ Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite... op. cit.* p. XXVI.

²⁷⁵ A quien la novela señala a pie de página como el “primer pintor puertorriqueño” que acompaña a la fundación de la ciudad utópica. (Más adelante haremos referencia a la importancia del cuadro de este pintor para pensar la historia y la identidad cultural de Puerto Rico.

todo aquello era sueño engañoso, o quizás uno de esos temibles saltos en que nuestra lucidez vaga fuera del mundo sensible” (p. 27).

No declara el pintor del Niño Avilés la negación de la existencia de un lugar real e histórico, sin embargo, va a dejar constancia de un cuadro que corresponde a la época colonial, a partir del cual se pueden reconstruir las “huellas” o interpretar signos de ese periodo histórico-cultural declarado por los intelectuales de los años treinta como desconocido. Huellas que en la novela adquieren dimensiones poco abordadas en la narrativa hispanocaribeña, y una de ellas es la representación del espacio como cuerpo. Asimismo, las construcciones arquitectónicas que aparecen nos hablan

del muy delirante aposento en forma de oreja humana [...] Lloraba el niño y el furioso eco retumbaba en aquella caja de resonancia hasta encontrar salida [...] siempre amplificándose enormemente [...] al desatarse por la ciudad toda” (pp. 36-37).

Además, el espacio arquitectónico se configura en una dimensión hiperbólica, que desprende efectos grotescos de la casa-cuerpo que expulsa llanto en un lenguaje imaginario y, en consecuencia, barroco²⁷⁶, capaz de provocar y encubrir un doble efecto, el de la máscara y las trampas desde y por el poder. Mientras que en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier el elemento arquitectónico está marcado por el proceso de la construcción, que apreciamos en la edificación descomunal de la Ciudadela La Ferrière del rey Henri Christophe:

En aquella mole de ladrillos tostados, levantaba más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los

²⁷⁶ Véase el trabajo de Carmen Bustillo: *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1990, que parte de lo que se denomina El Barroco de Indias hasta “desembocar en la idea de un Neobarroco, que sería la expresión moderna y actual de aquella corriente estética, representada por los más destacados de nuestros narradores de hoy” “Prólogo” de Alexis Márquez Rodríguez, p. 17.

hábitos de la mirada, se ahondaban túneles, corredores, caminos secretos, y chimeneas, en sombras espesas²⁷⁷.

Y, luego, por el anuncio de su desmoronamiento, ante la muerte del monarca negro, contado a través de un narrador omnisciente que ubica la acción en un tiempo indefinido: “la cantidad de cañones que yacían en el sendero, sin haber llegado a sus cureñas, y que ahora permanecerían ahí para siempre, hasta deshacerse en escamas de herrumbre”²⁷⁸. En la novela del escritor boricua, la imagen espacial respondería a una edificación ficcional desbordante en sí misma, y a la doble lectura de su presencia en la isla: la idea de la historia a partir de la fabulación de un lugar edificado por cierto poder, que ostenta la verdad y crea engaños en su nombre.

Por tanto, *La noche oscura del Niño Avilés* proyecta un espacio metaficcionalmente laberíntico: “Subimos dilatados pasillos cuyo fin era el comienzo de altísimas rampas que ya sólo alcanzaban el fondo del vacío” (pp. 59-60), y en él se sumergen o descienden sus personajes. Por eso vemos a sus autoridades y cronistas que se revelan en su propio espejo, es decir, confesando sus miserias y sus paradojas en su mundo interior, como ocurre en la atmósfera “brumosa” del Obispo Larra; o en la imagen del personaje temerario de Juan Avilés que se lanza al mar, agitado por sus olas funestas, para realizar el rescate del único náufrago del navío “Felipe II.; así como en los cronistas testigos: el intuitivo Renegado y el pragmático Gracián, quienes buscan definir la ciudad “hecha de susto y asombro” (p.67). Todos estos personajes están inmersos en “una escritura que interroga a la puertorriqueñidad como ‘ontología’”²⁷⁹, y ellos reescriben, en la ficción, la

²⁷⁷ Alejo Carpentier: *El reino...* op. cit. Cap. 3, III Parte, p. 105

²⁷⁸ *Id.* Cap. 7, III Parte, p. 131.

²⁷⁹ Rubén González: *La historia puertorriqueña...* op. cit. p. XVI.

memoria de su espacio histórico cultural, rehaciéndose en una literatura que, según Benítez Rojo, “puede leerse como un texto mestizo, pero también como un flujo de textos en fuga, en intensa diferenciación consigo mismos y dentro de cuya compleja coexistencia hay vagas regularidades por lo general paradójicas”²⁸⁰.

No obstante, esta ontología que recorre las islas no pretende el hallazgo de una definición, la cuestión es interrogar sus procesos de interrupción y silencios e invitar a la resemantización de nuevos discursos en los cuales se manifiesta; esto es, incorporar lo que para sus culturas es fundamental, y ha sido tratado o visto como *residual* o *marginal*, verbigracia la danza, el ritmo o el *polirritmo*. Y en este sentido, en la novela encontramos estos elementos, los cuales instauran una composición de movimientos que destacan por sus diferentes lecturas, cada una con un significado, bien para encabezar y animar a la rebelión contra el blanco o, bien para representar la danza que expresa la resistencia a la esclavitud en medio de una celebración festiva. Esta lectura la ofrece la mirada del cronista Julián Flores que, con el seudónimo *el Renegado*, aprecia en el baile los gestos de una sensualidad que motorizan movimientos que expresan las fuerzas del cuerpo para el ataque o su defensa y, al mismo tiempo, escenifican un relato de resistencia femenina frente a la actitud de dominio y violación del colono respecto a la mujer africana: “Las celebraciones de los negros es la mejor defensa de la ciudad. Aquellos ritos, danzas, incesantes de tambor perseguían cruelmente a las tropas invasoras” (p.65). Además, encontramos la imagen del cuerpo de los negros convertido en ejército de “pies descalzos, pechos musculosos y ojos que interrogaban en

²⁸⁰ Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite... op cit.* p. XXIV.

silencio” confrontado con “aquel nauseabundo olor a cuerpos descuartizados, vientres abiertos, cuellos cercenados por los incesantes machetes de los feroces guerreros de Obatal” (p.65).

Asimismo, leemos el contrapunteo de voces de los cronistas que presencian un lienzo barroco, y que lo traducen a la novela en “una especie de gigantismo deliberado que es muy afín al procedimiento alegórico y que transforma cada escaramuza entre Obatal y Trespalacios en una batalla campal”²⁸¹. Toda esta crónica barroca responde a lo que el autor señala sobre el texto, el cual remite a una realidad cultural, a la relectura de las formas de ser una comunidad imaginada por el otro, e imaginaria desde el ser caribeño, ambas realidades a veces desbordan como sus aguas, y la isla se mira en ellas siempre cambiante, convulsa y a la vez inestable.

3.1.- LOS CRONISTAS Y LAS VERSIONES DE LA HISTORIA

A partir de la década del setenta en las regiones del Caribe hispano se aprecia un cambio en los sistemas literarios, que comienza a remover con mayor fuerza sus producciones literarias, que

generan diferencias interdiscursivas: [...] los textos se presentan como indagaciones de enigmas, especialmente aquellos ubicados en los márgenes. [...] Las voces opacadas de los grupos marginales, desconstruyen y fragmentan el compacto bloque discursivo de la voz hegemónica de las anteriores décadas. [...] El titubeo de la enunciación, entonces, no se limita a cuestionar los

²⁸¹ Aníbal González: “Una alegoría de la cultura puertorriqueña. *La noche oscura... op.cit.* p. 589.

monumentos culturales de la modernidad, sino que se revierte sobre la voz misma que los enuncia²⁸².

En el ámbito narrativo aparecen figuras reconocidas como el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez con *La Guaracha del Macho Camacho* (1976), novela que plantea la entrada de las voces de los medios de comunicación como lugar de la enunciación, por lo que el texto instaura un performance y la narración deviene en espectáculo²⁸³. Posteriormente aparecen las primeras obras a las que el mismo Rodríguez Juliá ha llamado “juveniles”, entre ellas, *La noche oscura del niño Avilés*, novela en la que el foco de atención programática del escritor se desplaza del qué a quiénes cuentan, pues el sujeto no sólo refiere desde una postura externa, antes bien, su mirada gira sobre sí, y se produce una reinterpretación del objeto a sujeto de la narración. De modo que “el artista es sustituido aquí por el cronista, y la función del recuento reemplaza así el protagonismo del sujeto”²⁸⁴. Aunque las voces de los narradores-cronistas pugnan por su jerarquía y autonomía, ellas parecen configurar un juego en la trama narrativa sin la intención de resolverse, ya que en el texto no existe la pretensión de encontrar un lector que siga, fielmente, a un narrador con posturas definidas y estructuradas.

²⁸² María Julia Daroqui: *(Dis)locaciones: narrativas híbridas en el Caribe hispano*, Valencia, Grup d'Estudis Iberoamericans y Tirant lo Blanch, 1998, pp. 21 y 25.

²⁸³ Nos referimos a *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988), con tema y protagonista de la música y cultura popular caribeña y al libro de ensayo *No llores por nosotros, Puerto Rico* (1998) y a la escritora Ana Lydia Vega con *Encaranublado y otros cuentos de naufragios* (1982), *Pasión de historia y otras historias de pasión* (1987) y *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. Ambos narradores representan esa nueva mirada desde el texto, no como producto cultural hecho por y para un lector elitista, sino pensado como una representación de las formas y figuras populares de la cultura y la oralidad de la isla y el Caribe. Véase el ensayo de Rubén Darío Jaimes: “Literatura y reafirmación en Puerto Rico” en *Contexto*, Segunda Etapa Vol. XVII, 19, 2013, pp. 55-56.

²⁸⁴ Julio Ortega: “La escritura posmoderna” en *La imaginación crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010, p. 497.

De ahí que el tratamiento narrativo de la novela de Rodríguez Juliá no se delimita a un tipo de escritura, por el contrario, se distancia de la gran voz rectora de las maravillosas historias de la narrativa del boom. Pues si en ella se aprecia una parodia de sus temas, sin embargo, el procedimiento de abordar las historias parece lanzarse a una fuga de varias direcciones de aquello que observan, cuentan y comentan sus cronistas, ya que como sostiene Bajtín:

Las imágenes [...] decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo”²⁸⁵

Estos rasgos que encarnan la obra de Rabelais, dialogan con las formas y alusiones visuales que pretende el texto *La noche oscura del niño Avilés*, puesto que en él visualizamos tal desestabilización de los discursos y, sobre todo, de las ideas de la cultura que se erige como dominante, a partir de las imágenes plásticas e imaginarias que forman parte del recorrido espacial y narrativo de los sujetos que participan en el texto. Los relatos, producto del delirio así como de los personajes, que atraviesan los laberintos espacio-temporales de la novela perturban las voces narrativas, puntualmente al pensamiento en el que la figura de la autoridad se resquebraja en sí misma en el texto. Por ello, los personajes centrales, “encargados” de regir el pensamiento doctrinal de legitimación del orden y la verdad, se sienten afectados por realidades que desbordan sus esquemas, sus cánones culturales, religiosos y psicológicos en los nombres de Larra y Trespalacios. Esta situación se hace extensiva a otros personajes que, desde otro ángulo social, ostentan el poder: el caso del negro Obatal, quien presencia la caída de su reino manifiesta en la división de su ejército; hasta el cronista el Renegado

²⁸⁵ Mijaíl Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, 1987, p. 8.

que sucumbe a los delirios y pesadillas de la historia. Todos asisten a ese desmoronamiento o crisis del sujeto y del poder en la novela, a esa catástrofe no solo escénica sino ontológica.

Ahora bien, estas voces interactúan no solo en el tiempo de la historia, tales como: Gracián y Julián Flores. Pues de este último, el narrador, en primera persona del plural, nos revela que es un “cronista criollo simpatizante de la causa negra que firmó sus testimonios con el seudónimo de el Renegado” (p. 66)²⁸⁶. Además, entre las páginas del texto confluyen las ideas por las que transitan los dedos del lector, y se establece una correspondencia entre lo que se cuenta en el texto y las anotaciones que se hallan a pie de página, las cuales corresponden al poeta que firma bajo las iniciales de “A.J.M.”²⁸⁷, constituyéndose en un personaje que reescribe y reelabora desde el logos lo que en la novela acontece. En consecuencia, los cronistas que relatan los sucesos pero además son testigos-personajes de la historia como Julián Flores, se convierten en sujetos referidos, pensados por otro que, a su vez, están siendo leídos o imaginados por el lector, lo que convierte a los cronistas en autorreferentes múltiples de un narrador que recurre a

la forma paródica como un vehículo narrativo, con una riqueza mayor de textura, con más variedad en el uso de la parodia, en el uso de la falsificación del texto. En aquel entonces yo era un apasionado de Borges y quizá todo salió de ahí²⁸⁸.

En ese sentido, la novela surge de un palimpsesto de textos ficcionales que desencadena en una polifonía de voces: el Renegado es tanto cronista como protagonista, puesto que narra y experimenta los avatares que ocurren

²⁸⁶ Renegado significa: “Que ha abandonado voluntariamente su religión o sus creencias. [...] Particularmente, que renuncia la ley de Jesucristo” Real Academia Española: *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1992, p. 1254.

²⁸⁷ Su nombre se registra en un pie de página como “Alejandro Julián Marín, viejo poeta de la ciudad [que] comenta el misterio de aquella de aquella fundación en varios de sus poemas en prosa” (p. 27).

²⁸⁸ Julio Ortega: “Edgardo Rodríguez Juliá” en *Reapropiaciones. Cultura... op. cit.* p. 129.

en la historia cultural del mundo africano en la isla. Desde su perspectiva, el personaje cronista conjuga la ficción y la realidad del texto, como si se hallara en medio de dos espejos cóncavos que se miran en su relato, hasta el punto de introducir en la escritura la presencia de la narración especular, la cual supera la expectativa del sujeto cronista, e invade su visión y la historia en su conjunto. Asimismo el cronista, además de presenciar los acontecimientos y de mostrar su recorrido, se corporiza por cuanto reflexiona, calla, se confunde y se extravía. Además, el Renegado aporta lo que significa su oficio como es el informarse de historias, escuchar las diferentes versiones de un suceso o personaje adentrándose en ellos y, dada la circunstancia, manifestar su estado emocional, su rostro y condición de sujeto vulnerable, de quien afectado por lo que ocurre en su entorno ofrece la recomposición de aquel tapiz de miradas en torno a un acontecimiento, que recoge oralmente y los relata en primera persona:

Yo fui uno de los infortunados, y ya me entró el miedo por la tripa cuando vi cómo me empujaban tronera abajo al vacío, todo ello con fatalidad más ciega que la mostrada por el viento del huracán. [...] Tanta crueldad jamás he visto, y contemplé con grande tristura cómo aquel gesto poderoso convertía la celebración en tragedia dolorosa. Pero no crean que no comprendí –buen cronista que soy- las razones que tuvo el general [...] para dar orden tan severa. [...] En aquella plazoleta se reanudarían lazos con la antiquísima tradición que la crueldad del blanco había destruido. Y el ausente Obatal consideró que la grande multitud desluciría celebración tan solemne (p. 73).

El Renegado revela que tal resolución tiene sentido según las razones del que ordena el caos, la muerte, con el fin de no restarle mérito a la ceremonia; no obstante, tal acontecimiento no deja de asomar una destrucción, esto es, de generar una situación de catástrofe en la población negra de la isla. Tal parece que todo poder instauro un orden sobre la base del caos. Pese a ello, los acontecimientos parecen ocurrir dentro de un gran escenario festivo,

como si la tragedia y la comedia coexistieran entre danzas y palabras, y en ellas se entremezclaran las visiones con los delirios, los estados semi-inconscientes por los que atraviesan los cronistas y personajes como los “del Niño Pimentel, secretario canónico de Larra” (p. 58) y, posteriormente sucede en el apartado “De las últimas visiones de Larra” en las que el Obispo reflexiona: “¡Es la torre! Esa infinita torre que ha sido pesadilla de los soberbios y sueño de los dioses [...]. Ese poder convertido en piedra y argamasa asciende al foso eterno” (p. 61), que presenta una contraposición de símbolos y de alegorías sobre el poder. Un dominio que engendra deseo y locura, pues también significan la gloria y la ruina en la historia del ser humano. En otro plano, la voz del Renegado nos narra los delirios de las mujeres que murmuran historias, palabras con las que el cronista intenta restaurar el sentido en su recorrido por el espacio geográfico del relato en sí mismo, sumergido en un laberinto en el que resuenan múltiples voces:

seguí aquella ruta de asombro por toda la guarnición de San Felipe de Morro, y allá vi que unas viejas estaban sentadas alrededor de muy grande fogata. Estas viejas fumaban jumazos de tabaco oscuro mientras proferían oscuros decires y contaban pasados sucesos. Como todas ellas estaban en fuerte trance y decían muchos desvaríos, tuve que componer mosaico de tan locas ocurrencias (p. 69).

Este repertorio de signos forma parte de una fiesta que, al mismo tiempo, se convierte en una tragedia para los ojos del cronista que la mira, ya que en la celebración se impone el ritual de lanzar al vacío a un buen grupo de los asistentes, a fin de concederle solemnidad al acto de investidura del rey Obatal, y ello consiste en una ofrenda de negros alegres que serán empujados a la muerte para satisfacer la voluntad del Soberano. Con la narración de este hecho, la novela nos brinda una visión de la cultura fluctuante entre la élite y el pueblo, el sacrificio y el espectáculo. No todos pueden presenciar del

nombramiento de Rey Negro y la orden que emite el poder, sin vacilación, es la muerte. En este acto se manifiesta la conjugación de la representación de la cultura, el lenguaje barroco y la música como revalorización de la otra épica, la africana, en un discurso que revisa los detalles del adorno del vestido, otorgándoseles un significado que trasciende su precario valor material por la apuesta de su sentido simbólico:

sólo los ancianos entendían la gesta narrada por aquella música, a la verdad muy sagrada ceremonia [...] y los jóvenes eran como llamados al centro del círculo. [...] Después de larga letanía cantada por un viejo, donde se hacía relación de los hombres notables de sus dinastías y los sucesos famosos de sus reinos, estos reyes y reinas eran vestidos con muy galanas vestimentas, que éstas eran hechas con materias pobres pero preciosas. [...] Aquellos mozos a la verdad que lucían de gran nobleza, [...] que era para asombrarse, pues hasta pocos días antes habían sido esclavos, y ahora eran hombres, y hasta reyes y reinas (pp. 75-76).

En otras palabras, *La noche oscura del Niño Avilés* apunta a reencontrar ese imaginario caribeño que se mezcla temporalmente en el lenguaje y en la historia, que aproxima y tensa el hilo invisible de la colonia con el del siglo XX. De ahí que sea en los sonidos, los ritmos y la danza de los tambores en los que se puede reconocer y reconstruir el hilo policromático de la memoria en el relato del Renegado que, en la novela tiene su contrapunto. Se trata del cronista ficcional Gracián, “secretario del obispo Don Felipe José de Trespalacios”, quien encarna otra perspectiva de la historia pues se encuentra en un territorio contrario al que ocupa el Renegado. Su discurso sigue más los hechos que dirige su superior, por lo que su relato es más cerrado, objetivo e informativo. Por lo tanto su oficio de cronista se enmarca dentro de una función de encargo, que registra los acontecimientos oficiales tales como el relato de “los llamados avileños, [...] los exiliados de la ciudad” (p. 79), así como la

presencia de los piratas ingleses con los que el obispo español pensaba negociar para

la gran batalla contra los negros, [...] como intrépida vanguardia que colocaría las escaleras de asalto sobre los muros del ahora bastión rebelde de San Felipe de Morro [...]. Don José convencido de que su ambición de tomar la ciudad lo había puesto en grave aprieto, accedió a pagarles con moneda de oro o plata; que todo esto se acordó el 3 de marzo de 1773 (p.81).

De este modo, la voz de Gracián se caracteriza por desarrollar unas pautas del cronista oficial, en cuanto elabora una escritura que cumple con el requerimiento de mencionar todos los pormenores de los acontecimientos, desde citar fechas, nombres y hechos, así como la retórica tradicional de las crónicas de invocar al lector, hasta adentrarse con cierto recato a anotar anécdotas, incidencias y costumbres cotidianas de su superior, el Obispo Trespalacios: “Abrí la puerta y lo sorprendí con la uña del dedo meñique metida hasta el zoco de la nariz; a nadie extraña ya que se deje crecer tan larga esta uña, pues ella es su único socorro cuando quiere tomar buen cachito de rapé”²⁸⁹ (p.82).

En la novela se intercalan estas dos voces, la de Gracián y el Renegado. El segundo, localizado en el territorio de los negros, siempre se está desplazando no solo de manera geográfica sino introspectiva, su movilidad consiste en su mirada profunda y, desde allí, observa a “Obatal el Bravo” y a sus fieles generales, Enrico y José Fogón. El Renegado se detiene en la vestidura y adornos, así como en las plantas y el tabaco empleado por Obatal como el rapé de “cojobilla” y la llamada “pajarita” (pp. 85-86)²⁹⁰; también

²⁸⁹ Rapé: tabaco reducido a polvo, más grueso y oscuro, elaborado con hojas cortadas algún tiempo después de madurar. Real Academia Española: *Diccionario... op. cit.* p. 1367.

²⁹⁰ Cojobilla es uno de los sesenta y cinco nombres populares, aproximadamente que se le atribuyen a esta planta denominada *Anadenanthera peregrina*. Planta utilizada en los rituales en regiones como Brasil, Chile, Colombia, Perú, Haití, República Dominicana y Puerto Rico. A estas plantas hicieron referencia fray Bartolomé de las Casas y Gonzalo Fernández de Oviedo

observa a sus mujeres, especialmente a Dámaris, “confidente y consejera de Obatal” (p. 87) y a Sara Josefa, “toda de sensual continente, grande hermosura” (p. 88). El Renegado durante este recorrido introduce otro punto de vista, por lo que su percepción es más subjetiva, ya que se aproxima al personaje para destacar sus cualidades femeninas de la mujer inteligente, bella y discreta como Dámaris, de quien comenta: “sabía aquella muy prudente mujer que los muchos excesos de Obatal lo convertirían en ruina prematura, tumba lastimosa de ilusiones tan sangrientas” (p. 89). Así, el relato de este cronista abarca desde los asuntos y detalles individuales hasta la interpretación general de un acontecimiento, y nos ofrece un relato más introspectivo dentro de la crónica. Uno de ellos es el comentario en torno a la “arenga” que hace Obatal a su pueblo, de la que afirma estar contenida de resentimiento y venganza hacia el colono blanco (pp.89-90) y, al mismo tiempo se percata del estado emocional de Obatal frente a la caída de su bastón el día de su proclamación: “Yo, que lo seguí de cerca, reconocí en su semblante la derrota” (p. 92). El cronista Julián Flores no se limita a apuntar y a dar cuenta de los acontecimientos sino a dilucidar sus gestos, los signos de los personajes y los sucesos de la “historia”.

Por su parte, la voz de Gracián narra desde una perspectiva externa, no se involucra con los sucesos, incluso de los que ocurren en su entorno más próximo, puesto que este cronista los enfoca con cierta distancia, no participa como el Renegado, sólo alude, por ejemplo, a los preparativos de la batalla contra Obatal de cuyas discusiones señala: “más parecido tenían con cirujanos listos para una matanza que con generales y comandantes apurados por una

Véase: Christian Rättsch. *The Encyclopedia of Psychoactive Plants: Ethnopharmacology and Its Applications*, Medical, 2005.

operación” (p. 93), lo que nos muestra el punto de vista denotativo de este cronista. No, obstante, en los comentarios que aparecen al final de este capítulo en la voz del poeta ficticio “J.L.M.” se construye un paralelismo de lo que ocurre en el texto, reflexionando sobre la historia y adentrándose en el mundo interior de sus personajes. En otra dirección se encuentra el Renegado, quien ocupa el escenario de los rebeldes, y ha sido enviado por Trespacios como espía, no soslaya detalles para su narración, por ello comenta acerca de la gastronomía puertorriqueña preparada por las negras en los bohíos: los chicharrones, la arepa de harina de maíz frita

que acompaña el pescado cocido y salteado a la brasa [...] morcillas y se picaban trocitos de carne de puerco frita, [...] trozo de panapén hervido y escabechado con aceite, vinagre, cebollas, ajos, ají bravo, laurel pimienta y limón agrio [...] mixtura feliz y anhelada” (pp. 99-100).

Con esta referencia el cronista da cuenta del repertorio gastronómico de la isla, de su *mixtura* de sabores y saberes que conforman un integrante fundamental en la cultura caribeña. De ahí que introduzca en su trayectoria narrativa otro elemento que integra otra manifestación de vital importancia para la cultura afrocaribeña, la danza y el cronista menciona uno de ellos: “cuando terminé la merienda me dirigí a sitio donde había baile de bomba, que así se dice cuando los prietos hacen rueda para que una pareja baile” (pp. 100-101). Y este recorrido cultural lo aprovecha para reflexionar en torno a la fugacidad de la “Edad de oro”, es decir, “La rueda inexorable de la diosa fortuna me decía que tanta abundancia de hoy pronto se convertiría en hambre de mañana” (p. 101). Por lo tanto, su visión se articula a la mirada sociológica y antropológica de la cultura de la abundancia y el caos, pues señala la desmesura en la cantidad de comida que se prepara, y previene de sus consecuencias, como la

escasez y el hambre. Tampoco escapa a su crónica el lenguaje escatológico producto de la ingesta de alimentos:

Ya cuando esto hice mi dolido vientre se alivió tirando retahíla de pedos de fuertísimos pedos, silbando apestosísimos follones; y tanto estuve allí en tan improvisada ordalía, que creí haber soltado por el trasero hasta la enjundia del alma, aunque pronto reconocí que tan apestosos humores eran más líquidos que blandos (p. 103).

Este entrecruzamiento de relatos, en los que confluyen rasgos del humor y lo grotesco es propio de un lenguaje carnavalesco que, en la voz del Renegado, borra las distancias del cuerpo, producto de los excesos de la fiesta, y nos lo muestra con los signos de un cuerpo abierto, porque como señala Rubén González: “su escritura es desprejuiciada, casi al punto de la indiferencia de lo que piensa la gente”²⁹¹, y así se nos revela el Renegado, como el cronista que nos expone las realidades donde se transgrede la imagen de un cuerpo cerrado por el que abre sus orificios, y señala su corporeidad, con sus ruidos y excrecencias, en un discurso que rompe con lo simétrico y apunta a la imagen disonante. No obstante, este relato lejos de causar repulsión provoca la risa, esto es, la relajación de las verdades y de las autoridades, del sujeto cronista induciendo a la burla no del otro, por el contrario, la de sí mismo.

Esta risa festiva no es sólo un divertimento para el sujeto narrador y lector, sino un acto con una significación de libertad que, en la Edad Media gozaba de “privilegios excepcionales de licencia e impunidad fuera de esos límites [oficiales]: en la plaza pública, en las fiestas y en la literatura

²⁹¹. Rubén González: *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá... op. cit.* p. 4. Una indiferencia que descubre no sólo el cuerpo sino los pensamientos y las tramas de las sociedades que pugnan por la falsedad y la demagogia, por la vergüenza y la castración, por el exilio y la ignorancia. Y a esto responde Juliá a lo largo de su obra literaria al señalar las miserias de las realidades humanas, sin ocultar el rostro de la tragedia, tal vez fundido con el de la comedia, con el del humor y la ironía.

recreativa”²⁹². En la novela de Rodríguez Juliá, las formas y los sentidos de un discurso antes silenciado, ahora coexisten y se muestran mediante un grotesco de oposiciones que se mira en el espejo público, frente al otro, en una representación en la que lo trágico (la guerra) se halla frente al carnaval (la fiesta gastronómica). De igual modo, la muerte se fragua en el campamento del Obispo Trespacios, mientras los negros junto a Obatal danzan y celebran, pues en la fiesta y el carnaval “no hay límites” para el gasto y para el exceso:

Todo el mesetón del Morro estaba de fiestas, alegrías y comilonas [...]. El mar de negros se movía ondulante e indeciso, ansioso y en mil direcciones, sin orden ni sosiego, siempre al compás de los tambores que no cesaban en su muy frenético ritmo (p. 99).

El lenguaje festivo y celebratorio de Juliá en medio o próximo a la muerte se materializa junto al baile a través de la abundancia y la variedad gastronómica. No obstante, “Las fiestas, en todas sus fases históricas han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre”²⁹³. En la novela la fiesta que narra el Renegado sugiere múltiples interpretaciones, pues representa los cambios y rupturas de sus procesos o ciclos históricos que, en un intervalo temporal, “adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”²⁹⁴. En este sentido, llama la atención el comentario del poeta A.J.M. sobre el Renegado, el cual presenta al cronista y sus anhelos, al referirse a ese “espacio perfecto que es añoranza y utopía de la memoria, esa imaginación lastrada por el pasado” (p. 107). Por lo tanto, el Renegado atraviesa, por un instante, el reino de la utopía que, en el texto, es producto de sus delirios provocados por los brebajes

²⁹² Mijail Bajtin: *La cultura popular... op. cit.* p. 69.

²⁹³ *Ibíd.* p. 14.

²⁹⁴ *Ibíd.* pp. 14-15.

que le ofrece Mitume; al despertar, descubrirá su contracara, es decir, la pesadilla. Sin embargo, no es sólo el Renegado el cronista que se encuentra con los africanos el que experimenta alucinaciones. Lo mismo y desde el otro bando le sucede al cronista Gracián, quien al probar el “povo”²⁹⁵, se adentra por espacios “mágicos” e imaginarios:

Busqué aquella escalinata única que me conduciría a las infinitas alturas. Subí oscuras escaleras que bajaban con insistencia feroz; ante mí se abrían todas, plurales, disyuntivas, de mil formas y maneras, invitaciones más hechas al aire que a mi espanto. Y digo esto porque las había en forma de espiral, largas con angostos peldaños, cortas con anchísimos escalones, de empinados barandales que remataban abruptamente en bóvedas de cañón, de engañosas alzadas sin principio ni final (p. 112).

Mientras la voz de Gracián narra su experiencia atravesando “los infinitos corredores de mi lucidez como eco sostenido por celeste laberinto” (p. 116), la voz del Renegado cuenta lo que “vio en el reino de las quimbambas”. Ambos cronistas atraviesan laberintos producto de las sustancias que les ofrecen sus iniciadores: Gracián viaja o es conducido por el Obispo Trespacios; el Renegado sigue la ruta de la mano del negro Mitume: “bien sabía que bajo mis pies yacía el laberinto de las bóvedas” (p. 117). Los dos conforman voces de “iniciados” que alcanzan un recorrido simbólico-espacial, en direcciones opuestas. Así, el trayecto que imagina Gracián es ascensional, mientras que el del Renegado se dirige a lo subterráneo, a lo profundo, es decir, al mundo de lo mítico: “Mi lucidez quedó un poco suspendida, y todo mi cuerpo se aligeró, y aunque no flotaba me presentía en el interior de secreto

²⁹⁵ Una de las tardes en la que se hallaban el cronista Gracián junto Don José Trespacios, el Obispo abrió unos frascos que contenían “rapé de distintos aromas” e invitó al cronista a probar el de claveles “que era, según su autoridad en estos delicados placeres, un vigoroso estímulo para el ingenio” (p.109). Luego le ofrece el povo: “unos diminutos cristales” de los que comenta Don Pepe: “- Pues te diré que descubrí el povo mientras fermentaba con extracto de malagueta un poco de rapé” (p. 110). En esta conversación Rodríguez Juliá introduce palabras en la boca del Obispo que no se corresponden con la época: “date un pase de esto”, “se formó gran vacilón”, expresiones propias del lenguaje popular hispanocaribeño.

recinto colgado del vacío. [...] Aquel recinto quizás pertenecía a pesadilla de la historia (p. 118). Por lo que se advierten dos ritmos narrativos en la novela: el del Renegado y el de Gracián. Este último desarrolla un tono narrativo en el que privan los efectos visuales y pragmáticos de los acontecimientos:

A fe y asombro mío quedé muy embelesado con esta catástrofe marina; todo aquel campo del Morro estaba cubierto por la más disparatada fauna de los mares [...]. Alrededor nuestro todo era trajín en incesante grito: Unos hombres vuelven a montar las casetas de campaña, otros se dedican a secar municiones, algunos levantan cobertizos de pencas y palos de guayabo, los de más allá se desnudan para secar sus ropas empapadas (pp. 215 y 217).

En definitiva, las reflexiones en la voz del Renegado desembocan en la revisión tanto del lugar de la historia como del sujeto que escribe y, en consecuencia de lo que narra; en su crónica convergen la imagen y la palabra, la experiencia del cronista o escritor con la escritura de la historia, en la relevancia de esta última en relación con el sujeto-cronista que, a su vez se interroga en el texto: “¿Reconocía ya, en aquel entonces, la voluntad sometida a la letra?” (p. 186). En otras palabras, la novela plantea la discusión en torno al canon de la escritura de la historia o la literatura, frente al planteamiento de la libertad y desafío del texto para remover los posibles hilos de la historia, e inventarlos cuando se ha argumentado que no existieron. El Renegado invita a mirar más hacia el interior de los personajes, a expresar cierta manera de ser, en la conformación de un espacio de la identidad y de la cultura nada estable. Recordemos que el Renegado es un mulato, un cronista marginado, enviado como espía por el Obispo Trespalacios al campamento de los negros. Por lo tanto, se encuentra en una situación ambigua, que oculta su encargo, al punto de desacatarlo e integrarse como sujeto al mundo de los africanos y mezclarse con ellos. De ahí que, a su acción le precede una máscara que, con el

transcurrir del tiempo, se adhiere a su rostro para insertarse o “afiliarse”- en palabras de Said²⁹⁶- a la comunidad africana.

Entretanto, la identidad de Gracián no precisa de máscara, su relato es fáctico, directo, ocupado de relatar el movimiento del mundo exterior, el de la guerra, es decir, el de presentar su perspectiva a partir de un primer plano, y así introduce su voz: “– Imagínese, Don Pepe, como que voy a narrar la guerra más grande que se ha visto desde que ocurrió allá, en los tiempos de su bisabuela, la famosa batalla de la golfa de Lepanto” (p. 187). No obstante, esa grandilocuencia que promete el cronista se desploma, irónicamente, ante la aparición de un personaje que tuerce y burla el sentido heroico de la historia: “un niño que era dueño de rayos y centellas, gobernador de los elementos, [...] un soberano engendro, que nuestros ejércitos serían derrotados si la Santa Bárbara no volcaba el escapulario” (p. 191). En consecuencia, el sentido heroico de la gran historia en el trayecto narrativo que sigue Gracián se trastoca, se invierte para darle nuevas líneas de interpretación, pues la única versión de la historia se invalida y surgen otras formas de representación, sin que éstas tengan que llevar el sello exclusivo de la verdad como elemento constitutivo de la historia, sino para que emerjan otros discursos, otras voces artísticas y culturales, reales e imaginarias que revierten hacia posibles versiones los silencios cometidos por los discursos oficiales.

Todo el espacio textual es un largo viaje del que se desprenden varias ramificaciones o “caños” como cita la novela, y éstos son los que recorren sus personajes, sus cronistas con sus historias de hallazgos y extravíos, los cuales

²⁹⁶ El origen etimológico de la palabra *persona* proviene del latín “*persona*” que significa “máscara de actor” “personaje teatral” Véase: J. Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Vol III, Madrid, Gredos, 1976, p. 754. Edward Said: *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Penguin Random House, 1997, p. 37.

vendrían a desembocar en ese mar de voces polifónicas desde el Obispo de Larra hasta el cronista el Renegado, con una valija de utopías y nostalgias: “ruta melancólica: [...] viaje que nos conducía a ciudad incierta, oscuro porvenir. Yyaloide era tierra sólo de mis ojos” (p. 208), es decir, fabulaciones de historias que tejen los cronistas. De ahí que el texto no sea altamente polifónico, por “la pluralidad de conciencias autónomas con sus visiones del mundo [que] puede parecer caótico y la estructura [...] un conglomerado de materiales heterogéneos y de principios incompatibles”²⁹⁷ en las voces de los personajes cronistas y narradores, sino por la presencia -de lo que Fernando Aínsa estudia, y por ello incluye la obra de Rodríguez Juliá dentro de ese corpus de la ficción histórica latinoamericana- de una diversidad de “estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir”²⁹⁸.

Esta manifestación de una heterogeneidad cultural y textual abre canales de significaciones y registros que dialogan entre sí, como el cuerpo en tanto fuente de diferentes interpretaciones: el mutilado por la esclavitud, el erótico y sensual, el grotesco e hiperbólico junto a la música y la danza; la gastronomía en tanto representación de un ingrediente de la cultura caribeña; más la presencia de los registros “pictóricos oníricos y obsesivos de El Bosco, los sueños y ‘caprichos’ de Goya, las ‘cárceles’ de Piranesi”²⁹⁹ que atraviesan los personajes cronistas en su laberinto textual y se entrecruzan con el

²⁹⁷ Mijaíl Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Ana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 18-19.

²⁹⁸ Fernando Aínsa: *Reescribir el pasado. Historia y ficción... op. cit.* p. 83. Esto es, la lectura de una novela que abre una variedad de temas y tendencias, como el erotismo, la crónica, la memoria, la novela sobre el cimarrón. En ese sentido, Rubén González añade en el “Prólogo”:

es posible pensar en una novela de aventuras, porque muchos hechos aquí podrían encontrar acomodo en las mejores páginas que ese género ha dado. A veces parece un complejo relato militar con alzamientos populares y guerras calculadas. Asimismo, [...] resulta ser una novela fantástica o erótica” (pp. 9-10).

²⁹⁹ Fernando Aínsa: *Reescribir el pasado. Historia y ficción... op.cit.* p. 95.

documento apócrifo, “no [...] ajeno a la verdad histórica, aunque la historicidad se convierta en falsificación”³⁰⁰. Asimismo, estos diálogos de textos proponen una reflexión de la escritura, de la que apreciamos pinceladas acerca del proceso y oficio de escribir, la mirada del cronista y el reconocimiento de su parcialidad y por ello se cuestiona a sí mismo frente a la escritura, lo que apunta a los rasgos de una novela metaficcional, especular, alegórica y paródica, una riqueza de modalidades y propuestas estéticas de la novela de la década de los ochenta en Hispanoamérica. De ahí que el señalamiento de intención de Rodríguez Juliá al escribir este texto:

Planteo cierto horror al vacío historiográfico, a través de una visión novelística, literaria, que no es la visión pretendidamente totalizadora de un historiador. Tratar de buscar en las voces el misterio de eso que está ahí tan visible y que ha desaparecido³⁰¹.

De esta manera, la novela intenta reconstruir esos vacíos de la historia puertorriqueña, de cómo han podido ocurrir los acontecimientos en la isla, sus maneras de ser y pensar, unos orígenes que apuntarían a “la formación de la sociedad puertorriqueña un poco al margen del Estado Español”³⁰². Esa diferenciación en relación con otras colonias americanas y su similitud con islas o territorios pequeños que, económicamente, no aportaban grandes riquezas a la Corona Española, y por tanto se constituyeron con unas realidades utópicas distintas, quizá más caóticas y heterogéneas, en una cultura en la que diferentes elementos en conflicto interactúan en la sociedad, con rasgos que la aproximan a otras regiones del Caribe, tal como la fiesta que, detrás, oculta el rostro de un problema político y social sin resolver. De ahí que la escritura de Rodríguez Juliá no pretenda exclusivamente “darle voz a quienes no la han

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Carolina Sancholuz: «Siempre he concebido la literatura muy apegada a la ‘voz de la tribu’». Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá» en *Iberoamericana*, VII, 28, 2007, p. 171.

³⁰² *Ibid.* p. 168.

podido manifestar”, antes bien, la de abordar “unas realidades poco vistas, algunas veces marginales, otras veces simplemente despreciadas”³⁰³.

En esta línea, la novela persigue la búsqueda de un posible origen de la cultura puertorriqueña y para ello el autor apela a “la convivencia de los diversos discursos, a desenmascarar las nociones literarias, [a considerar] que ni el discurso de la historia ni el literario son los poseedores de la verdad, sino sólo sus versiones”³⁰⁴. Así, *La noche oscura del Niño Avilés* teje esos laberintos para reencontrar en aquellos pasadizos los diferentes relatos posibles que articulan una historia, los elementos desde los cuales se puede reconstruir su pensamiento y época; por eso aparecen los cuadros de Campeche, que no responden a la incorporación del arte en la literatura, sino a lo que a partir de su mirada ofrece el lenguaje pictórico en tanto imagen de la cultura y la historia puertorriqueña, de una “ilusión de los orígenes”³⁰⁵, de esos sueños de la ciudad que se desencadenan en los personajes, en sus visiones y, como lo apunta María Daroqui, en “los murmullos de circulación pueblerina y colectiva [...] que, como *pesadillas*”³⁰⁶ habitan y se desplazan por los laberintos de historias en la ficción caribeña.

³⁰³ *Ibíd.* p. 172.

³⁰⁴ María Julia Daroqui: *(Dis)locaciones... op. cit.* p. 58.

³⁰⁵ Julio Ortega: *Reapropiaciones... op. cit.* pp. 1 y 6.

³⁰⁶ María Julia Daroqui: *(Dis)locaciones... op. cit.* p. 58.

3.2.- EL CUERPO Y LA DANZA: SIGNIFICACIÓN POLIRRÍTMICA³⁰⁷

Para Benítez Rojo, el ritmo caribeño precede a la percusión, de ahí que “se trata de un meta-ritmo al cual se puede llegar por vía de cualquier sistema de signos: llámese éste música, lenguaje, arte, texto, danza”³⁰⁸ que se mantienen como formas de la resistencia en la cultura de los Pueblos del Mar, y proponen una coexistencia, que no se traduce en una reducción o “síntesis, sino en un significativo hecho de diferencias”³⁰⁹. Ritmos que se expresan a partir de un elemento fundamental: el cuerpo que, en la literatura del Caribe, empieza a mostrarse o, sobre todo, a manifestarse desde diferentes formas, movimientos y significaciones. Y esto lo percibimos a lo largo de la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá en la visualización de un abanico de interpretaciones acerca del tratamiento del cuerpo como lenguaje en sus espacios, en los acontecimientos y en los personajes.

Así, en un primer estadio la ciudad se nos ofrece como ese gran cuerpo sensorial abierto desde múltiples ángulos, los cuales proyectan miradas aparentemente paradójicas que conviven en el texto, e intentan rescatar una ciudad o inventarla para restituirla, más que de su olvido, dentro de un espacio histórico e imaginario que comienza con un “Prólogo” firmado por Alejandro Cadalso, en “San Juan de Puerto Rico”, el “9 de octubre de 1946”, que señala:

la imagen de un recinto al parecer reprimido por la memoria colectiva. Oculta por el olvido, renace ante nosotros la ciudad maldita, ámbito de la exaltación religiosa y el desenfreno sensual, sitio de Dios y el demonio, encrucijada de Sodoma y Nueva Jerusalén (p. 15).

³⁰⁷ Este apartado ha sido publicado, de una manera más general, con el título “El cuerpo entre la arquitectura y la pintura en *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá” en *De la Crítica. Revista Literaria* (2018) XIV, 13 p.

³⁰⁸ Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite... op cit.* p. XXV.

³⁰⁹ *Ibíd.* p. XXVII.

Cadalso destaca la ciudad como una conjunción de mundos opuestos, a partir de dos nombres o referentes bíblicos que coexisten en un mismo escenario, ya que en un primer momento, “Don Rafael González Campos cronista del siglo XVIII” la compara “con la muy antigua Venecia, verdadera perla del Adriático”, para luego afirmar que: “toda aquella colonia era de muy negra fama” (p. 15). De ahí que sobre ellas recaiga el castigo por los hechos que en ellas se sucedieron, como le ocurrió según la narración bíblica a la ciudad de Sodoma. No obstante, existe la posibilidad de su restitución que alude al libro del *Apocalipsis*, lo que nos infiere la presencia de un doble paralelismo: dos temporalidades con sus visiones religioso-culturales a partir de de dos textos: *El Antiguo y El Nuevo Testamento*, y la transposición del pasado-presente de una isla del Caribe en la novela de Rodríguez Juliá.

Ahora bien, es un archivero llamado “Don José Pedrerira Murillo, de comienzos del siglo XX, quien encuentra junto a *La crónica* de González Campos el tríptico que mostraba, según Pedreira, un “extraño paisaje de canales e islotes donde se alzan majestuosos edificios parecidos a colmenas” (p.17). El tríptico se le atribuye a un personaje ficcional, Silvestre Andino, sobrino del pintor del siglo XVIII, José Campeche, que el prologuista Alejandro Cadalso firma para esta novela, en “San Juan de Puerto Rico” el “9 de octubre de 1946”. Cadalso, alter ego del escritor Rodríguez Juliá, parece indicarnos que a partir del registro pictórico podremos reconstruir más que la historia de aquella ciudad heterogénea, la significación de la presencia de grupos y culturas de diferentes procedencias.

Por ello, el prologuista cuestiona a quienes han pretendido ocultar la reconstrucción de la imagen de “aquella ciudad libertaria y utópica” (p. 18), que

se convertiría en un espacio de “esperanza de esclavos y cimarrones, jornaleros y libertos” (p. 20), esto es la confluencia de la veracidad que intenta borrar la memoria los orígenes de una ciudad y “la historia de un mito creado por el Avilés” (p. 22); en otras palabras, de una ficción creada por la literatura. En el centro de esta historia mítica surge el cuadro que el propio José Campeche comenta, en el primer capítulo de la novela, acerca del proceso y la intención de quien pinta el retrato del Niño Avilés: “Volví a corregir, una y otra vez, los bocetos, pues pretendía capturar el signo de aquella sonrisa que iniciaba un mundo” (p. 27)³¹⁰. La mirada del pintor y el narrador se funden para destacar lo que nos revela aquel rostro que, en la novela, se transforma y se reconstruye desde otras perspectivas, al atribuírseles unas dimensiones sobrehumanas y grotescas que, por un lado lo encubren del pueblo³¹¹, sin embargo esta acción, despierta, por otro lado, la imaginación en los comentarios de las voces populares, que proyectan la imagen del Niño Avilés desde lo terrible y lo grotesco.

En las voces de la novela se conjugan en la figura del infante el horror y lo divino, mientras que en el retrato del “primer pintor puertorriqueño”, como puntualiza Alejandro Cadalso, José Campeche, por el contrario, tanto el cuerpo mutilado como la mirada de *Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado*

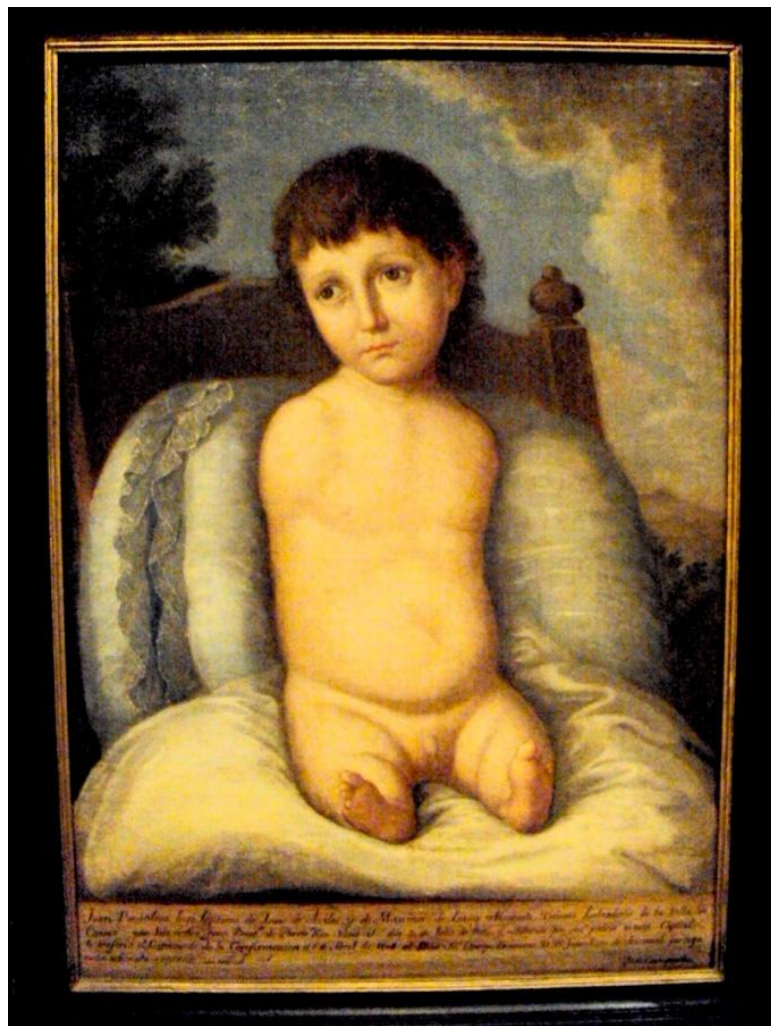
³¹⁰La lectura que ofrece Rodríguez Juliá del cuadro de José Campeche, pintor colonial puertorriqueño (1751-1809) titulado *El Niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado* (1808), señala que la imagen

está convirtiendo el retrato en una metáfora del sufrimiento [...] relacionado con el pueblo: [...] De repente nos parece que en realidad estamos ante la condición lastimera de un joven amortajado por el cuerpo de un infante. [...] Ha envejecido en ese dolor atroz, en ese rabioso sufrimiento

Véase el libro del Edgardo Rodríguez Juliá: *José Campeche o los diablejos de la melancolía*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986, pp. 117-123.

³¹¹ Según el planteamiento de Juan Molina: “La escritura más que describir oculta al personaje convertido en emblema de la ficción narrativa” Véase su tesis doctoral: “Escribir sobre lo pintado. El registro pictórico en textos de la narrativa latinoamericana moderna” Universidad de Valencia, 2010, p. 240.

atraviesan los pasadizos de una historia “oculta” en la que subyace la melancolía. Pues como sostiene Rodríguez Juliá: en la pintura de Campeche se halla “la tensión aplazada del mundo mulato y negro [...] en Haití, en Santo Domingo, en Cuba, esa incomodidad del mundo negro y mulato para manifestarse políticamente”³¹².



Niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado (1808)
Del pintor puertorriqueño José Campeche (Imagen tomada de la web www.80grados.net)

³¹² Carolina Sancholuz: «Siempre he concebido...» *loc. cit.* p. 170.

Por consiguiente, el retrato del Avilés de Campeche se adentra en *La noche oscura* que intenta reconfigurar, desde diferentes perspectivas sus mutilaciones históricas y sociales a través de los relatos de una isla, Puerto Rico, a partir del cuadro en la novela de Rodríguez Juliá. Así, frente a esta mutilación e “incomodidad”, surgen las visiones y las voces populares que aumentan en condiciones hiperreales lo acontecido, por lo que las dimensiones de estos comentarios son aprovechadas para crear “el miedo y la superstición” (p. 36), pues:

Ya pronto se dijo que el infante del moisés era el mismísimo diablo y que justo por él había ocurrido el naufragio. Una vez creada tal leyenda por lengua de mujer, [...] hasta se llegó a decir que el infante aquel tenía dientes de oro y colmillos de esmeralda” (p. 34).

Para ello, Larra ordena la construcción de “La orejuda” que se convertirá en ese órgano-casa que causa espanto y repulsión a sus habitantes. Los efectos de la forma arquitectónica hiperbólica logran amplificar un hecho ocurrido en un lugar e invadir todo el espacio, y crear una atmósfera caótica en la ciudad a partir de la construcción imaginaria de este cuerpo que expulsa y devuelve llanto, hasta el punto de provocar pánico, huida y, bajo un entramado de intenciones que recubre su construcción, para fomentar el sometimiento de la isla bajo los efectos del terror

[...] entonces más aumentados salían aquellos frenéticos berridos al desatarse por la ciudad toda, vomitados de repente, de día y de noche, por aquellas imposibles y gigantescas caracolas de piedra con las que el arquitecto Smith adornó la fachada del negro habitáculo” (pp. 36-37).

Con esta imagen de la casa que emite llanto se expresa un lenguaje cultural imaginario que se enmarca en las formas del lenguaje barroco caribeño

en el texto³¹³, al tiempo que nos remite a la pintura, pues como sostiene Juan Molina se trata de “Una extraña edificación [...] –propia de la imaginación de Jerónimo Bosch-”³¹⁴. Así, en el trayecto que sigue el cronista del Obispo Larra, titulado “De las visiones del Niño Pimentel [...]” se narran las transposiciones de los cuerpos que nos remiten a *El Jardín de las Delicias*³¹⁵. Pues se trata de una representación que invierte el sentido de la verosimilitud por la del reflejo, significando no una nueva realidad sino su alegoría. Nos referimos puntualmente al ala derecha, *El infierno*, narrativizado en el laberinto que atraviesa el cronista, en el que:

Las doncellas convirtieron sus bellos rostros en hocicos de puercas, que al momento estaban vestidas con hábitos de monjas. Y estas puercas de muy rebajada condición se acostaron en la gran cama, abriendo sus patas al aire, mostrando sin medida ni pudor sus peludas jaibas. El mancebo se colocó entre ellas, y poniéndose de rodillas abrió su culo al aire. Luego las puercas volvieron a ser bellísimas vírgenes de mondas cabezas y el mancebo volvíase puerco que parando el rabo mostraba el apestoso ojo (p. 60).

³¹³ Hasta el punto de calificarlo como “desfachatado y a ratos demencial barroquismo de su lenguaje” señala Antonio Benítez Rojo: “Niño Avilés, o la libido de la historia” en *La isla... op. cit.* p. 280. Sin embargo la novela se está alimentando de otros códigos artísticos que le confieren unas dimensiones significativas más complejas.

³¹⁴ Juan Molina: *Escribir sobre lo pintado... op. cit.* p. 240.

³¹⁵ El tríptico *El jardín de las delicias*, obra del pensamiento del renacimiento europeo del pintor Jerónimo van Aken Bosh, llamado El Bosco (¿?-1516), representa alegóricamente varios estadios: en la tabla central el mundo de los sentidos, “La creación” en el ala izquierda y “El infierno” en la derecha. Véase Ernst Gombrich: *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 297. Encontramos la relación del pintor con la novela dada las tesis de vinculación de El Bosco con un grupo herético llamado la Hermandad del Espíritu Libre que se expandió por Europa. Dentro de sus ritos religiosos se encuentra la práctica de la promiscuidad sexual para alcanzar el estado de inocencia del que gozaba Adán antes de la caída. A tal punto que el estudioso Wilhem Fraenger en *Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich; Grundzüge einer Auslegung*, Coburg, 1947, sostiene que este tríptico fue pintado para un grupo de Adamitas como también se les llamó, por lo que el desbordamiento de sensualidad erótica de la tabla central no representa una condena como sí las prácticas sexuales de la secta. No obstante, de ello no hay constancia; sí de su participación como miembro de la hermandad de Nuestra Señora, de la que recibió encargos, asimismo fue patrocinado por miembros de alta jerarquía eclesiástica y nobiliaria de Hertogenbosch, de la que adoptó su nombre. Véase: Walter Bosing: *El Bosco 1450(?)-1516 Entre el cielo y el infierno*, trad. M^a Luisa Metz, Köln, Benedikt Taschen, 2004, p. 8.



Ala derecha del tríptico *El jardín de las Delicias* del pintor renacentista El Bosco (Imagen tomada de la web www.museodelprado.es)

En la novela de Rodríguez Juliá la puesta en escena de las visiones del cronista con las del arte están abiertas y cerradas a las miradas, es decir, dependiendo del punto de vista del cronista, sea éste Pimentel, Gracián, el obispo o del Renegado, en ellos existe o parece mostrarse una actitud y una lectura diferente, una vinculación con la experiencia como en el Renegado, o una prohibición y censura en Gracián, Pimentel, entre otros. Por lo que en el texto ya las lecturas abren un abanico de posturas religiosas, culturales de los sujetos que problematizan la imagen y su visión. Las metamorfosis de los cuerpos humanos en animales siempre están sugiriendo una doble realidad, la imaginaria y las verdades encubiertas de los personajes que habitan la “pesadilla” de la Historia. De modo que, las formas se invierten y la alegoría nos ofrece varias lecturas: la de la risa y la del espanto en el arte que forman parte de la estética de lo grotesco, la de la representación de sus objetos en la literatura hablando desde la posibilidad y la conjetura, pero con la insinuación de lo oculto tras los velos de lo que pudo ocurrir, o más aún de los dilemas interiores del ser en medio del laberinto entre lo angelical y lo demoníaco, de la represión y su deseo de liberación:

Pasamos de lo humano a lo mitológico: si la cara es bestial como el culo [...] la bestialidad de ambos es divina o demoníaca. [...] En un primer momento, la metáfora *descubre* una semejanza; inmediatamente después la *recubre*, [...] y la oposición entre cara y culo reaparece, reforzada³¹⁶.

Así, la expulsión de los gases anales, “caprichos y diversiones del culo” en las fiestas de los negros se establece una interpretación diferente a la que consideran los “indios caribeños” (p. 159), o a la que sostiene Lutero, “quien soltaba vientos en compañía de doñas y amigos, ello para repeler algún

³¹⁶ Octavio Paz (1969): *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pp.11-12.

demonio que entre ellos estuviera, pues bien se dice que Satanás huye desaforado de lo que es esencia de su espíritu apestoso” (p. 160), lo que muestra dos miradas y experiencias distintas acerca de las manifestaciones del cuerpo en la naturaleza y en la cultura. En los negros los ruidos corporales expulsados forman parte de una celebración festiva, la expresión y sentido de que el cuerpo es uno y, por tanto mítico en el que: “El yo y el *otro* se funden; [...] el yo es poseído por el *otro*. [...] El resultado es una transmutación: saltamos del mundo de la dualidad, regido por el principio de realidad, al del mito de la unidad original”³¹⁷. Y este es el mundo que parece dibujar la novela de Rodríguez Juliá: dos miradas acerca de la diferenciación de la cultura africana y la cultura moderna occidental que constituyen dos sociedades distintas y, por tanto, confrontadas, no por ello separadas en la novela, de las que Octavio Paz resuelve como “la vieja dicotomía entre espontaneidad y conciencia, sociedad natural y sociedad culta o artificial”³¹⁸, en constante confrontación, que apunta a señalar dos esferas: la sociedad utópica y de resistencia frente a la pesadilla de la sociedad histórica y colonial de la isla.

La postura del cuerpo referida por el Obispo Trespalacios al cronista Gracián en el texto representa una segunda visión. El Prelado vincula la sexualidad con la enfermedad desde la perspectiva de la cultura religiosa de Occidente, quien no tenía reparos para examinar el órgano sexual femenino y dictaminar: “tiene ahí el más grande chancro venéreo que jamás he visto en mujer alguna, y esto es porque se le pudrió adentro, en el hondón, la leche del diablo cojuelo, según me cuenta Don José” (p. 365). Y la relación de la enfermedad con la curación procede, en este caso, mediante la práctica del

³¹⁷ *Ibíd.* pp. 13-14.

³¹⁸ *Ibíd.* p 30.

exorcismo religioso, que se hará efectivo mediante la expulsión de gran cantidad de excremento como materialización del pecado del cuerpo inmundo, putrefacto: “-¡Vaya que este exorcismo sí que será un caguero, seguro que terminamos bien embarrados” (p. 369). Este es el relato o la perspectiva que narra Gracián, a diferencia del erotismo expuesto por el Renegado que muestra el cuerpo como objeto de “placer inocente y liberador. En las crónicas escritas por Gracián, [...] la sexualidad refleja que ya no rige en la Isla el orden por Dios dispuesto”³¹⁹, sino su contrario, el caos y, por tanto, la palabra que revela tal estado es el pecado. Asimismo, el cronista de Trespalacios da cuenta de la presencia de la prostitución infantil a causa de la guerra, de la miseria, sin embargo, no interroga a quienes la provocan:

También he oído decir que los actos de sodomía son perpetrados en niños huérfanos que venden sus cuerpos para poder comer. ¡Oh infamia de la guerra que cual viento cruel arrastró techumbre y cobijo, dejándolos más en el desamparo que en la intemperie!” (p. 383).

El tema del cuerpo prostituido en Gracián sólo alcanza un tono medio reflexivo frente a las consecuencias de confrontación socio-religiosa en la isla, al comentar acerca del eslabón más frágil: los niños desprotegidos, quienes sufren las obsesiones y desmanes cometidos por aquellos que pugnan por el poder. También, hace referencia al cuerpo infectado e impuro unido a la mención de sus partes como imágenes de la batalla de la toma de San Juan Bautista por los guerreros de Obatal: “ejército de machetes, pies descalzos, pechos musculosos y ojos que interrogaban el silencio” (p. 65). Y, finalmente refiere la aparición de un tercer cuerpo, el mágico-tenebroso de un niño, que se

³¹⁹ Benjamín Torres Caballero: “La dinámica del erotismo...” *loc. cit.* p. 313.

convierte mediante un juego de figuración en un anciano que envejece a medida que avanza en la práctica de sus movimientos mágicos:

Pero esos incesantes juegos de tiempo y espacio fueron minando su poder: los ojos se le hundieron; los dientes se volvieron negruzca hilera de chancros y gusanos. Sus manos de anciano apenas podían sostener aquella varita asombrosa, instrumento único de su magia. [...] Cuando llegaba a la azotea de la torre, luego de sus divertimentos mañaneros, sus esclavos siempre lo encontraban roncando [...]. Entonces apenas podía caminar hacia el lugar de las construcciones (p.225).

Frente a estos cuerpos y acontecimientos imaginarios producto de las creencias tanto de africanos como de blancos, por la coincidencia de los fenómenos naturales transpuestos a los supuestos poderes de un niño-anciano aparece el cuerpo sensual-liberador como expresión de resistencia planteado por el Renegado, que revela “el mundo del erotismo” del que nos habla Georges Bataille como manifestación de la “experiencia inútil”. De hecho, así lo tildan Gracián y Trespalacios, quienes encarnan “el mundo del pensamiento”, el de la reflexión que separa ambas realidades. Sin embargo, esos mundos “separados por una distancia inconmensurable” pueden llegar a constituir la experiencia de un “único ser”³²⁰.

Y, aunque eso no sea posible en el mundo diurno o durante el tiempo de vigilia, tal conjugación llega manifestarse en el mundo nocturno del Renegado, o en las mismas confusiones o extravíos de la experiencia religiosa de los clérigos presentes en la novela, como esa entrada a la noche, en las confrontaciones del cuerpo y el alma, en la zona de los deseos y las interdicciones. Esa posibilidad o vía de penetración a esos mundos alternos, censurados, se consigue a través de la consumición de plantas alucinógenas y bebidas afrodisíacas que, en el caso del Renegado, lo aproximan a esos

³²⁰ Georges Bataille (1976): *Historia del erotismo*, trad. Javier Palacios Tauste, Madrid, Errata Naturae, 2015, p. 19.

territorios a los que la mirada de Gracián no alcanza, pues no se trata de un desconocimiento de lo que se considera “inmundo o turbulento, pero no puede en verdad asimilarlo: lo contempla desde arriba, con condescendencia, o desde afuera [...] sin involucrarse en el juego”³²¹. Desde una distancia enunciativa narra Gracián, quien siempre observa y relata los acontecimientos de manera indirecta, no cercana, mediada por un periscopio y desde un lugar que le garantice su seguridad, tanto personal como de cronista, no en el corazón de los acontecimientos como en cambio sí los refiere Julián Flores.

Precisamente, en nuestro acercamiento al tratamiento de la corporeidad nos inclinamos hacia la línea de la expresión del cuerpo como manifestación de liberación y resistencia dentro de la danza sensual africana frente a la esclavitud, que se aprecia en la actitud del cronista Julián Flores, quien con un oficio -cuya tradición cultural se remonta a las Crónicas del rey Alfonso X El Sabio hacia el siglo XII, y comienza en Hispanoamérica con los escritos de Cristóbal Colón³²²-, acota un matiz étnico significativo como es su condición de sujeto “criollo” y, según el narrador por “su evidente condición de marginado” (p.66). Él se introduce en el imaginario africano para mostrar la corporeidad femenina unida a la sensualidad, en un relato sobre la esclavitud y su resistencia como lo sostiene Benjamín Torres Caballero. En su artículo plantea el erotismo desde “una dinámica de la hostilidad, y las posibilidades liberadoras, utópicas [así como] del erotismo desencadenado de toda función

³²¹ *Ibíd.* p. 20.

³²² Véase el apartado 1.1. “Origen y transformación de la crónica en Hispanoamérica”, especialmente el estudio de Karl Kohut: “Las primeras crónicas de Indias y la teoría historiográfica...” *loc. cit.* p. 153.

productiva, como 'perversión', como adulterio"³²³, que tiene como soporte histórico la esclavitud. Unos cuerpos que manifiestan con sus posturas y movimientos corporales unas formas ser, pensar y sentir de estas mujeres frente al colono que las maltrata, y utiliza su poder para poseerlas con violencia. Ello lo reflejan en un baile que expresa una ritualidad femenina de la danza como lenguaje de resistencia cultural en el Caribe. Por ello dice el cronista:

Pues en esta danza las mujeres cimbrean mucho las caderas, los pechos y la cintura, todo ello de muy sensual modo. Y las negras alzan muchísimo el vuelo de sus faldas cuando dan el paso de pájaro, muy nostálgica evocación que este baile hace. Y antes de que este gesto se convierta en brusco arrebató, hunden las erectas tetas y alzan codos y brazos como si fueran a volar, y pienso que esta evocación es fiel emblema del deseo negro de remontar vuelo hacia la libertad [...]. También en ocasiones echan el culo bien alto hacia atrás [...]. En verdad este culeo quiere decir que la prieta echó atrás sus sabrosuras para defenderse, cuando estuvo en cautiverio, de las muy bellacas y lujuriosas intenciones de amos y capataces (pp. 67-68).

El movimiento descendente de los pechos erectos hacia el suelo y el ascendente de los brazos y caderas alzados implican no sólo voluptuosidad ante los ojos del cronista, sino apertura del laberinto de sentido del sujeto africano, en este caso de la mujer que hace hablar a su cuerpo para expresar sus recuerdos y preservarlos del olvido, como una segunda forma de resistencia, la de la memoria frente a la realidad del exilio. Así, ante la negación de la voz como cualidad innata y derecho denegado por su condición de esclava, la corporeidad es su medio de expresión y los movimientos sus relatos. Si en *El reino de este mundo* el cuerpo sensual de Paulina Bonaparte en las manos de Solimán produce un encuentro de la voluptuosidad entre la

³²³ Benjamín Torres Caballero: "La dinámica del erotismo en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá", en *Anuario de las Letras, Lingüística y Literatura*, 2013, revistas-filologicas.unam.mx, p. 293.

piel del blanco y la del negro, luego ese contacto se rompe al hallar el cuerpo petrificado, convertido en mármol y en Solimán se desata la locura, en *La noche oscura*... las relaciones del cuerpo apuntarían a otra perspectiva, a una significación centrífuga en la presentación del cuerpo voluptuoso y también simbólico. El cuerpo se configura como único medio que puede manifestarse entre ellos y, mediante la danza, no reprime su pensamiento de resistencia, porque su voz se potencia en la expresión mediante la ejecución de movimientos alegóricos, en una representación de la danza y de sus recuerdos, de signos ejecutados para relatar y recordar. Por lo tanto...

En su obra, el cuerpo constituye una forma de autoconciencia materializada. Las formas, las partes del cuerpo se transforman en entonaciones como la voz a la palabra. En *La noche oscura del Niño Avilés* la recurrencia a las imágenes de la erotomanía, del frenesí erótico aparecen como recuperación del cuerpo casi borrado por la explotación esclavista³²⁴.

Es una recuperación de la memoria que expone la problemática de los cuerpos confrontados por la violación, con el relato de la danza que da cuenta de la situación de dominación del blanco sobre el cuerpo de la mujer quien hace saber su rechazo, su repudio a la explotación del ser humano. En consecuencia, el texto de Rodríguez Juliá no aborda el sentido de la unión de lo que llamaron mestizaje, sino las relaciones de conflictos y sometimiento, de formas y procedimientos a los que se enfrentaron y se resistieron unos grupos sociales.

Junto a este laberinto histórico-literario en la novela se abre otro pasadizo hacia el mundo nocturno erótico en el que se entremezclan las funciones de los órganos corporales, esto es, "la función sexual y la función

³²⁴ Véase el ensayo de Jaime Martell-Morales: "La heterotopía en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá"... *loc. cit.* p. 40.

excrementicia” que, como señala Georges Bataille la unión de ambas funciones provocan “aversión” y horror: “Ni siquiera podemos saber si los excrementos huelen mal por el asco que nos producen o si es el mal olor lo que nos asquea”³²⁵, sin embargo en el recorrido que experimenta el Renegado en las Quimbambas, guiado por Mitume se observa cierta fusión de realidades:

Cuando llegué al final de la estrecha escalinata, me encontré con las aguas del estanque hundido, y un hedor muy fuerte a marisma azotó a fuetazos mi cara. [...] Paseándose por el estanque, aquellos viejos sacerdotes, totalmente desnudos y rapados, un pañito verde le pasaban al buey cebú hundido en las aguas (pp. 118-119).

En ese viaje de descenso y su relación con las experiencias de placer, la noche, los cuerpos en roce inaugura una “pornotopía”³²⁶ en tanto que ofrece, fugazmente el espacio de la liberación y de sensualidad junto a su paradoja, que se manifiesta en un primer estadio, el de la revelación e iniciación del Renegado en el goce de la gran voluptuosidad y delirio: “que me alentó a seguir disfrutando de aquellos cuidados ya convertidos en placeres [...], y luego de conseguido el aliento, las dos magníficas hembras tuvieron el cuidado de lavar mis partes con agua de azahar” (p.121). Para luego relatar una segunda experiencia erótica que empieza por destacar la sensualidad de la boca de Konya (p. 126) hasta alcanzar un *in crescendo* amatorio que eleva el placer al “delirio”, hasta el extremo de que “¡A ratos temía ser engullido por la insaciable diabla!” (p. 127). Al punto de que el encuentro sexual culmina con la insatisfacción del Renegado frente al juego erótico instaurado por Konya, que da cuenta del desgaste masculino frente al dominio femenino en un ritual

³²⁵ Georges Bataille: *Historia del erotismo... op. cit.* p. 64.

³²⁶ Según plantea Alberto Martínez Márquez: “De la utopía histórica a la utopía textual: *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá” en *Osamayor*, Vol. 4, (8), 1994, p. 5. Este lugar lo constituye el sótano al que desciende el Renegado, como el lugar de las Quimbambas, es decir, el reino de Obatal que recorre eróticamente el Renegado.

erótico en el que se celebra el desorden y el caos para el goce y extravío de los sentidos: “lo cierto es Konya me festejó la vida sin que yo pudiera arrancarle el furioso delirio” (p. 129).

Después del relato erótico que cuenta el Renegado con Konya surge el de la experiencia amorosa con la reina de África, a quien la adorna con expresiones de diosa, de “bruja asombrosa” (p. 221), en una narración en la que no faltan los conocimientos y prácticas sobre las propiedades medicinales de ciertas hierbas como la maloja y sus efectos afrodisíacos (p. 224). Una vez realizado todo este recorrido el Renegado despierta de sus ilusiones, es decir, del efecto de los brebajes y, por tanto, se encuentra en un estado de “vacío”, pues como señala Bataille: “El mundo erótico es formalmente ficticio, es similar a un sueño, y no cabe mejor modo de entender su extravagancia que observar cómo se forman los límites arbitrarios de un mundo opuesto a éste”³²⁷.

De ahí que al retornar de las quimbambas, el Renegado se encuentra con que “La ciudad invisible de las altas torres no estaba allí en el candente cielo... Allí, hacia el lado, está esa casucha, tenderete de yaguas y palos de mangle, único salón de toda la gran corte de Obatal” (p. 161). El mundo mágico-especular ha desaparecido, pues la realidad parece engaño y el desengaño un sueño que desaparece cuando: “restregué mis ojos, pensando que estaba dormido y era grande sueño el desengaño” (Id). En definitiva, el periplo interno del Renegado por las rampas de descenso-ascenso, abismos e inversiones del espacio-tiempo han ocurrido gracias a los preparados de bebidas que consume Julián, el cronista criollo, quien dice haber recorrido otro mundo, pues al despertar de su viaje alucinógeno ese espacio se desvanece.

³²⁷ Georges Bataille: *La historia del erotismo... op cit.* p. 29.

Por tanto, el sueño de la naturaleza se borra así como el de la *pornotopía*. Y aún más, al cronista ahora le toca oficiar de personaje “en el remolino de la historia, mi voluntad ajena y el corazón sobresaltado”, pues en realidad es “hombre de gabinete, cronista más curioso que valiente” (p. 165). De ahí que reflexione sobre sí mismo, se pregunté hasta qué punto se ha involucrado con los acontecimientos al punto de sentirse presionado a permanecer dentro de ellos, porque “De un sueño a otro he pasado, y lo que abolió la extrañeza de la noche ahora se convierte en pesadilla” (p. 166), es decir, en historia, en ruina, en la ruptura de la utopía y de la historia, en la desaparición de la primera al imponerse la segunda, y lo que queda es el recuerdo de una erotia africana imaginada/imaginaria, es decir, de dos miradas y sus posibles lecturas que abren el delta de significaciones en *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá.

3.3.- CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO CARIBEÑO: ABUNDANCIA, DESBORDAMIENTO Y CAOS

Esta actuación de la cultura de los márgenes que evoluciona desde la antigüedad, se manifiesta en la Edad Media y el Renacimiento en Europa, “opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, [que] necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes [...] como un ‘mundo al revés’”³²⁸, viaja bajo las representaciones del carnaval a América, y en este nuevo escenario incorpora nuevos componentes que aportan unas

³²⁸ Mijaíl Bajtín: *La cultura en la edad media y el renacimiento... op. cit.* p. 16

significaciones complejas. Uno de ellos, según Benítez Rojo, apunta al desorbitante número “de diez millones de esclavos africanos”³²⁹ que transportaron como mercancía de trabajo a las regiones del Caribe continental e insular, pues con ellos no solo se produce una diversidad étnica en estas tierras, sino el comienzo de una mixtura de historias y saberes culturales en un contexto temporal convulso y traumático, como ha sido la conquista y la colonización del Nuevo Mundo.

A partir de ese momento, las realidades socio-culturales presentan visiones e intereses de múltiples poderes disputándose los territorios y sus recursos, representados tanto por los colonizadores españoles como por los piratas o corsarios ingleses que, mediante pactos, llegan a acuerdos de pagos en moneda o concesiones de regiones en detrimento de dos grupos sociales: el indígena y el africano. Una realidad que puede explicarse a partir de la paradoja establecida como estrategia por las autoridades provenientes del Viejo Mundo, como la de apropiarse de tierras que no les pertenecen, pero a las que sin límite pretenden dominar. Y a partir de allí, comienza la historia, la cual se traduce en una pesadilla que para ser contada o reconstruida, recurre a un elemento, la imaginación del discurso literario. Así lo plantea *La noche oscura del Niño Avilés* en la voz del Renegado:

Aquel recinto quizás pertenecía a pesadilla de la historia; pero lo más extraño era que desde el sitio donde yo estaba podía verse la luna llena, por lo cual era evidente que las torres estaban en este mundo, localizadas allá en la más alta de las muchas plazas que hay en esta fortaleza de San Felipe del Morro. Pero todos estos pensamientos me parecían desatinos, pues bien recordaba haber bajado y no subido, que las rampas y túneles subterráneos gravitaban más hacia el centro mismo del infierno que hacia las regiones etéreas (p. 118).

³²⁹ Antonio Benítez Rojo: *La isla... op. cit.* p. XII.

Estos juegos, aparentemente contradictorios de pensamientos utópicos y recuerdos, que experimenta el personaje cronista con sus localizaciones de lo alto y lo bajo que se invierten y trastocan, se distribuyen espacialmente en el texto de la cultura puertorriqueña, se funden en la ilusión y en la mirada del cronista que, luego transfiere al lenguaje, a la ficción, como un mapa de proyectos visionarios que pugnan por un espacio en el que las realidades se confrontan. Un choque de utopías que, en definitiva, ofrecen como resultado:

el sentido de carencia que caracteriza estas formulaciones (visionarias), marcadas por un sentimiento de desarraigo entonado con un hondo deseo de realización, que en última instancia las identifica en lugar de diferenciarlas³³⁰.

Esta proximidad que se establece entre las voces testimoniales de sus cronistas parece dibujarnos en el espacio textual su utopía, una línea de ruta y, al mismo tiempo, de extravío, esto es, de cómo se configura la novela en un laberinto espacio-temporal en el que al final de una rampa descendente el ojo del cronista se encuentra mirando a la luna, y sus personajes se desplazan por aquellas pendientes invisibles que gravitan en sus pensamientos. La variante reside en la ruptura de la perspectiva que imponen los cronistas, que se materializa en la quebratura de cada línea de acción tanto física como de pensamiento, cuyo descenso o ascenso es un engaño, porque el fin y el principio se tocan, pero no de manera circular sino a través de líneas secantes, cuyas direcciones se encuentran en un punto y luego se separan.

En ese sentido, esto es lo que ocurre con las voces de la novela, ya que cada una parece habitar-crear un espacio contenido en otro mayor y, en algún punto, sus experiencias o pensamientos coinciden, sin embargo, sus acciones tienen lugar en un territorio distinto. Por tanto, sus visiones pueden mostrarse

³³⁰ Jaime L. Martell-Morales: "La heterotopía en la obra de Rodríguez Juliá..." *loc. cit.* p. 37.

en un instante muy próximas y, de pronto, por los acontecimientos o circunstancias los personajes, sus acciones y propósitos, se desencadenan tornándolos equidistantes. En consecuencia, los cronistas relatan desde el punto de vista en el que se encuentran, tejiendo una arquitectura verbal de varias utopías y pesadillas de la historia.

Justamente en la recreación del espacio de las Quimbambas el tiempo cronológico se esfuma, sus habitantes proyectan vivir ajenos a la historia, es decir, negando la relación del tiempo causal principio y fin. Por ello comenta la voz del Renegado: “no estaba permitido hablar con las mujeres sobre el mundo de afuera, el tiempo de la historia” (p. 122). Pues se trata de seguir una ruta diferente, la del placer unido al secreto, olvidarse del tiempo como en la isla de Calipso para conjurar, por instantes, la real pesadilla, mediante el juego y la sensualidad. El personaje femenino anula el sentido de la vista hacia el espacio exterior, y despierta en el territorio imaginario el deseo corporal: “Su mirada aún estaba ausente de este mundo, pero su cuerpo pedía los cuidados de loco amor. Adormilada, -no sé si por brujería o bebedizo- de mí siempre estuvo distante” (p. 124). No obstante, en el intento de recobrar la memoria y fijar el testimonio por parte del Renegado, vuelve a aparecer el tiempo y junto a éste, el enigma de la historia, de lo que acontece detrás de lo que no vemos: ¿Qué habrá allá adentro en las entrañas de la torre?” (p. 132). El descenso y luego el ascenso: sótanos, plazas y rampas; las torres, de las que dirá: “será que estas torres son invisibles [...] ¡Todo es visión! ¡Pues claro! ¡Estos negros bien saben preparar pócimas diabólicas que engendran mundos! (p. 135).

Si el espacio se introduce en el tiempo discursivo, éste lo posee y llega hasta apoderarse del ser hasta conjugarlos o fundirlos en las voces, en el

discurso de la novela. Por ello, todo lo que narra el Renegado en su crónica encuentra eco en las notas a pie de página que expresa el poeta A. J. M.: “He caminado sus calles [...] ¡He cultivado una curiosa afición por sus torres infinitas! Desde lo más alto he contemplado el hormigueo incesante de los hombres que no la miran y me he cansado de gritar” (p. 136). Esa voz introspectiva y, por tanto, filosófica que se encuentra en el margen inferior del texto como en otro plano visual de la escritura, se estremece ante la inminencia de los acontecimientos que se producen en aquel mundo que recorre, participa y experimenta la voz del Renegado:

-Estoy en ciudad de locos, ¡a fe mía! verdadero Pandemonium [...] Cuando logré convencerme de que su rabia no era contra mi pellejo, sino contra los abusos de Obatal [...] el vivo emblema del poder convertido en tiranía (pp. 139-140).

Semejante al reinado efímero de Henry Christophe que narra *El reino de este mundo* de Carpentier, en cuanto a la reflexión que realiza el narrador en torno al instante que precede a la caída y muerte del rey negro, se produce un abandono por parte de aquellos que presienten la catástrofe, y en lugar de proteger a su rey, aceleran el desmantelamiento y ruina de su poder: “El silencio temeroso siguió a la sorpresa, y los más prudentes se escabulleron en aquel instante, dejándole el aposento a bestia tan desafortunada” (p. 142). La novela de Rodríguez Juliá nos revela ese conflicto mediante el tratamiento de planos interiores y exteriores del espacio narrativo, del sujeto y la historia de su cultura, en la imagen grotesca del poder en Obatal.

De ahí que, junto al mundo de las Quimbambas, la ciudad imaginaria que atraviesa el Renegado y la fortaleza de San Felipe del Morro ocupado por Obatal, el cronista Gracián comente desde su espacio el comienzo del “más furioso bombardeo que vio el Mar Caribe” (p. 148), lo que implica destruir la

“civitas diaboli” de Obatal, acto emprendido por su superior, Trespalacios, quien le cuenta sus sueños al cronista, los cuales aluden a un proceso alegórico espacial del Obispo. Esto es, la revelación de su estado espiritual semejante a las visiones del Obispo Larra, que confiesa al principio de la novela: “Esa infinita torre que ha sido pesadilla de los soberbios y sueño de los dioses [...] Ese poder convertido en piedra y argamasa asciende al foso eterno” (p. 61). Es el mismo recorrido que le cuenta Trespalacios a su cronista: “me encontraba subiendo por la infinitas escaleras de altísima torre hecha a despropósito, ello porque los peldaños a ningún sitio subían, las rampas remataban en el vacío” (p. 149), ámbito que inmediatamente se trastoca en un espacio invertido “con todas las torres al revés, sus espirales colgando de la cóncava plataforma del segundo cielo” (p. Íd.).

Estas ciudades como esferas visionarias y religiosas se rozan con las utópicas en los diálogos de los personajes, bajo una atmósfera que para algunos se torna en un “*mundo tan espeso*”, de confrontadas realidades espirituales con las políticas en la voz de Trespalacios, de quien surge -pasada la euforia producto de la inhalación de rapé- la melancolía en los comentarios acerca de la ciudad de Dios, que nos remite a San Agustín³³¹, definida por el Obispo como “un espacio perfecto que anhelamos acá abajo en la ciudad humana. Pero ya sabes que nunca la encontramos” (p. 152). Otras figuras como el poeta A. J. M., sentencian que la “guerra también sueña la utopía” (p. 154), en la que, cronistas y personajes se encuentran directa o indirectamente involucrados.

³³¹ Agustín de Hipona: *La ciudad de Dios*, publicada en el año 426 d. C., con el título en latín *De civitate Dei contra los paganos*.

Los personajes narradores construyen un pensamiento que conjuga dos posturas utópicas, según sostiene Julio Ortega: por un lado, la “utopía de los humanistas” como “construcción imaginaria de un mundo perfecto” y, por otro, la *utopía castellana* que recrea “un discurso que funda los tiempos y explora una tierra prometida”³³². Y en ese mundo intelectual ha sido formado el Obispo, en una utopía que inventa el lugar perfecto, pero al llegar al lugar donde anhela fundarla, se encuentra con la paradoja de hacerla posible. A diferencia de la *utopía americana* expuesta en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, que pretende reconstruir con su escritura “un lenguaje que trasparenta un mundo ya perdido, el que recupera al mismo tiempo en su nobleza, en su construcción arcádica”³³³, un lenguaje que representa tanto la carencia como la abundancia.

Así, la novela de Rodríguez Juliá recrea estas diferentes fuentes utópicas y la historia posible de una isla caribeña en la que se agrega un componente histórico cultural, el africano que, junto al español engendrará otro grupo social: el mulato, representado en el cronista Julián Flores. Y en esos sueños o estados imaginarios desandan los personajes. No obstante, y tal como señala Jaime Martell-Morales, todos confluyen en su “sentido de carencia”, en la negación de ese trazado utópico que llega hasta la alucinación fascinante provocada por los efectos de las pócimas y yerbas que forman parte de esa realidad africana, para dirigirse a un punto incierto, a una y a múltiples historias unidas con la muerte.

La forma de representar lo que ocurre en el espacio y en el tiempo de la historia, y en el de sus personajes, incluido el cronista, se articula mediante “la

³³² Julio Ortega: *El discurso de la abundancia... op. cit.* p. 21.

³³³ *Ibíd.* p. 23.

imagen del laberinto” (p. 168). Pues: “Si la batalla es el laberinto, Trespalcios se convierte en ese minotauro que contempla [...] la ruta del extravío humano” (Id), por lo que el perfil de Trespalcios se trifurca y, es tanto mítico como religioso y político, inmerso en una batalla semejante a una espesa bruma del ser distendido en el tiempo. Así, el discurso que recrea el espacio y sus personajes se vuelve pictórico. Entretanto, el enfoque narrativo que ofrece Gracián es bélico, se centra en la acción de relatar, desde la perspectiva del poder cristiano, la investidura del Obispo Trespalcios que comprende desde el comienzo de la batalla con el desembarco; posteriormente, la instalación de la tienda de campaña y el cambio de vestimenta de gala por el de la guerra, culminando el relato con la preparación del almuerzo, en el que “se asaron treinta langostas sobre una barbacoa, fogón hecho con brasas y horquetas de los arbustos encontrado” (p. 176) y la cena: “el carey como plato cumbre del festín” (p. 175). Todo ello da cuenta de la abundancia gastronómica que ofrece la isla caribeña, es decir del aprovechamiento y degustación de sus alimentos en contraste con lo que desencadenará la batalla de Trespalcios, su posesión traerá como consecuencia la escasez, el hambre y la muerte.

En la historia de la conquista y de la colonización hay un uso desmedido de los bienes y de su producción en relación con la función del gasto, este último arruina al primero y proyecta como resultado la inutilidad de las acciones, es decir, de las empresas españolas que se fundan en el Nuevo Mundo, pues si hay un aprovechamiento económico basado en la explotación y esclavitud, a veces con bajos o altos costos, las ganancias recogidas de estas “maquinarias”, como las llama Benítez Rojo se esfuman, pues sólo sirven para pagar deudas contraídas con los ingleses, por ejemplo. De ahí que, frente a

este escenario de la guerra y la miseria se contraponga la mirada de uno de los cronistas. Esta es la del Renegado quien relata:

estas bellezas del litoral en muchos sitios disfruté, solitarias y llanas playas para el dulce retozo con la reina de África, [...] saltábamos sobre gredas hasta chapotear por la orilla del mar, huyéndole a las olas, [...] inclinados a un abandono casi paradisíaco” (p. 180).

Y su voz se adentra en el espacio caribeño, olvidándose de los conflictos políticos, sociales y religiosos, esto es, de la Historia. No obstante, es imposible escapar de esta pesadilla, por lo que en las páginas siguientes nos narra ese laberinto interior, es decir, el de la muerte de Obatal, como un proceso en el que el cronista reflexiona sobre su escritura y la historia, de su propio extravío en la novela:

Escribe la parábola y trazarás en tu contorno el laberinto [...] son gestos equidistantes [...]. De pronto reconozco la cualidad mecánica del laberinto: [...] causar extravíos. [...] ¿Debo desechar el lápiz? ¿Debo abandonar la imagen? [...] ¿Tendré que borrar, recomponer la anécdota, afilar aún más el lápiz, desechar todos los papeles? (p. 185).

De estos extravíos o pesadillas de la historia, retorna su viaje hacia el mito, al escenario del “jardín de Yyaloide! Pero nada de aquello entendí; ella hablaba como si hubiéramos descubierto el sitio de El Dorado, o la muy codiciada fuente de la juventud” (p. 194), en un episodio en el que narra el rito de su unión con la “reina de África”. En su crónica también aparece la recreación de una imagen, la torre, con una doble significación que articula “lo divino y aéreo”, lenguaje e ideología, “visión de una libertad casi perfecta” (p. 199) que, a su vez entraña “confusión”, “delirio”, totalidad perdida, vacío. Seguidamente, acude la voz del cronista Gracián para continuar el relato de los soldados que combaten en la guerra mientras él y Trespalacios disfrutaban de la ingesta de los “ostiones”, es decir, las ostras (p. 203). Imagen que reitera la

abundancia en medio de la muerte, lo que provoca en el lector la repulsión de un acontecimiento que se torna grotesco y, por ello culmina de modo burlesco con la derrota de las tropas del Obispo que no tienen otra opción, sino la de retirarse ante la “inminente embestida de los molongos” (p. 204), ataviados con adornos y acompañados de “una potente música que era el terror de nuestros hombres” (p. 203). Lo que se traduce en un discurso de la abundancia ligado a la hipérbole y al barroco, porque:

La abundancia pasa del prodigio al exceso, de la metáfora a la hipérbole, y en el proceso se convierte en un discurso, él mismo, fecundo. La abundancia es autorreferencial, ocurre como siembra, trasplante, traslado, injerto en el escenario colonial; pero pronto ocurre en el discurso donde prodiga figuras³³⁴.

Así, cuando se narra la muerte de Obatal y su correlato de la construcción de la torre se interrumpe y deviene en ruina: “Sobre la plataforma aérea quedaron los restos de la utopía: mazos, martillos, sierras, moldes, clavos y serruchos formaban un laberintos de ilusiones desgastadas por la tenue brisa del tiempo” (p. 227), nos quedan las imágenes de los objetos proliferando en el texto y en el lector, desapareciendo el referente. Entonces, surge un nuevo acontecimiento para desplegar otro tipo de utopía, la creación de un reino con un representante que la dirige, sea Trespalacios, Obatal, los avileños. No obstante, como las rampas que dan al vacío en la novela, las utopías se van sucediendo y, producto de un suceso inesperado, quedan suspendidas en ese espacio, y se consumen entre los sucesos que mezclan situaciones con pensamientos, realidades con deseos como: la guerra y la muerte; la ingesta de afrodisíacos marinos y la satisfacción de la carne. Esta última se produce mediante las visitas que hacen los soldados españoles a la

³³⁴ Julio Ortega: “Genealogías americanas” en *Aisthesis* (40), Instituto de Estética- Pontificia Universidad de Chile, 2006, p. 15. Redalyc.org [html].

“casa de mancebía”, la cual cuenta para su funcionamiento con el permiso de la autoridad religiosa, a fin de satisfacer las contingencias de la guerra, es decir, dar conformidad y desahogo a sus tropas, no sin antes, nos dice Gracián, pasar por el “ojo” revisor del prelado: “santísimo tribunal de la inquisición venérea” (p. 230). Este desahogo biológico conduce, a su vez al desenfreno de las mujeres de la isla a visitar “el circo de Juan Pija, [...] maromero célebre en todo el ancho Caribe por el tamaño y potencia de su miembro” (p. Íd), como si se tratara de una parodia del *Rapto de las sabinas* en una isla del Caribe, donde las fronteras entre la abundancia “que desarrolla un emblema de la fecundidad utilitarista”³³⁵, en el discurso del clérigo colonizador Trespalacios relatado por Gracián y el de la carencia, reflejado en las realidades violentas que arroja dicho proceso, se cruzan, constantemente, con la utopía y la muerte, la guerra y el carnaval, en ese gran lienzo caribeño que por un lado, sueña la libertad y, por otro, el poder. Por tal motivo

Lengua y poder son conceptos que forman parte cardinal del abordaje de la literatura puertorriqueña, porque ésta registra en su materia prima, la palabra, los tránsitos de la cultura y de la historia en una dimensión más significativa, la resistencia cultural³³⁶.

Resistencia que ha de atravesar en las reflexiones del narrador el laberinto espacio-temporal, esto es, la utopía y su caída en una atmósfera de pesadilla. No obstante, en el capítulo XXIII la voz del Renegado relata la concepción de la muerte que le transmite, oralmente, a su compañera africana, entendida como ruta de liberación que le permitirá el regreso a sus orígenes, antes que someterse a la esclavitud del blanco: “el rey quiso, matarse para lograr la libertad ansiada; es creencia de los Ibos que en la muerte hacen

³³⁵ *Ibíd.* p. 9.

³³⁶ Rubén Darío Jaimes: “Literatura y reafirmación cultural en Puerto Rico...” *loc. cit.* p. 62.

travesía de regreso a las tierras de África” (p. 238). En ese instante, el cronista mestizo reconoce que, en ciertos momentos, sus pensamientos y acciones han sido más que diferentes, contrarias a la cultura negra, lo que nos permite visualizar una renovación de la mirada que ofrece Benítez Rojo, al afirmar que: “El mestizaje no es una síntesis, sino más bien todo lo contrario [...]. Dentro de unas realidades de una relectura, el mestizaje no es más que una concentración de diferencias”³³⁷. Realidad que no le impide al cronista mulato sumergirse en el mundo subjetivo de su compañera africana, admirando su belleza y reflexionando sobre su actuación:

en los ojos claros y brillantes de la etíope, luceros de la noche, aquellas carcajadas eran cuchillos al corazón, burla cruel de tristuras y dolorosos recuerdos. Pronto me avergoncé de mi tonta frivolidad, pues cierto era que tomaba a chacota los dolores y esperanzas de los negros, que no hay sobre la faz de la tierra seres de más oscuro destino (pp. 239-240).

La crónica de Gracián se ocupa fundamentalmente de la figura del Obispo don José de Trespalacios, de quien procura dos relatos: uno se refiere al diario que lleva el prelado, en el que escribe acerca de la vida cotidiana en la gastronomía caribeña, como lo es la preparación del ajiaco, plato cubano, puertorriqueño, caribeño elaborado “con trozos de cerdo, cecina de res, plátano, yuca, yautías amarillas y grande cantidad de tocinos adobados con ají picante”, del que se reconoce como “El plato más antiguo y prestigioso de Cuba [que] logra un caldo espeso de mucho sabor con productos indígenas (maíz, papa, boniato, yuca, ají, tomate), europeos (calabaza, tasajo, carnes frescas de res, puerco y gallina) y africanos (plátanos y ñames)”³³⁸. En la opinión del prelado: “Estas comidas pesadas son muy buenas para atemperar

³³⁷ Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite... op. cit.* p. XXXIV.

³³⁸ *Ibid.* pp. 27-28. Antonio Benítez Rojo se remite al trabajo de Fernando Ortiz: “Los factores humanos de la cubanidad” en revista *Bimestre Cubana*, XLV (2), 1940, pp. 161-186.

la lujuria en días tormentosos” (p. 257), porque permiten calmar los deseos de unos órganos del cuerpo proporcionándole la ingesta de una comida densa, con la finalidad de hacer más resistible la abstinencia del placer sensual y sexual en los religiosos, y mantener a salvo la castidad (pp. 258-259).

El segundo relato remite a la escritura laberíntica que cruza la novela, de la que Gracián comenta lo que escribe el obispo Trespalacios, como si se tratara de una meta-estructura del espacio exterior e interior como laberinto textual. Por tanto, la isla y el texto se funden en ese escenario en el que se mueven “imaginariamente” los personajes, subiendo torres o descendiendo rampas; atravesando cuevas y sótanos, como le sucede al Renegado, pero también en un plano interior al discurso filosófico del Obispo que, según el testimonio de Gracián, penetra en el laberinto de las ideas y sus confrontaciones: “Bajo luz temblorosa del candil escribe en su diario esas muy graves y sutiles razones teológicas, y es que nuestro pastor y caudillo también tiene talante de solitario filósofo, ahí justo en la adivinación de los laberintos trazados por Dios” (p. 259). De ahí que surja en el texto la voz de un narrador en primera persona relatando la construcción de la ciudad del desorden, “la ciudad del olvido” (p. 284), que plantea la resistencia a entrar en la ciudad de Dios (p. 286), quizá la que propone la figura de la iglesia, representada en Trespalacios y, por contraste, muestre la visión de la ciudad del caos, en la que la abundancia se conjuga con el desbordamiento. Esto es, con la ciudad de la desmesura que señala Platón en *Critias* con el nombre de “Atlántida”³³⁹, pues en sus habitantes “comenzó a disminuir [...] ese principio divino, [...] entonces,

³³⁹ Véase Platón: *Critias o la Atlántida*, Trad. del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1975 en el que el filósofo describe el estado de abundancia en el que se hallaba la isla en un primer momento: “Sí todos esos frutos, la isla, que estaba entonces iluminada por el sol, los daba vigorosos, soberbios, magníficos, en cantidades inagotables” (115 b, p. 46). Posteriormente, tal condición abundancia se invierte.

incapaces ya de soportar su prosperidad presente, cayeron en la indecencia”³⁴⁰. De ahí la afirmación de Jean de Servier: “La Atlántida [...] representa cierta locura del alma”³⁴¹, y en esa ciudad parece habitar y evocar el clérigo, como lugar no sólo exterior, sino interior, en el que la confusión avanza en el relato de Gracián:

El primero que saltó, apenas fue visión, engendro más del burlón ingenio que de los ojos. El jinete convertido en llamarada brincó al vacío, allá atado al brioso corcel que la luna revistió con fría plata. ¡Son los famosos dogones! ¿Y mis ojos merecían columbrar el bajo infierno? Aquellos leales probaban su obediencia al caudillo realizando proezas descabelladas, sacrificios insólitos (p. 301).

El pensamiento occidental representado en Trespalacios y el cronista Gracián confrontado con el africano, pues para los primeros el acto de los negros de lanzarse a la muerte es considerado como un acto de locura; no obstante, son los españoles los que declaran la guerra y hallan en ella su justificación ante Dios y, en su nombre, se erigen en autoridad y gobierno de otras culturas y territorios. Ahora bien, apreciamos un matiz en la voz objetiva de Gracián que se transmuta al relatar la posesión y exorcismo que sufre en la isla: “no tardaron aquellos chillidos de infante en salir de mi posesa garganta, y puedo asegurarles [...] una fuerza asombrosa, grave y enconada abrió mis mandíbulas, para que saliera del fondo de mi boca un vaho nauseabundo y apestoso, follón de diablitos pinchudos que saltaron ante mis ojos” (p. 304). Suceso en el que priva el mundo de las supersticiones y creencias africanas y españolas, de los hechizos y embrujos realizados por los primeros sobre los segundos. Sin embargo, son actos dirigidos por la idea de demonio que ha construido el pensamiento religioso español.

³⁴⁰ *Ibíd.* 121 b, p. 57.

³⁴¹ Véase: Jean Servier: *La utopía*, Trad. Ernestina Carlota Zenzen, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 26 y 27.

Se intercambian no las pieles, sino las máscaras negras y blancas. Pues la confusión y el caos interior habitan en el sujeto narrador y personaje de la cultura, que se siente atravesado o invadido por las creencias soterradas de ambas culturas censuradas o perseguidas por el orden político y religioso. En consecuencia, la ciudad teológica imaginaria que intentó instaurar Trespacios, en ese escenario caribeño, se había convertido en una maldición universal, o en un imposible de fundar, una ciudad que podía continuar gravitando en las regiones etéreas del pensamiento occidental, en las páginas de los pensadores utópicos, lejos e invisible en el Nuevo Mundo:

Fue por ello que el oscuro cristal siguió inflándose; era una maléfica burbuja que pretendía fatigar la luz. [...] Juan Paulino, logró un capricho prodigioso. En uno de los alerones logró adosar sus pies a la argamasa. Luego se lanzó al vacío, quedando suspendido de la torre como una enorme gota de tiempo. [...] Pasaron los días circulares; el esqueleto fue borrado por la imposible erosión del aire (p.305).

Aunque el sujeto se convierte en polvo suspendido en el tiempo, lo que sobrevive de la ciudad es la ilusión, la utopía que se resiste a su contradicción, no así a su deseo de recorrer ciudades y tiempos: “Y nuestra ciudad engendró otras, porque el engaño engendra la ilusión, y ésta quedará demasiado desnuda ante el dolor” (p. 329), esto es la muerte unida a la escritura. En ellas habitan los fantasmas, de quienes se rescatan sus huellas, la mayoría inventadas, que van a desembocar en las formas de un relato de lo grotesco y a la vez sangriento, en definitiva, barroco, tal como lo confirma la frase que ofrece el Renegado al definir la batalla como “carnaval de muerte” (p. 335), en la que el personaje-cronista sucumbe:

Don José, tan tardo como ballena varada, buen tocino sería para la navaja del caudillo tan pronto éste volteara bridas. -¿Qué rayos es esto? ¡Quítame esto de encima, Gracián! - Y era que la cabeza

del desdichado mosquito le había caído en el faldón de la sotana luego de girar siete veces en el aire” (p. 332).

Finalmente, encontramos la escritura espejo de Gracián-Renegado en el “Ultimo manuscrito apócrifo del Renegado”, que se produce con la interrogante del sujeto narrador, la voz de un cronista ficticio, o tal vez Gracián, pues termina narrando los desmanes del ejército de Trespacios, como son las violaciones que sufren las mujeres negras en manos de los soldados españoles, y las “burlas” de los escalilleros ingleses en la práctica de la “necrofilia lujuriosa que lastimó mi vergüenza” (p. 347). Una narración en la que el sujeto narrador asoma las atrocidades desencadenadas por los españoles, y el relato produce una mezcla de realidades entre lo sagrado y lo escatológico, el temor y la burla, a tal punto que: “Trespacios montó en cólera, advirtió [que] eran del demonio; enjundia satánica en verdad era aquel olor a huevo podrido, fumón de azufre, verdadero hálito de burlones” (p. 349). La locura occidental desatada en la isla caribeña, el orden corrompido, el caos instaurado en aquel escenario por aquellos que levantan la bandera de la civilización y el saber.

La novela cierra su proceso alegórico con la expresión: la “esperanza para la noche oscura [...] es el exilio” (p. 372), la que atraviesan sus personajes intentado fundar una utopía como la que pretende Trespacios, “la Civitas Dei”, para convertir la ciudad suspendida en ciudad humana que permita “fundar el Estado”. A diferencia de la ciudad sin centro, que se genera en este espacio insular; la del Pandemónium o “caos” (p. 384). De ahí que, la reflexión acerca del exilio y la ciudad como la utopía se convierta en una paradoja, en una isla sin salida, ya que: “En el exilio el espacio se hace muy reducido, pues el vagar no es sino la negación continua de un sitio único” (pp. 384-385).

De ahí, el carácter del ser criollo, su actitud frente a su territorio y su sentido de porvenir consiste en “fundar comunidades libres allá en los montes, ciudades arcádicas rodeadas de escasos cultivos y mucho contrabando, donde la familia y el compadrazgo valgan más que la ciudadanía” (p. 395), un perfil de vida y sociedad que se hace presente en Puerto Rico desde la colonia hasta el presente. Se trata de la “ciudad arcádica” que, según el “diario” de Don José de Trespalacios define como “La ciudad apacible en la naturaleza apacible de estos trópicos se vuelve tan blanda [...] y es toda ella tan suave que adormece la voluntad” (p. 443). A diferencia de la ciudad caracol y espiral, es decir, la utópica, la que crea el pensador, el inventor que, si bien busca una línea de sentido: “crear un espacio perfecto que pueda suprimir el tiempo”. (Íd.), ésta encuentra su significación con el origen etimológico de la palabra utopía: “que no tiene espacio en el tiempo” (p. 449), no tiene lugar, por tanto no existe, tal como lo sostiene el título del libro de Tomás Moro³⁴²: “*U-topía* es decir, en latín *Nusquam*, país de ninguna parte, ya que juzgaba improbable la existencia de un Estado tan perfecto”³⁴³. Así, la propuesta de la novela queda abierta, dada la fragmentación, la paradoja en la que en las voces de los cronistas sufren “por un lado, una alteración de la perspectiva y, por otro, una forma de interpelación que ofrece distintas posiciones de identificaciones y que incide en la idea de la subjetividad como algo abierto, lleno de contradicciones”³⁴⁴. Mundos abiertos de sentidos utópicos que se afirman y se niegan en su realidad cultural y textual.

³⁴² Thomas More. Teólogo y humanista inglés (1478-1535) en *Utopía*, publicada en latín, Lovaina 1516, por Thierry Martín.

³⁴³ Jean Servier: *La utopía... op. cit.* p. 7.

³⁴⁴ María Julia Daroqui: *(Dis)locaciones. Narrativas híbridas... op. cit.* p 29.

De este modo, la escritura de la obra de Rodríguez Juliá avanza en ese proceso de emergencias socioculturales, y se adentra en los territorios de la cultura popular, de las conmociones históricas que fracturan con humor una crónica urbana, musical, sociológica, con la inserción de “interferencias de códigos estéticos de otras esferas culturales”³⁴⁵ como las llama Julia Daroqui, que se cuentan entre sus heterogéneos textos como *El entierro de Cortijo* (1983), *Puertorriqueños: (álbum de las sagrada familia puertorriqueña* (1989)³⁴⁶, pues:

Su escritura desenmascara las políticas discursivas anteriores: es difícil aceptar la convivencia de las distintas tribus. Asimismo, la presencia de una superposición de diversos y encontrados imaginarios propicia un desafío para los intelectuales [...]. Para lograr este propósito diseña una voz cada vez más inestable, dispersa, casi a punto de desaparecer en el espacio vacío³⁴⁷.

A ello responde la elaboración de ese álbum familiar, que rompe con la estructura supuesta de unidad y de organización y, en ese sentido, “no atesora la memoria cultural de Puerto Rico, sino su fragmentación y diferenciación. [Pues] Rodríguez Juliá se burla de la falsa convivencia impuesta por la hegemonía cultural puertorriqueña”³⁴⁸, recogiendo a manera de foto-relato, unas historias que el narrador protagonista de *Sol de medianoche* va

³⁴⁵ *Ibíd.* p. 24.

³⁴⁶ Estas dos “crónicas”, próximas al periodismo y no a la crónica colonial, presentan una mirada desde el siglo XX más directa y presencial de la figura del autor-narrador-protagonista, en el caso de *El entierro de Cortijo* ha sido denominada dentro del corpus narrativo de Rodríguez Juliá como “crónicas mortuorias” (Véase: María Elena Rodríguez Castro: “Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias” en Juan Duchesne Winter (comp.): *Las tribulaciones de Julián*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, pp. 63-92 y Carolina Sancholuz: “Puerto Rico en cuestión” en *Iberoamericana* II, 6, 2002, pp. 67-80). Mientras que *Puertorriqueños* apunta a un doble juego narrativo visual que incorpora el registro fotográfico, porque exige una lectura que inserta la imagen en tanto narración Así lo sostiene el escritor: “En el *Álbum de Familia* el fotógrafo es un cronista que usa el espacio pictórico para narrar”. (Edgardo Rodríguez Juliá: *Puertorriqueños (Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898*, Madrid: Editorial Plaza Mayor, (Biblioteca de Autores de Puerto Rico), p. 78).

³⁴⁷ *Ibíd.* pp. 54-55.

³⁴⁸ *Ibíd.* pp. 56-57.

proyectando, en unos personajes que arriban a la madurez en un estado de decadencia, en una voz protagónica que relata el viaje a una juventud con expectativas de futuro truncadas, y una infancia marcada por el desafecto, lo que generará una novela con un doble sentido de la muerte tanto física como psicológica.

3.4.- EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS DE FRANCISCO GOYA EN LA NOCHE OSCURA DEL NIÑO AVILÉS³⁴⁹.

La historia de la cultura española y la época colonial americana en el siglo XVIII siguen atravesando cambios decisivos, pues si en la primera se encuentra un aire de renovación frente al escenario histórico-político, en el Nuevo Mundo estarían asomando, aunque de manera desigual, inquietudes culturales y políticas propulsoras de una independencia del orden colonial, provenientes de pensadores y de acontecimientos que viajan a través de libros y periódicos al otro lado del Atlántico³⁵⁰, en Europa se estaría generando una corriente filosófica y artística que se llamará Ilustración. Es esta una forma de pensamiento que responde con sus obras a nuevos planteamientos y, en ese sentido, el arte preconiza un papel fundamental, especialmente la pintura, que encarnará lo que críticos de arte, entre ellos el último trabajo de Tzvetan

³⁴⁹ Una primera versión de este apartado se publicó en *Tinta China. Revista de Literatura* (2018) XVII, 21 y 22.

³⁵⁰ En este sentido destaca la figura del criollo venezolano Francisco de Miranda (1750-1816), uno de los precursores de la Independencia que, encontraron, en el viaje la vía de preparación de un proyecto ideológico que desarrollarían al retornar a sus provincias. Así, “Miranda conoció los Estados Unidos, peleó en la guerra revolucionaria de Francia y recorrió Europa, Turquía, Rusia y Suecia antes de emprender una expedición para liberar Venezuela”. Véase: Jean Franco: “La cultura hispanoamericana en la época colonial” en Luis Íñigo Madrigal (Coord.): *Historia de la literatura hispanoamericana... op. cit.* p. 53.

Todorov, han señalado como “ese espíritu de la Ilustración”, al exponer la relación entre pensamiento y pintura de su tiempo a partir del cuadro, es decir, de lo que la imagen sugiere, en relación con el contexto tanto externo e interno de la obra en sí misma.

Este plan innovador crea nuevas perspectivas ante un entorno que le rodea, pues “Ante todo nos enfrentamos a un mundo desencantado [...] en el que empiezan a extenderse las ideas de igualdad universal”, por lo que surge “El reconocimiento tanto de la diversidad social como la multiplicidad de las direcciones que [...] favorece la pluralidad interna de las doctrinas de esta época. Esta pluralidad abraza no a la incoherencia, sino a la complementariedad”³⁵¹, que produce un intercambio en el mundo cultural, a través de las creaciones artísticas y literarias. Ya en el siglo XVII destacan en literatura por una fuerza de creación y ruptura obras como *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) de Miguel de Cervantes (1547-1616), las representaciones de uno de los grandes dramaturgos como el poeta Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635), junto a Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y Tirso de Molina (1579-1648); en poesía sobresalen las figuras de Luis de Góngora (1561-1737) y Francisco de Quevedo (1580-1645) y en la pintura destacan el Greco (1541-1614) y Diego Velázquez (1599-1660), entre otros. No obstante, el escenario español continúa con procesos sociales que afectan la figura del artista o escritor hasta bien entrado el siglo XVIII, pues si bien otras ciudades europeas avanzaban hacia un desarrollo del pensamiento socio-cultural, cierta línea de continuidad se establece entre Velázquez y Francisco

³⁵¹ Tzvetan Todorov: *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya*, Barcelona, La Galaxia de Gutenberg, 2015, p. 17.

de Goya en cuanto al planteamiento estético de lo grotesco³⁵². En el panorama literario destacan las figuras como el padre Feijoo (1676-1764), José Cadalso (1741-1782) y Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), que no cesarán en proponer revisiones y cambios en los sectores de la vida política, religiosa, social y cultural.

De ahí que se produzca entre las distintas manifestaciones artísticas un diálogo de pensamiento y de producción, a nivel tanto nacional como internacional, una imbricación de creaciones y procesos de interrelación entre pintura y literatura, así como una profusión de prácticas de diferentes técnicas, materiales y géneros. En este sentido, encontramos a William Hogart (1697-1764), quien debía pintar para aquellos que le aseguraban un sustento, sin embargo ello no limitó al artista a la hora de crear cuadros que sí le producían un placer estético, al punto de convertirse en unos de los artistas que, en el siglo XVIII inglés, propuso la autonomía del arte y los derechos del artista, y defina a la primera como

un espíritu libre, crítico con las instituciones, pero respetuoso con la moral cristiana [pues...] Para poder escapar de sus ricos clientes, entre ellos la corte real, intenta reforzar otro tipo de ingresos: la difusión de grabados. [...] Hogart está en el origen de una ley del Parlamento inglés que protege los derechos de autor de los pintores³⁵³.

Este espíritu de Hogart, que no sólo pinta para los grandes salones de palacios, se acerca al mundo de los escritores para ilustrar el poema *Huidibras* de Samuel Butler y, posteriormente, realiza un grabado dedicado a *Los viajes de Gulliver* (1726), de Stephan Swift, titulado *El castigo infligido a Gulliver* en el

³⁵² Esta relación la advierte en el año 1942 Wolfgang Kayser en *Lo grotesco. Su realización en pintura y literatura*. Trad. Juan Andrés García Román, Madrid, Machado L., 2010, p. 11 y Nigel Glendinning: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Central Hispano, 1992, p. 28.

³⁵³ Tzvetan Todorov: *La pintura de la Ilustración... op. cit.*, p. 115.

que “su crítica de la sociedad humana pasa por el humor y la caricatura”. El propósito de sus grabados establece una relación de relato y pintura en *La carrera de una vagabunda* (1733) y en *Las cuatro etapas de la crueldad* (1751), que conjuga en la imagen artística y el relato la revelación de la historia de su tiempo, esto es, la presencia de unos personajes que provienen de las calles con sus miserias y conflictos, lo que avala una obra pictórica que enfoca su mirada hacia “los márgenes”, apuntando “más bien a la periferia de la visión del mundo que comparten los autores de estos cuadros y los espectadores”³⁵⁴.

La mirada al mundo de la periferia la representan junto a Hogart, los pintores italianos, Francesco Guardi (1712-1793) y Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). El primero, con una obra fundamental se consolidará como el antecedente de los grabados del artista zaragozano Francisco de Goya, pues en los *Caprichos* de Guardi “encontramos no paisajes totalmente inventados, habitados por seres sobrenaturales, sino combinaciones inéditas de elementos visibles”³⁵⁵. Y el segundo, con su destacada obra las *Cárceles* incorpora el carácter paradójico de la situación, en unos cuadros que alegorizan la condición del prisionero, el pintor y el espectador atrapado en estos laberintos o puentes truncados “que no se unen [y, contrariamente,] expresan la impotencia de la razón instrumental abandonada de sí misma”³⁵⁶, y con el ella la del sujeto.

Nos detendremos en el pintor Francisco de Goya (1786-1828), de quien la crítica del siglo XIX ofreció, según Roberto Alcalá, una imagen de un pintor “ignorante e irreflexivo, artista tan instintivo como despreocupado por las

³⁵⁴ *Ibíd.* p. 138.

³⁵⁵ *Ibíd.*

³⁵⁶ *Ibíd.* p. 140.

corrientes culturales de su época³⁵⁷, por lo que no será sino hasta mediados del siglo XX, con la aparición de *Goya* (1958) de José Ortega y Gasset cuando apreciemos “La primera aportación luminosa para esclarecer el misterio de Goya y lo goyesco”³⁵⁸, la cual comienza con su llegada a Madrid y no con elucubraciones acerca del motivo que produjo su salida de Zaragoza. En ese sentido, según Ortega y Gasset, interesa señalar que el joven Goya “convivió con los pintores capitaneados por Francisco Bayeu, que se fueron más tarde a Madrid. Y, en efecto, en 1775, Goya va a Madrid”³⁵⁹. Allí comienza un largo proceso creativo muy ligado a su ser, a tal punto de afirmar que:

las innovaciones goyescas no aparecen juntas y de golpe, sino que van manifestándose con extraordinaria lentitud. La mayor parte de los artistas ha llegado con cierta prontitud a la completa genuinidad de su estilo, es decir, de su creación y, salvo leves modificaciones, viven de ella inercialmente el resto de su vida. En Goya, por el contrario, asistimos a una serie continua de fulguraciones parciales que no llegan nunca a integrarse en la unidad completa de un estilo, pero que, en cambio, no se interrumpen desde los treinta años hasta los ochenta y dos en que muere³⁶⁰.

Su cuñado Francisco Bayeu constituye para Goya una línea de formación y de contacto, pues gracias a su proximidad con la corte Goya recibirá los primeros encargos, favorecido con tres series de cuadros en 1775-1780, 1786-1787 y en 1791-1792, sesenta y tres telas en total “que permitirán seguir su evolución a lo largo de sus años de formación”³⁶¹: A esta etapa se añade su participación en un momento crucial de búsqueda y renovación con un grupo de jóvenes intelectuales, pertenecientes a los círculos ilustrados, entre ellos pintores, poetas, dramaturgos como Bernardo de Iriarte (1735-

³⁵⁷ Roberto Alcalá Flecha: *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, p. 19.

³⁵⁸ *Ibíd.* p. 9

³⁵⁹ José Ortega y Gasset: *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 3ª ed., 1966, p. 70.

³⁶⁰ *Ibíd.* p. 94.

³⁶¹ Tzvetan Todorov: *La pintura de la Ilustración... op. cit.* p. 162.

1814); el ya mencionado Gaspar Melchor de Jovellanos; Juan Antonio Ceán Bermúdez (1749-1829); Juan Meléndez Valdés (1754-1817); Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), quienes establecen un diálogo con el pintor zaragozano y, en consecuencia, se propician unos lazos de correspondencia entre pintura y literatura. Tal correspondencia se verá reflejada en la vida cultural española, pues los intelectuales captan en el pintor esa sensibilidad estética que ellos en sus textos manifiestan, pues vislumbran “Una España y un pueblo más tristes y desgraciados [que] se revela en los ojos atónitos del brillante pintor”³⁶².

Ahora bien, son estos cuadros por encargo, es decir, la pintura de los cartones para la Real Fábrica de Santa Bárbara, que responden a un valor ornamental para sus compradores de la época, los que empiezan a provocar en Goya un estado de fatiga, tanto física como personal. Así se lo hace saber a su amigo Martín Zapater el 2 de julio de 1788 en una carta que revela su queja del arte por encargo que reprime la libertad y deseos del pintor, “forzando [...] a abjurar de lo que ha constituido los móviles de su arte y la base de su triunfo para emprender nuevos rumbos tan inciertos como arriesgados”³⁶³. De ahí que su cuñado Bayeu le inste a retomar el trabajo, por lo que a finales de 1791 entrega “la última serie de cartones que ha de pintar” en los que, según Edith Helman, ya “en sus bocetos, se percibe o se prevé una nueva visión de lo popular, la visión más deformadora y expresiva que ha de prevalecer en los cuadros de gabinete que pintará para sí mismo”³⁶⁴.

A partir de esta última entrega y a raíz de de su enfermedad producida en noviembre de 1792, la vida de Goya, así como su pintura toman un rumbo

³⁶² Roberto Alcalá Flecha: *Literatura e ideología... op. cit.* p. 11.

³⁶³ *Ibíd.* p. 12.

³⁶⁴ Edith Helman: *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 34.

decisivo que perseguirá una creación propia, la del cuadro que se manifiesta con mayor libertad y, en definitiva, la del arte y su autonomía, en la propuesta anunciada en su discurso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, celebrado en Madrid, el 14 de octubre de 1792. Esta “ruptura” supondrá un cambio y, en consecuencia, se producirá esa apertura que buscará frente a la discapacidad auditiva, la profundidad del alma³⁶⁵. En 1793 se traslada a Cádiz y en casa de su amigo don Sebastián comienza ese viaje interior, a conjugar su mundo emocional junto a las imágenes de pintores y grabadores, de libros de arte, y formatos nuevos que se volcaron en el artista, en ese pozo creativo que estaba a punto de brotar al exterior, porque

de igual importancia para Goya [...] fueron otros tipos de lienzos en aquella colección: los cuadros llamados de gabinete o de género [...]. Abundaban los cuadros flamencos e italianos de banquetes y borrachos, escenas de diversión, de músicos, juegos y fiestas. Había, sin embargo, escenas muy diferentes en aquella galería: de los desastres de la vida humana, batallas, muertes generales, naufragios e incendios. Y estos temas fueron asimismo muy aptos psicológicamente para Goya en aquel momento³⁶⁶.

Aquel conjunto heterogéneo de imágenes y formas que confluyen y enriquecen al artista durante esa estancia en Cádiz, en ese retiro de la corte que representó su trabajo inicial como pintor reconocido, posteriormente se convierte en la dificultad de encarar posibilidades de creaciones inéditas, transformadoras en el mundo del arte y, no simplemente expuestas como objetos decorativos en las grandes salas de nobles y burgueses. Por lo tanto, Goya pinta en el año 1793:

³⁶⁵ Señala Todorov que Goya

tarda varios meses en recuperarse y las secuelas le ocasionarán una seria discapacidad: se quedará totalmente sordo para el resto de su vida. En una nota biográfica escrita por su hijo Javier, pero sin duda inspirada en el propio Goya, leemos que es el acontecimiento decisivo de su carrera.

Véase: Tzvetan Todorov: *La pintura de la Ilustración... op. cit.* p. 168.

³⁶⁶ Nigel Glendinning: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804... op. cit.* p. 28.

todo el juego de cuadros de gabinete que remite a don Bernardino Iriarte el 4 de enero de 1794, avisándole que estos cuadros le habían permitido hacer observaciones que no permitían las obras encargadas³⁶⁷.

Además, avanza en un aporte importante acerca del lugar físico del cuadro, ya que incorpora un nuevo destinatario de la obra de arte, por cuanto la proyecta a un nivel social más horizontal y llano, que tendrá como prioridad la adquisición de una obra de costo no elevado para un público que siempre ha estado relegado por no pertenecer a una jerarquía política, cultural y, sobre todo, económica alta. Goya al romper la jerarquía vertical que le venía dado al lugar del cuadro, nobles y burgueses -a quienes cuestiona sus defectos en sus estampas-, la dirige a ciudadanos anónimos, de clase humilde, que más allá de adquirirla, también pueden verse representados en ella.

Así, prepara estas nuevas estampas, pues antes ya circulaban pinturas de figuras de Velázquez en los anuncios de venta en los diarios de Madrid hacia 1797, que tanto Ramón Bayeu como Goya ofrecían. A diferencia de las primeras, en los *Caprichos* (1799) Goya trasciende no solo en el planteamiento de la imagen y del personaje, sino que se adentra a explorar el mundo nocturno y subterráneo del individuo, sus confusiones y descubrimientos. Por ello, en los *Caprichos*, Goya nos ofrece imágenes sobrenaturales que, como sostiene Todorov, por un lado “nos mantienen en la indecisión: ¿sueño o realidad?, ¿fantasma o intervención sobrenatural?”³⁶⁸ y, por otro, nos afirman en el entrecruzamiento de las dos realidades en el grabado, y ambos mundos se intercambian, se aportan significados no opuestos, sino terriblemente complementarios, fusionados en el cuadro, en la estampa y en el corazón del ser.

³⁶⁷ Edith Helman: *Trasmundo de Goya... op. cit.* p. 35.

³⁶⁸ Tzvetan Todorov: *La pintura de la Ilustración... op. cit.* p. 173.

En este descenso humano y ascenso creador de los *Caprichos* de Goya, en esa paradoja que se funde en el grabado, se adentra la novela *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) del escritor Edgardo Rodríguez Juliá, acompañado del Bosco, de Hogart y Piranesi, a través de la manifestación de una propuesta estética: lo grotesco. De tal modo que participamos de la lectura de un texto en el que la pluralidad de voces entrelaza la figura del narrador con la del cronista, los documentos históricos con los apócrifos y el texto y con la imagen. Esto es, la entrada del registro pictórico como descripción y soporte entre dos visiones de la cultura y del pensamiento de una época: la literatura y la pintura en la novela, con la presencia de un discurso que también entra a formar parte de la representación textual, la Historia. *La noche oscura...* se alimenta y elabora a partir de la imbricación de otros discursos disciplinares para conjugar la heterogeneidad de perspectivas espacio-temporales, que se traducen en alusiones implícitas a pintores emblemáticos de la cultura occidental, tales como el pintor flamenco Hieronymus Bosch, y de épocas históricas que entran a formar parte de la novela del Caribe del siglo XX, pues introduce en la reconstrucción del imaginario de una isla: Puerto Rico, de un período significativo, el colonial en las regiones del Nuevo Mundo, especialmente el siglo XVIII, del que justamente los registros históricos puertorriqueños poco han referido, al punto de que intelectuales de la década del treinta como Antonio Pedreira, en libro *Insularismo* (1939) lo juzgaron como poco relevante.

De este silencio surge *La noche oscura...*, para intentar reconstruir los vacíos de la historia, y por ese motivo, se introduce en la novela la figura de José Campeche, el pintor mulato de la época que, entre sus cuadros figura el

retrato titulado *El Niño Juan Pantaleón de Avilés de Luna Alvarado* (1808). En este sentido, la novela diseña la configuración de una atmósfera sobre la que se desarrolla su escritura, la cual se corresponde con la representación textual de dos mundos que intentan interpretar el trasiego de la Historia: el sueño y la pesadilla. Dos estados en los que se despliega una serie de situaciones laberínticas que siguen sus cronistas y personajes, quienes se adentran en un relato que parece interrogar al sujeto cronista, a la historia y a la literatura. Y para ello acude de manera implícita al registro de uno de los pintores más significativos del arte moderno, al aragonés Francisco de Goya, especialmente a su obra *los Caprichos* (1799), a ese conjunto de grabados presentado por el escritor Leandro Fernández de Moratín en el *Diario de Madrid*, el 6 de febrero de 1799, quien manifiesta la relación existente entre pintura y poesía al citar la máxima de Horacio: “Ut pictura poesis” y señalar que:

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines: reúne en un sólo personaje (sic) fantástico circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartido en muchos, y de esta conbinación ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil³⁶⁹.

Lo que reafirma las correspondencias entre las artes visuales y la poesía, una práctica que se traduce en el diálogo y acercamiento entre artistas y escritores de finales del siglo XVIII en España, en una sociedad en la que el artista exige “libertad” para crear y, a su vez, asume desde su obra un planteamiento estético que interroga su entorno y al mismo pintor. A tal punto que podríamos decir que: “El grabado de Goya quizá sea el producto más puro de su pensamiento en cuanto a lo que entendía por *ser artista*, en el cultivo de

³⁶⁹ Juan Carrete: “Francisco de Goya. *Los Caprichos*” en *Goya. Los Caprichos. Dibujos y Aguafuertes*, Central Hispano-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Calcografía Nacional, Madrid, 1994, p.XIV.

esa técnica se mostró con total libertad y pudo comunicar de forma gráfica su concepto de *lenguaje de invención*³⁷⁰, nos referimos concretamente al “Capricho 43, El sueño/ de la razón/ produce monstruos”.

Un grabado en el que el artista se representa en el centro o dentro de sus conflictos, pues en el “Dibujo preparatorio” (1797) el sujeto se halla con el rostro caído sobre su mesa y su cuerpo inclinado en un estado pendular entre la huida y el acecho del mundo, representado en las figuras que surgen sobre y dentro de su cabeza. Son múltiples rostros que destacan una gestualidad heterogénea como el de los ojos sobresaltados y el grito en la boca; el semblante que muestra una sonrisa y los ojos entornados, el de la mirada calmada junto al rostro con unos ojos que escudriñan a su alrededor mientras, en la espalda del pintor, con un trazado más fuerte se esbozan unos murciélagos que aparecerán más definidos en su segundo “Dibujo preparatorio”, titulado en la parte superior “Sueño 1º”, y en la parte inferior el texto: “El Autor soñando./ Su yntento solo es desterrar vulgaridades/ perjudiciales, y perpetuar con esta obra de/ caprichos, el testimonio solido de la verdad”. ¿Cuál verdad?, podríamos interrogar. Entonces, surge una de las posibles respuestas, la de Teóphile Gautier:

Nadie como él para hacer que las oscuras nubes se deslicen por la cálida atmósfera de una noche de tormenta, poblada de vampiros, personajes grotescos de la noche, demonios; o para poner de relieve una cabalgata de brujas contra una estela de horizontes siniestros³⁷¹.

³⁷⁰ *Ibíd.* p. XI.

³⁷¹ *Ibíd.* p. XXIII.



“El sueño de la razón produce monstruos” Dibujo preparatorio (1796-1797) de Francisco de Goya
(Imagen tomada de la colección del Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/en>) [23-02-2018]

Porque en el segundo dibujo, los rostros desaparecen, se funden en los murciélagos, y la figuración se hace más intensa, el símil se convierte en metáfora. Lo mismo le sucede al cronista-personaje Julián Flores en la novela de Rodríguez Juliá, que deambula por esos pasadizos nocturnos buscando entre el sueño y la pesadilla, el deseo y la realidad, las historias de la isla, e

incluso la suya: “Y todo me pareció visión que engañaba lo vivido, por lo que restregué mis ojos, pensando que estaba dormido y era grande sueño el desengaño [...] y ahora todo es al revés y ya no sé lo es que engaño” (p. 161). Por consiguiente, esa realidad interior es más convulsa, de pensamientos y pulsiones que se contraponen, que también le ocurren al personaje de Trespalcios, quien se encuentra expulsando los demonios o disertando sobre ellos: “–Pues estos demonios casi siempre sueñan, con una ciudad hecha de rubíes, brillantes y esmeraldas [...] Sueñan con una ciudad que no esté invertida” (p. 151). Demonios que han invadido la ciudad y a sus habitantes, pero también al Obispo:

Muy ajenas voces han invadido mi lucidez; este ingenio febril parece ocupado por el Otro. ¿No será que el apestoso Leviatán confunde nuestra profecía y ata aún más duramente el exilio? [...] Anoche tuve sueño muy extraño y de gran falsía, todo ello a causa del maldito delirio que todas las noches se apodera de mi cansada imaginación (p. 452).



Carceri d'Invenzioni (1745) de Giovanni Battista Piranesi (este es el primer grabado de un conjunto de tres) Se encuentran en el Museum Berggruen, Berlin Alemania) Tomado de <https://historia-arte.com/obras/prisiones-imaginarias> [22/07/2019]

Los sujetos interrogan su pensamiento en las diferentes realidades de su ser y quehacer, inmersos en el mundo de un sueño o una pesadilla, de una y múltiples historias por las que atraviesan su obra y sus culturas, dentro de un imaginario que no deja de revelar las terribles verdades y paradojas del ser y el

tiempo, vertido en imágenes y palabras que articulan los laberintos por los que atraviesa el artista, el hombre en los *Caprichos* y los personajes cronistas, habitando esas *Cárceles* del italiano Piranesi en la novela puertorriqueña: “Quedé sometido a este silencio que habita mi calavera, prisionero de este soplo oscuro que se escapa por las cuencas vacías, burlas del aire que inútilmente intenta abrazar mi esqueleto” (341), creando figuras y atmósferas que dibujan las manifestaciones que dan cuenta de esas realidades verdaderas y oníricas de la razón y de lo monstruoso que forman parte de lo que el individuo no sólo percibe sino encarna.

De ahí que, en ellas se despliegue un arte de lo grotesco³⁷², que entra y sale de la realidad sin excluirlas y sus personajes se encuentran interrogando lo que piensan y son, no solo los otros sino ellos mismos. Dos producciones que se explican en los rostros y en las palabras de los artistas y escritores, formas e imágenes que cuestionan diferentes realidades externas e internas, estados emocionales y psicológicos unidos a figuras y sujetos que pintan, escriben y aparecen en el cuadro y en la novela. Personajes doblemente cuestionados y autorrepresentados en la figura del pintor y del narrador-cronista, en el que se encarga el oficio de relatar la verdad de la historia. Una y múltiples historias, que encarnan lo terrible, la pesadilla con sus deformaciones, el desencanto de los sueños, es decir, el de las utopías convertidas en

³⁷² Vocablo que, si bien data de comienzos del siglo XV, en Roma, al hallarse en unas cuevas unas decoraciones que mezclaban las formas humanas con animales, de las cuales se desprendían unos hilos salidos de una oreja, es hacia finales del siglo XVIII cuando se perfila “el intento de conferir a lo grotesco rasgos que lo definen como categoría estética”. Ya que a partir de miradas renovadoras sobre el *Quijote* y *Los Viajes* de Gulliver, así como los grabados de Hogarth, la autocrítica de Fielding señalando el estilo caricaturesco de su novela Joseph Andrews, Wieland en 1775 en su clasificación de la caricatura, se refiere a “los llamados grotescos”, de lo que infiere Wolfgang Kayser: “al comprender el asombro como una angustia y perplejidad ante el mundo distorsionado, lo grotesco adquiere una secreta relación con nuestra realidad y una carga de verdad”. Véase: Wolfgang Kayser: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román, Madrid, Machado Libros, 2010, p. 50.

monstruos y esa verdad como representación de una complejidad social, en el sentido colectivo y al mismo tiempo, individual señala el pintor. De ahí que, tanto en los *Caprichos* de Goya como en la novela de Rodríguez Juliá, el sentido estético

no es cómico ni se trata de una sátira, pero tampoco es una tragedia [...]. No es lo fantástico, ni lo onírico: [...] El monstruo espantoso pertenece a nuestro propio mundo, es en él donde ocupa su lugar de dominio³⁷³.

De allí su fuerza y a la vez, su estremecimiento, así como su certeza en los sujetos que lo descubren. Goya por tanto viene a cohesionar esa expresión y carga estética de lo grotesco precedida por el pintor de lo grotesco Pieter Bruegel, el Joven (en torno a 1564-1638), quien descendía de Pieter Bruegel, el Viejo (1525-/30-1569) al que se le llegó a denominar el “segundo Bosco”³⁷⁴. Por este motivo, Kayser se detiene en el ala derecha de *El jardín de las delicias* de El Bosco para destacar frente a las torturas en el infierno “la calma que reina [en el cuadro] ante la realización de todas las torturas [...] pero precisamente esa ausencia de afecto es un rasgo que nos perturba y nos resulta aterrador”³⁷⁵, Este efecto estético y artístico permite señalar la singularidad de la obra y el contexto del pintor flamenco: “Contemporáneo de un tiempo convulso, plasmó las visiones que salían a su encuentro, sin apercibirse acaso ni siquiera de que tales cuadros hacían saltar por los aires los límites y la función religiosa -pues eran altares- con cuyo motivo eran pintados”³⁷⁶. El avance de Bruegel en relación con el Bosco es la perspectiva de “centro del campo de visión” que le concede: “la del horror a su naturaleza abismal, es

³⁷³ *Ibíd.* pp. 21 y 25.

³⁷⁴ *Ibíd.* p. 52.

³⁷⁵ *Ibíd.* p. 53.

³⁷⁶ *Ibíd.* p. 61.

decir, la de lo grotesco³⁷⁷. En el *Capricho 43*, se mezcla el terror con la melancolía, el ser en la intemperie, del creador en su soledad con la obra y el mundo, esto es, con sus ideas, convertidas en sinrazones y en paradojas.

En Julián Flores y Trespalacios la historia se convertirá en una pesadilla, y la realidad un engaño que ellos recorren por esos pasillos de la novela, con fantasmas imaginarios no ajenos, sino habitantes dentro de la casa del ser y de sus historias, la puertorriqueña. La razón deviene en pesadilla y ésta es la realidad de la historia en la novela, el día trae la aniquilación, la muerte y el caos que parece dibujarnos el relato de Julián. Así, *La noche oscura...* acude a la imagen y el grabado de Goya a las palabras, ambas se funden y se retroalimentan en el escenario del arte y la literatura³⁷⁸; *El sueño de la razón produce monstruos* es la constatación de vivir la historia como pesadilla, y el título de la novela de Rodríguez Juliá nos sitúa en un cuadro nocturno por el que sus personajes desandarán simultáneamente esos dos estadios: el sueño y la pesadilla desde la negación, es decir, de la subversión de la historia ante su mutilación, dentro del proceso colonial puertorriqueño. Mutilación del cuerpo que en la novela se exagera dentro de las posibles historias disidentes, apócrifas y barrocas que ellas entretienen como formas que, con el tiempo, van

³⁷⁷ *Ibíd.* p. 63.

³⁷⁸ El estudio de César Salgado: "Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía" en *Cuadernos americanos* (73), 1999, p. 155, señala la "analogización de las novelas con la plástica grotesca, de Goya, Bruegel y Bosch es ya un lugar común en la crítica" sobre todo en su primera novela, *La renuncia del héroe Baltasar*. Sin embargo, esta interrelación de la novela con la plástica va más allá de "su alto grado de invención, viéndola como obra de una imaginación alucinada", pues constituye un elemento articulador del proceso narrativo que aborda desde diferentes planos espacio-temporales, los temas y conflictos artísticos, históricos y literarios, sin pretender resolverlos al estilo de la "novela total" de Carpentier, García Márquez y Carlos Fuentes. (Véase: Aníbal González: "Una alegoría de la cultura puertorriqueña... *loc. cit.* p. 584). Antes bien, la novela *La noche oscura...* desarticula ese código narrativo para poner en diálogo diferentes registros y situaciones que en algún punto se cruzan y generan un abanico de significaciones de lectura y escritura en la novelística hispanocaribeña contemporánea.

adoptando cambios estéticos y narrativos en la obra del escritor Edgardo Rodríguez Juliá.



“El sueño de la razón produce monstruos” (Aguafuente, Aguatinta sobre papel verjurado, ahuesado 306 x 201 mm.) de la serie los *Caprichos* (1797-1799) de Francisco de Goya. (Imagen tomada de la colección del Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/en>) [23-02-2018]

4.-EL MAR DE LAS LENTEJAS: MUERTE Y BÚSQUEDA DE LA MEMORIA

Les doy las gracias extrañas y amargas, y sin embargo, las ennoblecedoras gracias por el quejido y la unión monumentales de dos grandes mundos como las mitades de una fruta cortada por su propio jugo amargo; gracias porque exiliados de sus propios Edenes, me han colocado en el prodigio de otro; esa fue mi herencia, ese su regalo.

Derek Walcott

Si “Los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de una isla”³⁷⁹, esos recuerdos se recrean tras su ausencia, entonces, el escritor comienza rastrear en el tiempo una vaga memoria que de una forma más viva y no escrita pervive en las acciones más comunes, en la forma de andar, de hablar, de comer, de bailar, de combinar los sentidos con los sonidos, ritmos interiores que conjugan la danza y la música, hasta el punto de que la presencia de estos elementos van configurando un relato para decir o intentar llegar al ser, individual y colectivo, dándole un nombre y una historia. De ahí que, filósofos como Paul Ricoeur hayan encaminado más sus trabajos a “examinar cómo el tiempo se ha configurado o refigurado en el relato literario que en proceder al recorrido en sentido inverso”³⁸⁰. Y esto es lo que pretende señalar Marc Augé, en relación con ese proceso de transformación de los hechos y acontecimientos vividos en el tiempo narrativo, pues:

Al proceder al estudio del relato, damos prioridad a un enfoque a partir del cual analizamos las modalidades de exploración y explotación de la vida a través del relato, pero dejamos de lado de

³⁷⁹ Marc Augé: *Las formas del olvido*, Trad. Mercedes Tricás Peckler y Gemma Andújar, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 27.

³⁸⁰ *Ibíd.* p. 40.

manera deliberada las modalidades por las cuales la propia vida, individual y colectiva, se construye como ficción³⁸¹.

Justamente a este viaje inverso, hacia esa deconstrucción, apunta la obra de Antonio Benítez Rojo³⁸², a desvestir los procesos, las máscaras del signo, y a devolverle cierta particularidad y profundidad a los rasgos y modos devenidos en relato y, en consecuencia, en escritura. Por tanto, este conjunto de relatos al mostrarnos las pieles marcadas o putrefactas, mortales y finitas de sus personajes y hacernos partícipes de un lenguaje que, no solo es capaz de alegorizar las historias en el Caribe sino de desnudar a sus personajes, y concederles una corporeidad protagónica, pero desde su decadencia: la de un cuerpo enfermo y desgastado que nos devuelve al asombro y a la confirmación de la realidad vulnerable del ser humano. De ahí que entremos en el juego de pliegues de las historias para conocer o, al menos, aproximarnos a lo que en

³⁸¹ *Ibíd.* 41.

³⁸² La obra del escritor cubano Antonio Benítez Rojo (1931-2005) se concentra en la publicación que inicia con la publicación de su primer libro de cuentos *Tute de Reyes* (1967) que resultó ganador del Premio de Cuentos de Casa de las Américas de Cuba (1966), así como *El escudo de las hojas secas* (1969), enviado al concurso de la Unión Escritores y Artistas de Cuba, obteniendo el reconocimiento como ganador del concurso, pero sin recibir el viaje a un país socialista, dada la salida de su esposa e hijos a los Estados Unidos, por razones de enfermedad de su hija mayor. Comenzó en Cuba “una política sumamente dura” comenta el escritor en una entrevista. No le publicaban los libros. Sin embargo continua escribiendo hasta que consigue la publicación en la isla de dos libros de cuentos como *Heroica* (1977) y *Fruta verde* (1979); *Paso de los vientos* se publica en Barcelona (Casiopea, 2000), libro con el que cierra la trilogía iniciada con la novela *El mar de las lentejas* publicada en Cuba (1979) y posteriormente con un prólogo de Ángel Loureiro (Casiopea, 2000). En Estado Unidos escribe el ensayo *La isla que se repite* (1989), y nueve años después publica una edición definitiva. Asimismo escribió tres novelas con los títulos de *Los inquilinos* (1976); *El enigma de los esterlinas* (1980) y *Mujer en traje de batalla* (2001). En el año 2010, Ana Rita Molinero editó una recopilación póstuma del ensayo *Archivos de los pueblos del mar*. En el año 2005, en la ciudad de Hamburgo se estrenó una ópera colectiva en la que participó el escritor Benítez Rojo titulada *kommander kobayashi*. Se podría añadir la novela inacabada de la comentaba en sus últimas entrevistas *Morro Castle*. Antes de considerársele un escritor, su primer trabajo lo desempeñó como Director de Estadística y Planificación en el Ministerio de Trabajo. El Gobierno decide liquidar al Ministerio y pasa a trabajar en el Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas, pero en cuanto se hizo notorio su deseo de reunirse con su familia le rebajaron el sueldo a nivel de estudiante investigador. Pasó a dirigir la editorial Casa de las Américas, hasta que en 1980, invitado a un Simposio en la Sorbona de París “aproveché para encontrarme con Hilda” Véase: Eduardo San José Vázquez: “Entrevista con Antonio Benítez Rojo. Amherst, Massachusetts (28 de julio de 2003)” en *Caribe Revista de Cultura y Literatura* (2006) 9.1. pp.89-91.

ellas se esconde y se oculta; a sus deslizamientos por el mundo entre la vida y la muerte.

Ahora bien, si: “La principal plasmación en la ‘ficción’ de la vida individual y colectiva es el olvido”³⁸³, como forma de realización de ciertos rituales, o de acontecimientos y experiencias culturales donde se intenta sustituir una temporalidad en busca de otra, en la escritura de Benítez Rojo el espacio del “Caribe Universal” comenzaría por establecer las redes desde las más cercanas hasta las más distantes, la del olvido o la muerte entrelazada con la memoria que, antes de reescribirla, se investiga, se interroga, para apuntar cómo la historia -diferenciadora de unas formas y prácticas sociales e históricas, sugerentes y contradictorias- permite establecer ciertas semejanzas de líneas que se cruzan. Pues si estas regiones atraviesan estancamientos políticos, económicos y sociales, por otro lado, poseen

la capacidad de apropiarse de valores, herencias y tradiciones diferentes, transformándolos e incluyéndolos en ese molde sin fronteras que es el Caribe, una cultura hoy universal, aceptada y compartida por gentes, de muy diversas procedencias³⁸⁴.

A esta dirección apunta la novela *El mar de las lentejas* (1979) compuesta por cuatro relatos. El primero comienza con la agonía de una de las figuras más relevantes de la historia del siglo XVI, el rey Felipe II, e inmediatamente nos viene a la memoria la última novela de Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, pues además de publicarse el mismo año³⁸⁵, el narrador y

³⁸³ Marc Augé: *Las formas del olvido... op. cit.* p. 41.

³⁸⁴ Michel Ascencio: “Cuando los dioses viajan”, en *Actualidades* 2007 (18-19), Caracas, julio-diciembre, p. 15.

³⁸⁵ Ambos textos, junto a *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), del escritor venezolano Miguel Otero Silva, *El largo atardecer del Almirante* (1992) de Abel Posee y *El encomendero de la adarga de Plata* del peruano Carlos Thorne, inician lo que Seymour Menton denominó como la *Nueva novela histórica de la América Latina*, México Fondo de Cultura Económica, 1993. Véase el artículo de Claudio Maíz: “Releer la Historia. La novela hispanoamericana de la Conquista”, en *Cauces-Revista d’Etudes Hispaniques*, 2003, p. 156. http://www.academia.edu/download/35258366/NOVELA_HISTORIA_DE_LA_CONQUISTA.doc

personaje, Cristóbal Colón se halla en la misma situación del monarca español. No obstante, sobresalen las diferencias, desde las señaladas por Benítez Rojo, que no simplemente implican distanciamientos de perspectiva narrativa, antes bien, apuntan a las propuestas de cada escritor:

[...] en definitiva, *El mar de las lentejas* se acerca mucho más a *Terra nostra* de Carlos Fuentes, y eso es por casualidad, pero son intereses totalmente distintos. Esa novela cae en un grupo de *El arpa y la sombra*, que es la última novela de Carpentier y *Terra nostra*. Pienso que había razones en cada uno de estos escritores para escribir este tipo de novela³⁸⁶.

De modo que podríamos hablar de una unidad temática en torno al tratamiento histórico en América; no obstante, las intenciones estéticas del texto de Benítez Rojo enfocan dentro del conjunto narrativo un juego de voces que se traducen en la problematización del lugar de la figura del autor y del narrador dentro de la novela. Su escritura persigue un plan que rompe las jerarquías de los personajes de la historia, por cuanto destaca a los sujetos marginales y anónimos de la historia, y los confronta con los que en ella han sido señalados como sus protagonistas. Este desplazamiento estético apuesta por la diversidad, en la coexistencia tanto espacio-temporal de sus personajes como de las acciones que realizan. Así, apreciamos la diferencia de la voz de Colón que, mientras espera a su confesor, narra en primera persona bajo la forma de un monólogo, todo ese viaje retrospectivo de sus aspiraciones y fracasos, sin dejar de ocupar ese rol protagónico, pues a pesar de elaborar un desmontaje del personaje-autor, no abandona un sentido de reconocimiento histórico que caracteriza a los personajes carpenterianos, como es el de mantener el escalafón de una figura mítica y, por tanto, sacralizada:

[05/03/2018].

³⁸⁶ Eduardo San José Vázquez: "Entrevista con Antonio Benítez Rojo..." *loc. cit.* (2006), p. 92.

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 –última de las incontables que he llevado a lo largo de una existencia sin fecha de comienzo. Venido del misterio me aproximo ahora –tras de cuatro jornadas de argonauta y una de menesteroso...- al terrible minuto de la entrega de armas, pompas y andrajos³⁸⁷.

En el texto de Benítez Rojo, por el contrario, la representación protagónica del personaje se descentraría, a partir de un marco narrativo que abandona ese tono, todavía reverencial del lugar heroico del sujeto dentro de la historia carpenteriana, para enfocar el relato en tercera persona desde la consunción y la miseria de los últimos instantes del relato no de un rey, sino de un

hombre que yace apesta y jadea; [y] a pesar de la media luz, salta a la vista que el mal que lo acaba empezó a morderlo por una pierna, la 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: [...] las sábanas se abomban como si abrigaran un odre o una monstruosa burbuja³⁸⁸.

Y a partir de este marco grotesco, pestilente, próximo a la muerte y, en consecuencia, de decadencia, el narrador conduce al personaje hacia el inicio de un viaje en el tiempo en el que recuerda los juegos de su infancia, así como de la adolescencia con el recibimiento en Ávila (III, 28). Es a partir de la abdicación de su padre, en la sala del palacio de Bruselas (p. 29), cuando comienza el ascenso del recuerdo-revelación del nuevo monarca, de sus aspiraciones de un poder absolutista que tiene como punto de partida el encuentro con su esposa María en Greenwich y su viaje a Whitehall. En este

³⁸⁷ Alejo Carpentier: *El arpa y la sombra*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España y Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares, 1994, p. 198.

³⁸⁸ Antonio Benítez Rojo: *El mar de las lentejas*, Barcelona, Casiopea, 2000, p. 23 (En adelante, todas las citas pertenecen a la presente edición por lo que las citas siguientes solo remitirán el número de página).

relato priva la manifestación de los deseos de control y expansión del poder por encima de todo, en el que se anulan las relaciones afectivas por las ambiciones unipersonales, ya que apuesta por un plan: conseguir un heredero al trono. Tan lejos llegan sus ansias de poder y frialdad, en ese viaje laberíntico que recorre Felipe II antes de su muerte, con las dos hermanas María e Isabel, que muestran a un monarca intentando de una u otra forma, tanto preñar, obstinadamente, a María para hacerse con el reino de Inglaterra, como obtener “de ella soldados y naves para terminar de vencer a los franceses” (p.32).

Por tanto en esa carrera de expansión, su afán de premeditación no descansa. La mujer, en este caso, la reina se convierte en su objeto, ya que constituye su soporte político y económico para alcanzar sus fines, una pieza clave en el tablero de la que encontraría una rápida sustitución. Pues, ante la posible muerte de María, Felipe II podría casarse con su media hermana, Isabel Tudor: “quien le debía la vida [...] por su intercesión cuando fue descubierta su complicidad con Dudley! Pero en primer término estaba María, debía parir o morir” (p. 33).

En los juegos de desplazamientos al pasado, el rey agonizante está instalado dentro de una escena barroca, acorde con la época y con la visión que le imprime el escritor cubano, en la que desfilan por ella apariciones (pp.35-36), “sombras” fantasmales en medio de la putrefacción, que sugiere la representación de todo el poder reducido al excremento, a la disolución del ser con sus miserias corporales: “en aquel lecho infame de gusanos y piojos, envuelto en aquellas sábanas pintarrajeadas de sangre y sudor, de orina y de mierda. Estaba claro: habría de morir rabiando” (p. 36). Es el ser mortal desnudo, desprovisto totalmente de sus aspiraciones, derrotado,

definitivamente, por la muerte. Por lo que surge en el texto una doble significación de la muerte, la del monarca y la del poder, la de conjurar lo que nos oprime en nuestra propia historia pasada y presente, la establecida desde la conquista y colonización hasta la contemporánea. De ahí que el relato nos sugiera el poder representado en la figura del monarca español absolutista del siglo XVI, en el que se encubren en diferentes tiempos dos sujetos que guardan entre sí sus similitudes: Francisco Franco y el dictador cubano que aún continúa, por sucesión, manteniendo sus redes de control y aprovechamiento al encontrar en un país vecino, un iluso seguidor y benefactor. Así lo refiere el escritor caribeño en una “Entrevista”:

Yo hacía tiempo que estaba viendo la coincidencia del gobierno de Felipe II y el gobierno de Fidel Castro. En muchas cosas. Ambos resistiéndose, digamos, al capitalismo, ambos constructores de un poder unipersonal extraordinario. [...] De modo que se ocurrió escribir un cuento y publicarlo [...]. Escribí un texto que se llamaba “Muerte del absolutista” [...] Pero en realidad también se refería a la situación de Cuba. [...] Más adelante, cuando consigo escribir *El mar de las lentejas*, veo que tengo este cuento. Me dije: los demás episodios los voy a sacar al azar, [...] yo quería [...] una distancia que te da el haber escogido los textos al azar³⁸⁹.

En este sentido, con Felipe II se revela esa voluntad o intencionalidad del autor de introducir un personaje clave en la historia de España y su repercusión o reiteración en el Caribe, con un carácter y propósito semejante a otra figura que tras su ausencia mantiene el régimen dictatorial en Cuba. Estos sujetos situados entre dos coordenadas espacio-temporales diferentes se encuentran relacionados, no solo por la vinculación de caracteres psicológicos, sino por lo que degeneran sus actuaciones frente al poder que ostentan, y cómo inciden, con ciertas variaciones, de manera conflictiva y violenta en estos

³⁸⁹ Eduardo San José Vázquez: “Entrevista con Antonio Benítez Rojo...” *loc. cit.* p. 93.

espacios caribeños. Así vemos, por un lado, la respuesta de cierto resentimiento acerca de esa historia que estos gobernantes hispanoamericanos repudian, y, por otro, la semejanza de sus comportamientos y la imitación de estos modelos: en la práctica de intentar dominar gobiernos de territorios cercanos y pactar con otros para su beneficio personal, con el mayor agravante de su proceder político, como es el castigar, perseguir y anular a los habitantes de su propio país que no sean sus seguidores, pues los ciudadanos a quienes se les ha vendido el paradigma de libertad, pasan a convertirse en objetos de su propiedad.

Por consiguiente, las similitudes de estos personajes se entrecruzan e intentan conectar las realidades históricas del pasado con la de un presente de exilio, de dictadura, pues al mirar hacia los orígenes de la historia caribeña, la novela halla los rastros de unos hechos marcados por la crueldad, el crimen y el castigo que se repite. Y a esta intención de la novela apunta Ángel G. Loureiro en las últimas palabras de su prólogo a la segunda edición, escrito en el año 1999:

Podemos hoy día mofarnos de los descabellados ensueños imperiales franquistas y del símbolo de España como la “madre patria”; pero una vez que nuestras risotadas se acallan y hemos arrojado los símbolos imperiales a la pila de la escoria histórica, todavía deberíamos preguntarnos: ¿y cuál es entonces nuestra actitud hacia los países y las gentes de Latinoamérica? [...] El derribo de símbolos no es más que una ceremonia simbólica, y resulta dañinamente peligroso para un pueblo confundir símbolo con actitud, la visibilidad de un símbolo que se puede derrocar en un instante con longevas actitudes inconscientes sobre las que el estado erigió ese símbolo. Tal vez entonces la historia no es tanto lo que ya pasó sino lo que pervive calladamente, insidiosamente, secularmente: el Caribe inconsciente, pero no por eso menos real, que todos llevamos dentro³⁹⁰.

³⁹⁰ Ángel G. Loureiro en Antonio Benítez Rojo: *El mar de las lentejas*, Barcelona Casiopea, 2000, pp. 18-19.

Asimismo, el texto nos ofrece posibles lecturas, porque sin pretender poner en un primer plano las conexiones biográficas por parte del escritor con la novela, antes bien, *El mar de las lentejas* desarrolla la estrategia alegórica de ciertos instantes históricos durante el siglo XVI que aún mantienen sus hilos con la actualidad. En definitiva, se trata de una nueva crónica caribeña que aún no se agota, pues sus relatos se dirigen “a las infinitas historias que se pueden tejer, a las ramificaciones inagotables de cada uno de esos acontecimientos”³⁹¹. Además, la novela propone un giro en el planteamiento de la nueva novela histórica de ese momento, ya que propone nuevos elementos, como afirma Eduardo San José Vázquez, partiendo de esa presencia del azar, que le permite al texto cierto distanciamiento del autor del relato. Por lo que el descentramiento de las figuras protagónicas y autorales están desplazadas de su eje vertical, en tanto voz o figura rectora en la novela, para dar lugar a la inserción de otras voces como parte de su entramado textual. Tal es el caso del prologuista Ángel Loureiro, cuyo texto está formando parte del cuerpo de *El mar de las lentejas* como paratexto, ya que destaca, por un lado, los rasgos que aporta la novela a los estudios del Caribe y, por otro, reflexiona en torno a la problemática histórica del presente en estas regiones y sus proyecciones de cara al futuro, dentro de un planteamiento fundamental que:

revela el cuestionamiento de los principios de *autoridad* y de *autoría* de la novela. *El mar de las lentejas* logra un relato histórico inobjetable en principio de su propia lógica, pero que, por medio, del nuevo texto introductorio, muestra cómo ha desandado la farsa historiográfica: en cuanto a su autoridad, mediante la intervención del azar en la composición de un canon histórico caribeño; y en cuanto a su autoría, en la dispersión de la figura del autor, mediante la presencia paratextual del crítico³⁹².

³⁹¹ *Ibíd.* p. 17.

³⁹² Eduardo San José Vázquez: “Azar y voluntad: coordenadas para un mapa humano del Caribe de Antonio Benítez Rojo” en *Revista Letral* (2011) 6 p. 79.

Esto se traduce en esa búsqueda de libertad de la novela que, tras indagar sobre los orígenes historiográficos y, encontrarse medias e inciertas versiones, fragmentos en relación con los acontecimientos, la construcción narrativa se sustenta irónicamente, en esas contrariedades y las revierte en el texto, lo que permite leerse como partes individuales, es decir, como relatos independientes y a la vez interconectados desde el plano histórico y ficcional. Como bien lo afirmara el escritor: “mi primera novela está hecha de cuatro relatos entrecruzados pero son relatos independientes”³⁹³. De ahí, que junto a un relato de un monarca moribundo aparezca un personaje como Antón Babtista, con los rasgos más contradictorios y opuestos entre uno y otro, sin embargo, aparecen contiguos, por lo que las distancias espacio-temporales se difuminan o se borran, también, las significaciones conceptuales y las jerarquías semánticas. La estructura binaria desaparece como categoría fija, por lo que las palabras adquieren movimiento y por tanto, el cuestionamiento de sus significaciones, pues no se trata solo de una inversión de órdenes, sino de la perspectiva y de la concurrencia de ciertos elementos que, en un instante determinado acerca a los personajes más dispares y los sitúa en una actuación antes que en una ruptura, en una conexión de líneas de cambio y desplazamiento en el mapa histórico-ficcional que reconstruye el texto. Así, frente al Emperador Felipe II en su lecho de muerte, surge la presentación de Antón llevado por los taínos en una hamaca:

descalzo, sudoroso y mugriento, vestido con una andrajosa camisa, el hombre pelicolorado se hunde muellemente en el lecho

³⁹³ Juan Armando Rojas Joo: “La memoria de los discursos: una entrevista con el autor Antonio Benítez Rojo” en *Inti* 71-72, p. 462 <https://www.jstor.org/stable/23289111> [18-12-2017]. Y a su vez señala cómo el cuento le ayudó a la configuración de esta novela: “Yo no podría haber escrito, vamos, esa novela tiene setecientas cuartillas [...] de una sola trama, un solo personaje, en mi segundo o tercer libro. Por lo menos a mí me fue necesario el aprendizaje del cuento” (p. Id).

de cordeles, abanicándose con un manojo de plumas de garza con gestos ampulosos se observa la desmañada rigidez de la vanidad del falso señorío, sobre su vientre reposa una amenazadora ballesta, y al alcance de sus manos están una aljaba llena de saetas y una larga espalda (p. 29).

Antón encarna no tanto la antítesis de Felipe II, pues es otro español que, a diferencia de su rey, se embarca por engaño en un viaje en busca de fortuna, sino que ambos persiguen el mismo fin: el oro de las Indias, aunque el *modus operandi* y los desplazamientos que realizan tanto el monarca como el soldado los sitúen en situaciones y jerarquías verticalmente opuestas. No obstante, entre la representación de un Emperador y la pantomima que ejecuta un sujeto anónimo, proyectado entre una ficción y encubriendo un nombre, se revelan las similitudes, una especie de juego de las diferencias entre el mismo personaje, llámese “marginal” dentro de la historia de la conquista y colonización del Caribe, de las Antillas. Pues, tal como apunta Julia Cuervo Hewitt, el tejido de resignificaciones que visualizamos:

A través de las correspondencias y analogías [...] la novela articula un diálogo explícito entre amo y sirviente, el primero, en la figura moribunda de Felipe II y, el segundo, en su antítesis, Antón Baptista, un soldado a pie con el que se personifican las primeras polémicas en torno al Poder en la historia de la política española en el Caribe³⁹⁴.

El poder, visto a partir del juego irónico de correspondencias, se representa con estas dos figuras, lo que viene a plantear a su vez el principio y el destino de una cadena o “maquinaria” de explotación en un escenario internacional que señala la imbricación del sujeto que se halla a la cabeza del proyecto de conquista y colonización, se enlaza con la imagen del que ocupa el último eslabón, en una especie de historia circular respunteada en la que el tiempo puede situar a un personaje como Antón en el segundo viaje de Colón

³⁹⁴ Julia Cuervo Hewitt: “Crónica de un deseo: Re(in)sistencia, subversión y re-escritura en el mar de las lentejas” en *Revista iberoamericana* (1996) LXII, 175, p. 464.

(1493-1496) junto al relato de la muerte de Felipe II en 1598. Por lo tanto, las historias en las líneas espacio-temporales diferentes se conectan entre sí y, en algún instante se entrecruzan en su significación, y hasta se complementan, pero sin dejar de ser independientes, pues cada personaje persigue, apelando a sus propios recursos y circunstancias, con estrategias distintas, el poder y la riqueza.

A ello responde el señalamiento del acontecimiento de la Armada Invencible con la transcripción de las versiones, tanto contradictorias como escuetas de lo ocurrido, mediante un juego de fragmentos que van a constituir parte de una poética narrativa en Benítez Rojo; una fragmentariedad que encontraremos en su conjunto de cuentos *Paso de los vientos* como expresión de una línea de resistencia que se contrapone al poder y, a partir de ella, el sujeto construye rasgos de su identidad, su cultura y sus historias, en las que el juego de la presencia-absencia mantiene esas fulguraciones que despuntan y se acrecientan en una nueva temporalidad, subjetiva para el ser caribeño, violentado y fracturado desde sus orígenes. Un sujeto que persigue ser una pluralidad de conocimientos y afectos en una escritura que, más allá de concebirla como una *nueva novela histórica* sobre el siglo XVI, entreteje inquietudes y señalamientos de una cultura por un lado reprimida, pero que genera voces de resistencia y pronunciamientos de apertura, de un lugar cuyas resonancias se multiplican y se escenifican en cualquier lugar del planeta.

En consecuencia, los nombres se convierten en enlaces en la memoria de un rey agonizante y la aparición de la “casa fuerte de Adeje”, en Tenerife, en el pasado y el presente discursivo de la novela: “el recuerdo de un nombre, todavía vago, que comparece en la memoria del viejo rey que agoniza en su

lecho de inmundicias” (pp. 37-38). El presente es el punto de conexión entre los restos del recuerdo y cierta mirada del porvenir que recobra el discurso en el ahora de ese pasado una visión de simultaneidad: “los objetos de la mesa rejuvenecen, son devueltos a una tarde de muchos años atrás, en la cual Pedro de Ponte [...] traslada el resultado de sus cálculos a un folio del grávido libro de cerrajas de bronce” (p. 38), que vendría a ocupar el tercer relato de la novela, como bien lo sostiene Ángel Loureiro, en el que la intersección de personajes en las historias y de tiempos “encierra en sí un entramado de hilos tan complejo, que en ellas se entrecruzan todos los personajes, acontecimientos y fuerzas del siglo” (pp. 9-10).

En definitiva, el entramado discursivo de las historias también crea estos puentes, por lo que ante la acción o suceso que cierra un capítulo, tal como es la presentación del padre de Pedro Ponte (capítulo VII): “negociante y mercader genovés Cristóbal de Ponte” (p. 47), quien se unió con doña Ana, hermana del conquistador Pedro de Vergara. De esta unión nacieron dos hijos: Bartolomé y Pedro de Ponte. Ahora bien, el punto de inflexión de la historia la constituye el viaje imprevisto que realiza don Cristóbal, pues a partir de ese momento se levanta el negocio familiar y toda una economía regional en la isla (p. 49) que se convertirá en el antecedente de la empresa que organizará su hijo, Pedro, junto al joven inglés John Hawkins:

Una semana después mosén Rodrigo Vivar, un valenciano patizambo que aseguraba descender del Cid [...] juraría haber reconocido a Cristóbal de Ponte en el alcázar de una urca él mismo aprovisionó de cabras y quesos del señor de la Gomera” (49-50).

Don Cristóbal consigue grandes beneficios como “prestamista y negrero” (p. 52), llegando a obtener con el tráfico de esclavos el establecimiento del

cultivo de la caña de azúcar, ya que “fue por esos años que el archipiélago comenzó a conocerse con el nombre de ‘islas de azúcar’” (p. 53). Don Cristóbal queda ciego a causa de una puñalada propinada por su esclavo Estebanico “que le desfondaría su último ojo” (54). Con esta acción se alude al primer y único acto de rebelión del negro presente en la novela.

El narrador aprovecha esta conexión alegórica para retomar la agonía del monarca, en la que se encabalgan los discursos de las dos historias, la pérdida del ojo como acto de dolor y el recuerdo en el rey Felipe II: “Una honda punzada le hizo cerrar los ojos” al monarca (p. 55). De esa conjunción resurge una figura que el narrador destaca dentro de la historia política, familiar y personal durante el reinado de Felipe II (1556-1598), y esa es la imagen rival que ocupa Isabel de Inglaterra (1558-1603), dos imágenes que se confrontan: la primera, por mantener el control y expansión del poder en Europa y en las colonias; la segunda, por no dejarse arrebatar su corona, pactando con sus mejores piratas y corsarios a fin de conseguir la hegemonía de los mares: “Entreabrió los párpados, y al ver al religioso hacer la cruz de la absolución [...] supo que acababa de arrepentirse de algo, quizá fuera de aquella primavera inglesa, [...] en que había deseado la muerte de María para desposar a Isabel de Tudor” (p. 55). Isabel representa el símbolo de un nuevo imperio de riqueza, que maneja, hábilmente, otras estrategias para consolidar su poder:

¿cómo podía prever que aquella frágil muchacha habría de convertirse en una nodriza de mastines?; ¿cómo podría imaginar que aquella isla brumosa de intrigas y revueltas, empobrecidas por la confusión, habría de enriquecerse con las uñas de una nobleza sin estirpe que había usurpado las tierras de la Iglesia y que no tenía a menos tratar con fabricantes de paños, banqueros judíos, armadores, mercaderes, aventureros, piratas, esa gentuza?” (56).

Es la pregunta y la confirmación de qué tipo sustancia está compuesto el imperio de Isabel I de Inglaterra, según la mirada del monarca español. Pues su postura es desafiante, ya que se reafirma en una nueva religión que la Iglesia de Roma rechaza, de una reina soltera que se permite anchas licencias con sus caballeros “favoritos”, entre los que se hallan Sir Walter Raleigh (1552-1617), por mencionar uno de los personajes históricos que también realizó, con el permiso de Isabel de Inglaterra, el viaje tras la búsqueda del dorado:

In all, Raleigh's position as the Queen's favorite –literaly and metaphorically placed him at the very centre of the life in the Elizabethan England, even though his actual authority was a never very substantial and declined altogether after his clandestien marriag to Elizabeth Throckmorton³⁹⁵.

El crecimiento económico que alcanza bajo su reinado proviene de las ganancias obtenidas gracias a los saqueos que acometen marinos, piratas y corsarios de los que se rodea y con los que pacta, entre ellos Francis Drake³⁹⁶, a objeto de arrebatarse al monarca español las riquezas provenientes de las colonias americanas, al tiempo que coopera con otros monarcas para conseguir “debilitar el poder de expansión y dominio alcanzado por España³⁹⁷”. Así, junto a este relato de la acción bélica entre imperios que se disputan el título, la novela ofrece dos tonos narrativos, que muestran dos perspectivas, por un lado, el relato de los sucesos históricos y, por otro, la reflexión del discurso histórico a través de la memoria. De ahí que, en el capítulo XI, el narrador retorne al relato de la agonía y muerte de Felipe II con el recuerdo de la muerte del padre, en el que se introduce una reflexión acerca de la guerra,

³⁹⁵ Como lo señala C. A. Patricles: “A note on the frontispiece and Raleigh. An Introduction” en Walter Raleigh: *The history of the world*, London, Macmillan Press, 1971, p. 6.

³⁹⁶ Mencionado en la novela, y a quien se le debe gran parte del triunfo sobre “La Armada Invencible” que se comenta más adelante.

³⁹⁷ Véase Mona Wilson: *La reina Isabel*, Trad. América Sánchez, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947, p. 76, así como la tesina de grado: “Voces y sujetos en *Pirata* (1998) de Luis Britto García: la novela histórica de la piratería en el Caribe”, autora: Dilcia Fernández Angulo. Dirección: Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo Universidad de Salamanca, 2008, p. 122

de las miserias, deudas y muertes que, de manera absurda, cobra e, irónicamente, despoja a los reinos de esa falsa representación de grandeza:

Las guerras resultaban ser mucho más complicadas de lo que suponía, mucho menos gloriosas: vanidades, sacrilegios, traiciones, sangrientas tropelías, y sobre todo endeudamientos, los hilos del poder en manos de los banqueros, a la siniestra los judíos, al centro los genoveses, a la diestra los Fúcar (p. 83).

Para revelarnos las ataduras de los títulos monárquicos que permiten gozar de un poder que a su vez, está supeditado a la voluntad comprada o vendida, sin pertenencia a la dignidad, menos, a la libertad, pues todo lo que decide y ejecuta, en este caso el monarca, está ordenado y atado a unos hilos de los que pende su trono: el poder económico. De modo que, en su agonía, lo único posible es el recuerdo unido con el de la muerte y funeral de su padre, que restaura la escena del pasado:

Al escuchar aquellas lejanas palabras, revivieron en su mente los pormenores del funeral. Por unos segundos cobró lustre el bordado de las águilas en los negros estandartes, se dejaron oír las músicas de las trompetas [...] llenó la habitación, disolviendo los rostros expectantes de aquellos que velaban su agonía (p. 85).

En consecuencia, *El mar de las lentejas*, además de establecer circuitos de conexiones e interrupciones espacio-temporales entre Europa y el Caribe, abre voces de diálogo y resistencia, en una simultaneidad discursiva que puntualiza las diferencias y hace converger por instantes, lo remoto y lo próximo. De tal modo que, las historias están reconfigurándose, inclusive, en sus propios vacíos, para buscar en la memoria esas imágenes extraviadas, frente a las máscaras y las falsificaciones de los discursos históricos, así como de sus versiones fragmentadas que Benítez Rojo señala en el texto, desnudando al sujeto para mostrarlo en el reverso de la gloria. La derrota que se relata en el capítulo XIV, en el que el acontecimiento histórico de la Armada

Invencible no pretende exponer exclusivamente los hechos, sino despuntar una mirada reflexiva, retrospectiva, en la que se puede declarar la muerte del documento, pero no del recuerdo, pues es, quizá lo único que se salva de la quema del tiempo, ya que la historia se resume en

un residuo de cenizas gimientes, ayes de ahogados, maderos a la deriva, sordos bramidos de escollos y de helados torbellinos, balbuceos de rezos, juramentos siniestros, promesas a Dios y al diablo asfixiadas por la ventolera, el trueno y la negra lluvia, y sobre toda aquella calamidad la risa ronca y soez de Isabel Tudor (p.99).

De ahí que, en el capítulo XXIII, el descalabro de la “*felicísima armada* que Felipe II había enviado contra Inglaterra [...] conocida más tarde con el mote irónico de la *armada invencible*” (p. 171) se adentre con más detalle en este acontecimiento y pretenda reconstruir el relato de aquel desastre, de las muertes y ruinas que tal acontecimiento provocó, con la alusión, especial, del interés que muestra la casa Fugger sobre esta acción bélica dada su conexión económica con la corona española; pues Carlos de Austria asciende al trono gracias al préstamo de “la gran casa Fugger” “de más de medio millón de florines,” (p. 1d). Este capítulo marcado por las noticias que van alternándose entre los meses, comprendidos entre mayo y diciembre de 1588, se destaca la decisiva acción de Francis Drake³⁹⁸ al frente de las flotas inglesas, “quien se alegró mucho de que la Armada ya se hubiera hecho a la mar y enseguida dio órdenes para aprestar sus navíos” (p. 173). Ya una noticia de “Amberes, 2 de julio, 1588” declara la Derrota de la Armada española (p. 174); asimismo, se

³⁹⁸ Pirata reconocido, pariente de John Hawkins, que incursionará en las aguas del Caribe en el negocio de la trata de negros. En una expedición realizada entre 1577-1580 saqueó una nave española de la que consiguió “25.000 pesos de oro fino, así como numerosas y valiosas joyas”. La reina por ello le rindió honores, nombrándolo Alcalde de Plymouth. No obstante, su vida, producto de ese afán de riqueza y temeridad, propio de los piratas termina con una fiebre amarilla en el Istmo de Panamá. Véase: Vicente Fernández y Dionisio Cueto: *Los perros de la reina: Piratas ingleses contra España* (s. XVI), Madrid, Almena, 2003, p. 34. Y Manuel Lucena Salmeral: *Piratas, bucaneros, filibusteros y corsarios en América*, Madrid, Mapfre, 1992, pp. 100-104.

menciona el apoyo del Papa a Felipe II, del compromiso de sus relaciones políticas y económicas: “Su Santidad, pues, ha proclamado a su Majestad, Felipe de Austria, Rey de España, Inglaterra e Irlanda, con la condición de que su Majestad pague tributos a la Santa Iglesia de Roma (Id). Por otro lado, le concede “un millón de coronas, pagaderas en cuanto la Armada apure algún puerto inglés de importancia” (p. Id). Sin embargo, nada de ello sucede, son pérdidas las que se producen a raíz de este suceso, en este caso, humanas y ruinas económicas. Los Fugger son los que informan a través de sus agentes: “Nos preguntamos cuáles son las intenciones del sultán con respecto al ofrecimiento de amistad que le ha hecho la reina de Inglaterra. Esperamos que el deseo de Dios sea que prevalezca la justicia y que la reina encuentre el destino que merece” (p. 175). Felipe II es una pieza clave, no obstante, su actuación se paraliza ante los hechos que se suceden vertiginosamente.

El personaje Pedro de Valdés que participó como maestro en la expedición de su suegro Menéndez de Avilés en la Florida, reaparece en la Armada española, y ocupa el puesto de “comandante de once barcos”, su galeón “era uno de los más poderosos de la Armada y cayó intacto en las manos de Drake” (Id). Se repiten las rivalidades con su primo, quien ya desde Florida cuenta la historia en primera persona. Pero esta vez se halla como personaje referido en tercera persona: Valdés se queja de la indigna conducta del duque de Medina de Sidonia, a quien acusa de no haberse sabido imponer a don Diego Flores de Valdés (p. 176). Además, se hace mención del botín que consigue Drake con la captura del galeón de Pedro de Valdés: “cien barriles de pólvora, muchas armas y cincuenta mil ducados destinados a levantar a los católicos irlandeses” (Id). Por tanto, el resultado es devastador para España:

“El mar está dejando en la costa de Flushing los restos de muchos barcos de la Armada, también muchos cuerpos despedazados y quemados, todo horrible de ver” (p. 177). Al punto de declarar la voz en primera persona: “Muchas cosas han de haber sucedido que ignoro todavía” (178). La totalidad del conocimiento de los hechos se escapa y por tanto la versión no es completa, sino fragmentaria e interrumpida. El señalamiento de la organización y estrategia de la marina inglesa frente a la española: “cuenta con quinientos o seiscientos barcos bien armados y tripulados [...] La Armada del rey de España se hizo a la vela en Portugal con ciento treinticinco barcos, cuatro galezas de Nápoles, cuatro galeones de Portugal, diez urcas con vituallas, catorce naves venecianas, entre ellas algunos galeones (p. 178-179). Ante la persecución de los ingleses “durante cinco días, hasta llegar a la altura de Escocia” (p. 180), barcos hundidos, otro desaparecido, o asaltado como el de don Pedro, el rey se ampara en “el principio del *designio divino* [...] como justificante de la derrota” (p. 181). Irónicamente, Isabel se acoge a esta frase para celebrar su victoria, pues “hizo grabar en una insignia conmemorativa la frase: ‘Dios sopló y fueron dispersados’. Ciertamente es que para la causa protestante era de vida o muerte pregonar que Dios estaba a su lado” (p. 182). Y, ante la certeza de los españoles de “combatir a Inglaterra en la confiada espera de un milagro” (p. 183), el triunfo de Drake luego se contrasta con el final que narra la novela junto a John Hawkins, el cual es diametralmente opuesto al de sus trayectorias prósperas como marinos, piratas y corsarios:

después de sus tres famosos viajes al Caribe, había heredado de su suegro el cargo de tesorero del Almirantazgo. Desde esta cómoda y prestigiosa posición, [...] remodeló las líneas de los galeones ingleses, haciéndolos ganar en rapidez, maniobrabilidad y poder de fuego” (p. 184).

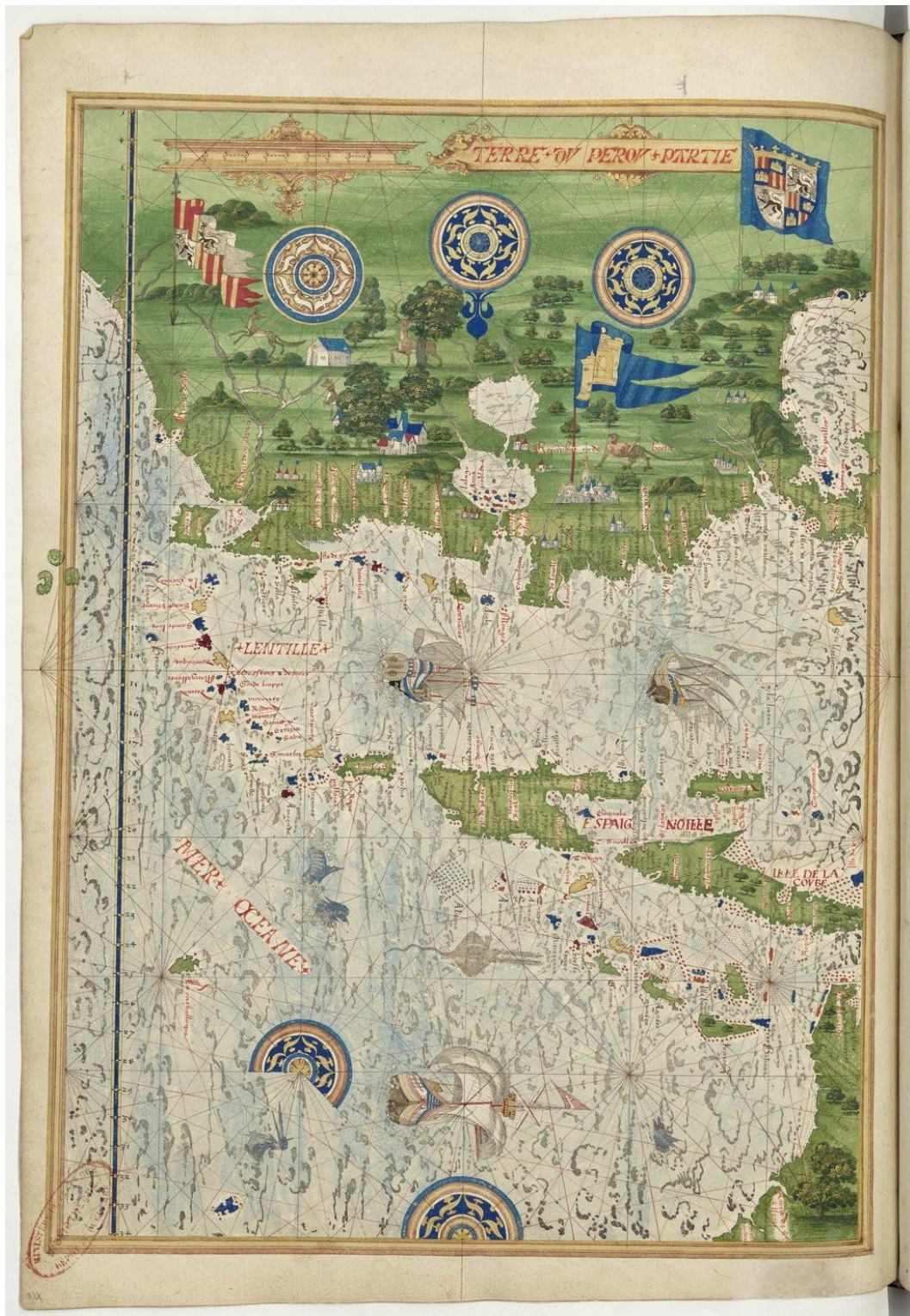
Pues todo lo habían conseguido, gracias a “la materia prima robada, [que] pesaba lo mismo que la sangre coagulada de los indios de América” (p. 185), y a la protección de su Soberana, el fin de Drake y de Hawkins se muestra en la imagen contundente y también paradójica: “sus perros del mar se quemaron los hocicos en sus atrevimientos contra las costas de España, y [...] acababan de morir en el Mar de las Antillas” (p. 191). La fatalidad sella sus tropelías. Así, ante lo inconmensurable del mar, el monarca muere en el desamparo de lo divino, por lo que en el capítulo XXVII a la muerte de Felipe el narrador sentencia: “No hay señal divina./ No hay respuesta a su pregunta./ No hay San Felipe de España (pp. 221-222).

En definitiva, *El mar de las lentejas* surge como el equívoco³⁹⁹ de un nombre, a partir del cual emergen voces, otras miradas y, sobre todo, una reconstrucción cartográfica del Caribe que, a partir del descubrimiento del error asentado en el primer mapa de Guillaume le Testu⁴⁰⁰, abre nuevas líneas espacio-temporales para recorrer y señalar sus alcances, sus recorridos en dimensiones internacionales. Esto es, la proyección no de una historia, sino de sus problemáticas, de sus orígenes y conflictos, así como de sus alcances, de sus realizaciones y de su resemantización y performance en cualquier punto del planeta. Por tanto, estas ramificaciones espacio-temporales son también narrativas, por lo que en las cuatro historias o relatos apreciamos un primer

³⁹⁹ Véase: Julia Cuervo Hewitt: “Crónica de un deseo...” *loc. cit.* pp. 463, que señala “La equivocación rememora, en pleno siglo XX, el papel que ha jugado el error en el acto de nombrar (identificar) al Nuevo Mundo con el vocablo América y a sus habitantes con el de ‘indios’. Es en ese nombrar de las erradas [...] se evidencia un constante juego de desplazamientos y de cancelamientos de un discurso por otro”.

⁴⁰⁰ Guillaume le Testu: (ca1509, Le Havre – 1573, Nombre de Dios-Panamá). Navegante, corsario, explorador y cartógrafo francés. Publicó el libro *Cosmographie universelle, selon les navigatours tant anciens que modernes* (1555). <http://gallica.bnf.fr> En uno de sus mapas que aparecen en este libro, señala por primera vez el nombre el mar de las Antillas; no obstante, éste se halla escrito con el nombre “Lentille” (lenteja) por Antille (Antilla), como podemos verlo en la imagen que hemos tomado del recurso electrónico que ofrece la Biblioteca Nacional de Francia.

narrador en tercera persona, para referir el relato sobre la agonía del rey Felipe II, una voz que narra en segunda del singular para dirigirse a la historia ficcional de Antón Baptista; una tercera historia que cuenta el acontecimiento de la Armada del Señor Menéndez de Avilés en Florida, que alterna entre la segunda del singular y plural (Capítulo V), y se identifica como el “yerno” de Avilés, cuyo nombre es Pedro de Valdés, quien una vez más, revela la intención de su viaje: “marchaba al Nuevo Mundo a probar fortuna” el 29 de junio (1565) (p.40) y, por último, la tercera persona que relata la cuarta historia, referida al negocio del contrabando y el tráfico de esclavos, entre Pedro de Ponte y Hawkins, en las regiones del Caribe.



Source gallica.bnf.fr / Service historique de la Défense

Mapa en el que figura por primera vez El Mar de las Antillas con el nombre de "Lentille". Véase: de Guillermo de Testu en *Cosmographie universelle, selon les navigateurs tant anciens que modernes* (1555) en <http://gallica.bnf.fr>

4.1.- ANTÓN BAPTISTA: UN PERSONAJE MARGINAL EN EL PRIMER PLANO DEL RELATO

Ahora bien, ¿a qué apunta este juego de voces en *El mar de las lentejas*? Nos referiremos al sujeto histórico, llamado Chanca, que narra en tercera, segunda y primera persona del singular durante el segundo viaje de Cristóbal Colón, no sobre el Almirante, sino sobre un personaje ficcional anodino del que comenta: “pensaba boquiabierto Antón Babtista” el día de salida, en el mes de septiembre (p. 44). Un relato que nos revela, desde el principio, el carácter de un individuo cuyas peculiaridades lo distinguen por su inutilidad, revestido de una condición de pícaro y tonto que se embarca hacia el Nuevo Mundo, en la Mariagalante “regalada al Almirante por los reyes” (43). Pues bien, en este relato, el Almirante se revela enfermo, y su figura pasa a un tercer o cuarto plano, semejante al lugar, casi difuso, que ocupan los reyes en el cuadro *Las Meninas*, que el pintor Diego Velázquez retrata al fondo, las primeras lucen junto a la Infanta en el centro de la escena.

Del mismo modo ocurre en este relato de la novela: la perspectiva narrativa enfoca desde distintas posiciones la figura de un don Nadie que, al anuncio de: “¡Albricias, que tenemos tierra! –cantó el viejo piloto desde la cofa de la *Mariagalante*” (Cap. X. p.71), nos muestra a un personaje, Antón Babtista, un fulano corriente, sin formación ni abolengo, pues a lo sumo se presenta como una figura sin grandes miras que tan solo “se sorprendió de haber arribado sano y salvo a las Indias”. Pues, se trata de la construcción de un sujeto anónimo de la historia y, aún más, es un español que por engaño y burla

viaja a las “Indias”, y desde esa miseria de personaje surge la voz y el relato que de él se ocupa, desde distintos ángulos narrativos, el físico sevillano Chanca⁴⁰¹:

Cada jornada de travesía [...] lo hacía maldecir con creciente amargura la hora del diablo en que había tomado las monedas de su capitán, un hidalgo de Barcelona, le ofreciera como anticipo de un engaño a mesada de mil maravedís; bien barato había vendido su vida (pp. 71-72).

Por consiguiente, Antón Babtista personifica lo contrario al protagonista que domina en las crónicas, de un Francisco Pizarro, conquistador del Perú o de un Hernán Cortés en México, retratados con los rasgos de soldados y conquistadores o aventureros con arrojo, quienes más que valientes y con carácter cataron con su picardía la sinceridad de los indígenas y trocaron la nobleza y la lealtad de las culturas indígenas en engaños y abusos. Antón encarna la antítesis de estos sujetos, pues carece de tales atributos, por lo que no mueve a la ira, ni a la discusión de vencedores y vencidos. Se trata, marginalmente, de un soldado de los que ocupan el lugar del medio de la tripulación, los que reciben órdenes de unos y contraórdenes de otros, que es conducido más por los golpes de las circunstancias y del azar pues adolece de convicción, de proyectos y afanes de conquista, hasta resultar un cómico, provocador de risa por sus acciones, y de ello, al menos se reconoce a sí mismo, irónicamente, cuando se increpa:

⁴⁰¹ El doctor Chanca personaje histórico es mencionado por Cristóbal Colón en el “Memorial que para los Reyes Católicos dio el Almirante Don Cristóbal Colón en la ciudad de Isabela, a 30 de Enero de 1494 a Antonio de Torres, sobre el suceso de su segundo viaje a las Indias”, en relación con el sueldo que percibe el físico trabajando en las Indias y lo que ganaba en Castilla: “Item diréis a sus Altezas el trabajo qu’el doctor Chanca tiene con el afrenta de tantos dolientes e aun la estrechura de los mantenimientos, e con todo ello se dispone con gran diligencia e caridad [...] porque estando acá es cierto qu’el no toma ni puede aber nada de ninguno, ni ganar de su oficio como en Castilla” Véase: Cristóbal Colón: *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Edición, prólogo y notas de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1984, pp. 152-153.

¿cuándo aprenderás, Antón papanatas? Se preguntaba cada vez que el pesado cabeceo de la *Mariagalante* le desbordaba el buche y se escondía en algún rincón a largar cuajos biliosos por boca, narices y fondillos (p.72).

Por lo tanto, nos encontramos con una historia que nos enfoca a un Almirante que se asoma casi convaleciente en su segundo viaje (cap. VI. p. 44), es decir, enfermo, débil, como anuncio del fracaso de su búsqueda de riquezas, por un lado, y la perspectiva narrativa que gira en torno a un sujeto “mentecato”, un cómico de la historia, por otro. De modo que: “Benítez Rojo usa el personaje de Antón Baptista como elemento desmitificador del archivo que constituye el diario del segundo viaje de Colón”⁴⁰², al mismo tiempo que esta figura es la que se elige como “Ese archivo de la evocación de lo no dicho (lo indígena) [...] porque muestra los sistemas de discursividad de la modernidad”⁴⁰³. Por tanto, la novela apunta a un tercer enfoque, el que subyace en el relato, que alude a la imposibilidad del registro de la mirada y voz desde el sujeto indígena en la historia sobre el Caribe.

Simultáneamente, el narrador que impreca unas veces a Antón, del mismo modo avanza en la historia relatando el recorrido del viaje y las llegadas a las islas caribeñas y va señalándolas sucesivamente, dando pruebas de su oficio de físico encargado de relatar sobre este viaje a sus Majestades: La primera, Dominica, que describe del siguiente modo: “La isla semejaba la copa de un enorme y hermosísimo árbol que sobresaliera de las olas” (p. 73), y el Almirante ordena proseguir a la isla siguiente: “la llamó Mariagalante [...] y había tanta espesura de arboleda que era maravilla, y tanta diferencia de

⁴⁰² Raúl Olmo Fregoso: “Ciencias sociales o Estudios culturales en América Latina: una aproximación desde *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo”, en *Contextualizaciones Latinoamericanas* (2017), IX, 17, p. 8. www.contextualizacioneslatinoamericanas.com.mx [05-12-2017].

⁴⁰³ *Ibíd.* p. 9.

árboles no conocidos a nadie que era para espantar, dellos con frutos, dellos con flor” (p. 74) La voz en tercera persona pasa a un narrador en primera persona que se refiere al personaje Antón:

allí había frutas salvaginas de diferentes maneras, de las cuales algunos no muy sabios probaban, y solamente tocándolas con las lenguas se les hinchaban las caras, y les venía tan grande ardor y dolor que parecía que rabiaban, y esto sucedióle a un Antón Bartista, soldado de Aragón que iba conmigo” (pp. 74-75).

El relato de “Chanca” intercala con datos y referencias de documentos históricos, y avanza como narrador ficcional en esa doble historia, alternando la del personaje “referido” con la del referente al segundo viaje: “Santa María de Guadalupe [...] Llegamos a ella hacia la parte de una gran montaña que parecía que quería llegar al cielo y en medio desta estaba un pico más alto [...] del cual vertía a muchas partes nieve” (75). De ella, destaca el narrador el reconocimiento de los caníbales en aquellas tierras: “habitadas de gente que come carne humana” y de fugitivos indígenas que al ver la llegada de las naves españolas huyen (p. 75). Esta referencia apunta a una breve alusión que se desencadenará con la muerte y suicidio de los indígenas, esto es, la gran problemática inconclusa de la extinción de la población indígena en estas regiones, a la cual se referirá más adelante, así como a la forma de vida de los indígenas Caribes, entre ellas el motivo por el cual consumen carne humana:

Dicen que la carne de hombre es tan buena que no hay tal cosa en el mundo; [...] Los muchachos que cautivan córtanles el miembro y sírvanse dellos fasta que son hombres, y después cuando quieren fiesta mátenlos y cománselos, porque dicen que la carne de muchachos y de mujeres no es buena para comer” (p. 74)).

También menciona el narrador los cuatro islotes que Colón llamó “Todos los Santos”, y alude a la diferencia de la mujer Caribe con respecto a los hombres: “traían en las piernas dos argollas de algodón”, así como la

referencia de los nombres indígenas de las tres islas caribes: “Turuqueira, la otra que primero vimos se llama Ceyre, la segunda, donde el Almirante llevó el pendón real, se llama Ayay” (p. 77) que Colón llamó Dominica, Mariagalante y Santa María de Guadalupe. No hay duda de una lectura de registros y figuras históricas que el narrador acusa acerca del extravío de las cartas del Almirante y su comentario en torno al geógrafo Juan de la Cosa, de quien sostiene:

no llevaba razón de cómo eran de veras aquellas islas ni de las leguas que de mar había de la una hasta la otra. Se hizo ver la razón del Almirante luego de muchos años, porque se descubrió en Constantinopla un mapamundi hecho en el año del Señor de mil quinientos y trece, y lo hizo un turco llamado Piri Reis, el cual cosmógrafo decía haber tomado de los lugares y nombres y conformidades destas islas de la carta de marear del Almirante (pp78-79).

Nuevamente, el narrador rastrea y confirma los equívocos de la historia y de los datos extraviados, ocultos, como el que “parece abajo una grande y muy lejana tierra austral, siempre helada y cubierta de nieve, que nadie sabía della y que no estaba en la carta del Almirante, y es misterio y maravilla que allí estuviera porque no parecía en las cartas de Vesputio, los Cabotos, Magallanes y El Cano, y nadie da razón de quién la descubriera” (79). Prosigue el narrador con la mención de otras islas, como la de Santa Cruz, Santa María de Monserrate, Santa María de la Redonda y otra de mayor longitud: Santa María la Antigua. Por lo tanto, realiza una recreación de la historia, la reescritura del documento y asimismo, destaca el carácter y la belleza de las mujeres caribes “son igual de fieras, que parecen leonas de Libia, y una muy hermosa moza que el Almirante diera por esclava a Michele de Cúneo” (pp.80-81). Todo este registro narrativo viene a consolidar en la novela

un discurso multifacético de muchas voces en el que se manifiestan los motivos del deseo que lo manipula. Pero a la vez, ese discurso es el objeto deseado. [...] Es un juego caníbal [...]

que se nutre del Otro a la vez que se rebela contra él y lo suplanta”⁴⁰⁴.

De ahí que la voz de Chanca narrador ficcional se involucre con el viaje y señale la llegada a “otra isla llamada por los naturales Burenquen, cuya costa corrimos todo el día, juzgábase que tenía por aquella banda treinta leguas, y el Almirante púsole por nombre cristiano el de san Juan Bautista” (p. 81), es decir, la isla de Puerto Rico y afirma que la “llaman Burenquen pareció mejor a todos” (p. 82). Luego, la llegada a “Haytí, que ansí llaman los indios a la Española (Id). No obstante, frente a este marco histórico, paralelamente prosigue el relato sobre Antón Babtista, quien va a destacar como personaje codicioso y ladrón:

¿Y quién quita que con el oro que hurtes no puedas comprar aquí un buen centenar de fanegas y fuerces a otros tantos indios a a labrarlas? [...] Islas hay en esta parte como para hacer mil rosarios con ellas..., y así acariciabas tu esperanza, Antón codicioso, cuando el Almirante [...] afirmó que a juzgar por aquel portentoso valle no habría de quedar muy lejos el Paraíso Terrenal (p. 110).

Las alusiones bíblicas y a las ideas medievales no hacen más que reforzar el pensamiento de aquel siglo en la mirada del narrador. Lo que interesa es seguir la trayectoria que inicia el personaje quien va a situarse en la zona denominada “Cibao”, cuyo cacique tenía como nombre Caonabó. Ante la inclemencia del tiempo, astutamente, Antón se ofrece como emisario para pedir ayuda al Almirante. Se hace acompañar de un indio: “¿Recuerdas qué lodazales, qué vados imposibles, qué reumas y catarros? (p.111). Chanca narra las muertes de los hombres del Almirante en la Isabela: “el camposanto ya albergaba más muertos que vivos había dentro del recinto de la villa” (Id). La persecución del oro, así Babtista es interrogado por el Almirante:

⁴⁰⁴ Julia Cuervo: “Crónica de un deseo...” *loc. cit.* pp. 470-471.

–Oro has traído del Cibao –dijo sin dejar de mirarte–. Oro has traído, y mucho. [...] – ¡No me den tormento! –suplicaste–. Digo verdad, no me callo nada. Sólo he visto las pepitas y el polvo de oro que llevan los indios al fuerte. Si hay minas en el Cibao, juro que ningún español las ha visto” (pp.112-113).

Antón ya está inmerso en la búsqueda del oro, igual que Colón y su tripulación, que el rey de España, los capitanes que acompañan a Colón y los personajes de las otras historias, Menéndez de Avilés en su expedición a la Florida, John Hawkins, piratas, corsarios y marinos de la reina de Inglaterra. El Almirante le dio “primer oro, [...] y también tu primera angustia [...] y sólo volviste a vivir cuando a golpe de dados la perdiste” (p. 114). No obstante, como apunta Benítez Rojo en su entrevista a Cuervo Hewitt, los personajes “funcionan dentro de un marco histórico movidos por distintos deseos [...] la historia está hecha de deseos insatisfechos, de equivocaciones, de un nombre por otro [...] de miedos y ambiciones”⁴⁰⁵.

Estas ambiciones así como se conciben, se abortan, y ello ocurre con el trío formado, en el capítulo XXI, entre Antón Babtista, el Almirante y Alonso de Ojeda para conseguir el oro, en un principio, y la decisión de excluir a Antón de esa expedición, con la autorización concedida sólo a Ojeda, de “sacar el oro de Cibao. Pero tú Antón Babtista, quedaste con el Almirante en la Isabela” (p.153), hecho que deja entrever cómo se manejaron, o más aún, cómo debieron trabarse las relaciones de poder en cuanto a los beneficios y reparticiones de tierras en la búsqueda del oro.

El relato retorna al pasado, que narra el recuerdo de la india que muere en el parto al nacer su hijo, producto de la violación de Antón Babtista. Y una vez, acaecida la muerte de la indígena, Chanca narra los dos meses de

⁴⁰⁵ *Ibíd.* “Entrevista con Antonio Benítez Rojo”, 1988, p. 469.

estancia del personaje en Vega Real, creyéndose dueño y señor de la comarca hasta que abandona a su hijo y a la mujer que luego tomó para que amantara al infante, y decide regresar con los españoles, es decir, “los tuyos”, a la Isabela (p.160). No obstante, el relato no abandona el propósito del viaje de Colón, por lo que ante la imposibilidad de encontrar oro para llevar a los reyes, “el Almirante mandó escoger a cuatrocientos machos y hembras de buen ver para que fuesen vendidos en Sevilla, el resto fue repartido entre los habitantes de la Isabela, [...] en la última etapa del viaje, de las Madeiras a Cádiz, ‘unos doscientos éstos indios murieron’, escribió Miachele de Cuneo. Y, dentro de todo este entramado, Antón Babtista es un soldado “imaginado”, de tantos que viajaron al “Nuevo mundo”, y así lo define el narrador: “No fuiste mejor ni peor que los gañanes que iban contigo, ballesta o espingarda al hombro, el zurrón abierto a los dados y a la baraja, al puñado de oro clandestino y a la traición” (p. 161). Este personaje constituye como una lenteja, la microhistoria que forma parte de un entablado sociocultural de “cruces, márgenes, exceso y caos”⁴⁰⁶, que reconstruye el escritor caribeño a partir de esos soldados anónimos que también hicieron este relato de conquista a su antojo, en la que expulsaron sus apetitos y codicia.

Antón Babtista cumple, por tanto, ese papel irónico del personaje que lleva de algún modo “su propia” aventura, que acomete un duplicado de conquista, de sometimiento, violencia y crimen al grupo indígena que le da un espacio dentro del magno y terrible acontecimiento, en un pueblo perdido en una isla del Caribe: “Porque para ti lo único malo que has hecho en la vida, Antón Babtista, es matar aquel porquerizo de la Isabela que se interpuso, con

⁴⁰⁶ Josefina Ludmer: “El coloquio de Yale: máquinas de leer ‘fin de siglo’”, en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Viterbo, 1994, p. 10.

los brazos abiertos como un Cristo, entre tu ballesta y la puerca de tres arrobas” (193), para proceder, posteriormente, a la persecución, castigo y suicidio de los indios por el oro:

los indios abandonaron las aldeas y se perdieron en la montaña y hubo de sacarlos de las cuevas a dentelladas de perros y a fuego de espingarda. [...] Entonces de improviso, después de destruir sus labranzas y todo aquello que fuera comestible, hasta las frutas que verdeaban en los árboles, los indios empezaron a quistarse la vida (pp. 196-197).

Por lo que el segundo viaje del Almirante a España para rendir cuentas a los Reyes se resume en un fracaso económico para la corona y en el desgaste físico de Colón. En la isla deja como encargado a su hermano Bartolomé, de una pobre tripulación española, pues: “La Isabela era poco menos que un cementerio, y una noche compraste a Rodríguez media saca de casabe correoso y partiste antes del amanecer” (p. 197). El cambio de autoridad genera sublevación o huida entre los soldados, quienes frente al afán de extraer oro, por un lado, y las rudezas de Bartolomé, por otro, organizan una rebelión liderada por Roldán, quien propone la petición de tierras e indios, así como el derecho de extraer el codiciado metal, así: “Rodríguez volvía a afirmar que ahora sí todos se enriquecerían, olvidándose de que en Jaraguá los ríos no arrastraban oro” (200). Por tanto, en el capítulo XXVI, se narra la rebeldía de Roldán y la vida de holgazán de Babtista, que ilustra una de las tantas formas cómo se fue ejecutando ese plan de colonización, en el que violencia y violación era una práctica cotidiana como si se tratara solo de saciar antojos, y repartirse indígenas sin voz y sin alma:

En los dos años y meses que duró la rebeldía de Roldán, Antón Babtista tuvo poca ocasión de quejarse. Siguiendo el consejo de su jefe, amancebado con una hija de Anacaona e incrustado en la familia de Behechio como una voraz y

descomunal nigua, fue a vivir a un caserío al otro lado del lago (p. 205).

Este relato revela tanto la inmovilidad del poder en las altas esferas de la corona, como la promulgación de las leyes y decretos que, en teoría se debían aplicar en las colonias y los mecanismos aplicados al cumplimiento de tales decretos, los cuales funcionaban y se realizaban dentro de otras circunstancias. Así, los españoles que se encargarían de llevar a cabo los dictámenes del rey, lejos de la autoridad y, desatendidos por ella, instauraron e improvisaron las órdenes, las refundieron o las eliminaron a su conveniencia. De ahí que se produjeron constantemente remociones en los puestos civiles, por lo que los nuevos jefes suplantaban a los nombrados legalmente, es decir, se creó un desorden colonial, de un proceso político, social, económico marcado por la improvisación, las contingencias y el oportunismo. Pues, quienes se instalaron en las colonias no conocían otra realidad que de la que procedían: la ignorancia y la pobreza. Y al hallarse como dueños de nuevos territorios no procedieron sino con violencia y avaricia; justamente: “el padre de la nueva doña Antonia insinuó su inconformidad con el modo en el que distribuían los alimentos; Antón [...] de súbito asió la espada, privó de una oreja a doña Antonia y se la ofreció al anciano en una escudilla” (p. 206). De ahí que Roldán, un poco sensato, insta a Antón a medir sus arrebatos, para evitar discordias y seguir aprovechándose de todo lo que preveían de los indígenas. En definitiva, la arbitrariedad, la torpeza junto a la intimidación forman la personalidad de tantos Babtista, que nos apuntan parte de esos rasgos que constituyeron la formación socio-cultural de aquellos primeros pobladores en esta isla y de otras islas caribeñas:

Algún oro hallaba de tarde en tarde, mas sólo a costa de desriñonar a los indios que cavaban y portaban las bateas. Si alguien le hubiera preguntado si deseaba regresar a España [...] habría respondido que prefería hacerlo dentro de uno o dos años, pues era feliz [...] sin que nadie le ordenara haz esto y no haz lo otro, sin otra preocupación que la de buscar minas, salir de caza, fomentar crías y extender los sembrados del conuco” (p. 207).

Esta situación nos remite a la novela, de Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), en relación con la vida de los avileños, es decir, los criollos que solo pretenden vivir el día en permanente descanso, tomando aquello que les ofrece la tierra, fundar un pequeño reino, remedando los castigos de un rey remoto, en la otra orilla del Atlántico⁴⁰⁷. Con la vuelta del Almirante se produce la reconciliación con Roldán, mediante el pacto por la distribución de las tierras, es decir, la encomienda: “se reconoció la propiedad de las tierras repartidas, con facultad de las poder vender y dar y donar y cambiar y enajenar y empeñar, y hacer con ellas todo lo que se quisiera y por bien tuviere, como cosa habida de justo y derecho título” (p. 209). Inmediatamente, las instigaciones por el poder producen el revés para el Almirante y sus hermanos, quienes retornan presos a España, “acusados de mil delitos” por don Francisco de Bobadilla (p. 212), situación que viene a acentuar la ley del todo vale, esto es el abuso y proliferación de la ley, la realidad del caos. Mientras para unos, las circunstancias les son desfavorables, para Antón la búsqueda del oro alcanza buenos resultados:

en las montañas de Maguana [...] dio con una mina pequeña pero de buen rendimiento [...] decidió vender las tierras de su despoblada aldea y establecerse en Santo Domingo [...] todos los lunes, a hora temprana, podía vérselo en la marina sentado en un cascabel aguardando su canoa de casabe, batatas y pan de maíz,

⁴⁰⁷ Señala la novela “Como la naturaleza es tan abundante, estos criollos se conforman con sobrevivir de los pocos alimentos que cultivan. La tierra nunca los obligó al comercio, tampoco a la fabricación. Si alguna inquietud hay en el criollo, le pertenece al negro, que trajo para socorrerle la vagancia”. Véase: Edgardo Rodríguez Juliá: *La noche oscura... op.cit.* p. 395.

productos que vendía por arenilla de oro en un santiamén (p. 213).

Este microrelato revela el procedimiento de una economía incipiente, la del conuco, basada en la expoliación que se lleva a cabo en la isla de Santo Domingo, lugar que proveía de compra de productos agrícolas, pagado con oro, y de una estructura social dominada por los españoles residentes en la isla, en este caso Antón. Este personaje toma para su beneficio particular a un cacique indígena, quien tiene el encargo de realizar el trabajo forzado del cargamento y transporte de alimentos, y a una indígena a la que le da por nombre “Antonia”. A ella, posteriormente, le encomienda el negocio de la venta de alimentos, mientras Antón se dedica a pasar el tiempo husmeando rumores para salir tras otras tropelías. A su esclava Antonia le hace saber la novedad de una noticia procedente de la taberna, que hace referencia a una región poseedora de perlas, mención que constituye un anticipo de las tierras que explorarán Colón y su tripulación en el tercer viaje:

a muchas leguas, queda una grande tierra firme de de ríos caudalosos dulzan que endulzan la mar, [...] y eso fue antes de penetrar el golfo de la Ballena, que también se dice de Paria, por la terrible Boca de la Sierpe y salir dél por las Bocas de Dragón, que ha fijado esos nombres por ser las puertas mismas del Paraíso Terrenal, y allí los indios llevan sartas de perlas al pescuezo (p. 215).

El golfo de la Ballena, hoy Península de Paria se encuentra en el oriente de Venezuela, e ilustra el siguiente cometido del viaje colombino. No obstante, la llegada de Nicolás de Ovando a la Española, cambia todos los beneficios que habían alcanzado hombres como Antón, sin olvidarse de asesinar a sus auténticos moradores: “pasó a cuchillo a los indios de la Saona, Higüey y Jaraguá, que no habían sido propiamente conquistados, [...] se aprestó a construir una nueva Santo Domingo” (p. 215). Y, ante la ley que despoja a

aquellos españoles casados con indias, de todos los bienes materiales, la acción despiadada que ejecuta el personaje no es otra que la del crimen, la del ejercicio desmedido de la crueldad y de la infamia en las nuevas tierras: Antón “buscó a doña Inés y, en un periquete, la estranguló con la tira de algodón que llevaba a modo de tiara” (p. 216). No hay una justificación para aprobar la actuación cometida por Antón, como tampoco la tiene la cantidad de leyes arbitrarias que promulgaban desde la Corona contra los españoles sin nombre; no obstante, en ambos procederes se unen la vileza y la mezquindad humana contra los indígenas, que se enlaza con el fin de Antón a manos de su propio hijo abandonado:

se halló rodeado por una partida de indios alzados, al frente de la cual parecía estar un mozo de pupilas verdes y rostro pintado a la manera de los nitaínos; [...] sintió el lacerante tizón de las flechas hundirse en su espalda y clavarle los pulmones a la tierra” (217).

Solo hay acción indígena al final de la novela, no obstante, no hay voz, porque como señala el escritor colombiano Pablo Montoya al hablar en una entrevista acerca de su novela, *Tríptico de la infamia* (2015), en el periodo de la colonización este sujeto no escribió la historia⁴⁰⁸. Y cierra el capítulo con el romance anónimo de la pérdida de Alhama. “Ay de mi Alhama”: que sentencia al rey y a su reino”. Por lo tanto, sí apreciamos una respuesta a la opresión, al expolio y al crimen, así como la simiente de dos culturas en conflicto, irresueltas, productos de la barbarie de la historia, incompleta e imaginada, que construyen un ser en tensión de identidades, y fuga de modos de vivir en estas islas que, por un lado, responden con resistencia, las arbitrariedades de aquellos hacedores de la Historia y, por otro, elaboran estrategias culturales de

⁴⁰⁸ Pablo Montoya es el escritor que abordaremos en el último capítulo de esta investigación; no obstante, desde Benítez Rojo podemos encontrar esa vena temática de la novela histórica desde finales de los setenta, en la que se encuentra *El mar de las lentejas* y su proyección hasta el siglo XXI en Hispanoamérica.

afirmación, de riquezas culturales que viajan a través de la música, la literatura y el arte, al punto de subvertir la dominación y el poder, de ahí que:

Contra esa autoridad y ese poder que el pensamiento de Occidente le ha otorgado a la historia, se rev(b)ela un escritor-personaje que, en el Caribe ha quedado suspendido [...] en un oleaje rítmico entre un allá y un acá cuyo origen es un vago recuerdo imaginado desde un presente atrapado en una madeja de discursos que oscilan entre la oscilación del poder y el deseo de libertad⁴⁰⁹.

Es esta una propuesta que abre un abanico temático en torno a la muerte, al parricidio, a la violencia y a la memoria que no hace sino acentuar esa heterogeneidad en medio del caos y el vacío que, a su vez, se proyectan en el plano discursivo de la novela, y exponen en el texto la fragmentación y la incongruencia que ofrece el registro histórico. De tal manera que, la salida de ese vacío se conforma a partir del discurso irónico y absurdo que ofrece la mirada del escritor en el personaje de Antón, ya que lejos de clausurar tales realidades, abre las fisuras de un sujeto en un viaje a los orígenes, es decir, a sus incongruencias que se diseminan y se dispersan, con problemáticas culturales, sociales y políticas que se diversifican y expanden en las regiones del Caribe.

Asimismo, las muertes se encadenan entre los personajes mediante un vínculo de sangre: la que primera se produce en la mujer indígena a causa de Antón, y la segunda, la que recibe este colono, llamémoslo marginal, cometida por su hijo, el mestizo que cobra de esta manera los agravios cometidos a su progenitora. En otras palabras, el relato nos confronta con el nacimiento de la historia colonial marcada por el signo de la tragedia en las islas caribeñas. Por lo tanto, es ésta la ficcionalización de un personaje que más se aproxima a

⁴⁰⁹ Julia Cuervo Hewitt "Crónica de un deseo..." *loc. cit.* p. 475.

abordar la sensibilidad de una reflexión que ha devenido en imaginación, para poder explicar parte de ese silencio del origen complejo y contradictorio del ser latinoamericano. Y esto se consigue no solo con la elaboración de un planteamiento temático de los discursos de la historia colonial a partir de un personaje ficcional, sino con la proximidad del narrador, mediante el juego de voces empleado por el escritor. Así, la persona del “yo” crea fuerza e interioridad en el relato, y la segunda del “tú” increpa, sacude, cuestiona y, buscando respuestas a su presente, intenta arrancarle una conciencia al lector, de la que carece el personaje, pues si

el uso de una determinada persona gramatical—como sostiene Claudio Maíz- [consigue] suscitar la ilusión de un punto de vista que elimina la presencia directa del narrador en el relato. [...] Ahora bien, [...] es en el uso de la segunda persona [que] se deposita la fuerza increpante que el narrador imprime a los hechos que relata⁴¹⁰.

De ahí que surja una proximidad narrativa que se convierte en física, gracias al tono y lenguaje utilizado, lo que genera un acercamiento entre cuerpo y voz que indaga al otro, esto es, al personaje y, al mismo tiempo a la escritura, a los lectores-escritores, a un sujeto plural al que interroga, pues todos parecen estar recorriendo esa espiral de resignificaciones de la historia, la cultura y del ser caribeño. Por este motivo, *El mar de las lentejas* procura la sensación de estar leyendo no solo la historia ficcional de un tal Antón, sino la de estimular una especie de sacudimiento que confronta al sujeto que, desde la ficción, puedes tocar, palpar narrativamente. Este efecto de corporeidad se consigue mediante la conjugación de esa expresión contundente y el tono incisivo propios del cuento que el escritor traslada a una novela en la que como afirma San José Vázquez es “subjetiva y decididamente ideológica, [...] la

⁴¹⁰ Claudio Maíz: “Releer la historia...” *loc. cit.* pp. 160-161.

vindicación, no exenta de un consciente cinismo histórico, del individualismo en la historia del Caribe⁴¹¹. Una escritura que construye la imagen y la voz interpelando con mayor intensidad al lector, para lograr acercar a ese siglo XVI, como una época no tan lejana de las problemáticas actuales, las cuales afrontan sus sujetos, habitantes contemporáneos, quienes, hoy, desde esta fragmentariedad, han de reconstruir el mapa de las distintas rutas de los orígenes, tanto antropológicos como culturales, las cuales conducen a un tema tan escurridizo como lo es la identidad. Una identidad que se recrea y se dirige, entonces, para Benítez Rojo, hacia diferentes puntos geográficos del planeta, con un punto de partida que proyecta la mirada de lo social, político, histórico y cultural desde la subjetividad, que comienza por:

atender a las diferencias. Efectivamente, esto implica reconocer la fragmentación, lo inaprehensible, la contingencia de la subjetividad contemporánea, [...] de que nos hacemos responsables, tanto en el sentido de cuáles son las acciones que reconocemos como propias como en el de qué es lo que deseamos que perdure y por qué⁴¹².

Y esa, en gran medida, ha sido la propuesta y el alcance del trabajo de Benítez Rojo, que su perspectiva plurisincrética del Caribe viaje a todas partes, a partir de su exilio, al principio doloroso que no por ello se cierra en un capítulo de la existencia. Al contrario, el escritor encuentra en esta experiencia, más allá de ecos y huellas del pasado, variadas manifestaciones y sugerentes transformaciones en las puestas de escena en cualquier calle, bar, o sala del mundo, pues aquellos huidas forzadas y, durante cierto tiempo, silenciadas no se mutilan, sino que resurgen y se diseminan. Ese será parte del planteamiento

⁴¹¹ Eduardo San José Vázquez: "Azar y voluntad..." *loc. cit.* p. 81.

⁴¹² Fina Birulés: "Del sujeto a la subjetividad", en Manuel Cruz (Comp.): *Tiempo de subjetividad*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 231-232.

de su último libro *Archivo de los pueblos del mar*⁴¹³ del que ya comentara ante el planteamiento de su entrevistador:

ESJV [...] Entonces usted no es un escritor exiliado, sino que ampliaría con su persona los límites de Caribe.

ABR Exactamente. Y así mismo me veo yo en el último capítulo de mi libro. Considero lo cubano en un espacio afroatlántico mayor, en que están los Estados Unidos. [...] No se puede hablar de una música cubana sin pensar en las relaciones tan fuertes con la música africana o americana, lo mismo que las religiones. Al igual hay una relación extraordinaria en la literatura. [...] Si tú puedes hablar de una literatura caribeña, puedes hablar de una literatura afroatlántica⁴¹⁴.

Por lo tanto, el escritor no está pensando en un retorno, en una nostalgia, antes bien, en el reconocimiento de las culturas y las literaturas proyectadas en una visión comparada de rutas de “viajes esclavistas”, y de producción literaria, musical y cultural desde la colonia hasta el presente, en diferentes partes del mundo, así como la revisión de los efectos socio-económicos producidos en Europa a raíz de las políticas de contrabando, esclavitud y plantación establecidas en el Caribe, y de la respuesta que se produjo de manera pionera sobre estos temas en la literatura escrita por mujeres, en esa época, en diferentes lugares del mundo, a la que Benítez Rojo define como “la novela antiesclavista”:

Digamos que la novela antiesclavista fue escrita por mujeres primero que negros, y eso empezó en Inglaterra, Francia, España, Cuba con la Avellaneda, y en los Estados Unidos. Y son varias [...] en Jane Austen y está en *Cumbres borrascosas* y [...] en *Jane Eyre*. Ahora, todas estas mujeres sin excepción habían estado en países esclavistas. La duquesa de Duras había nacido en Martinica, la Avellaneda había nacido en Camaguey, [...] Aphra Behn había estado en Surinam⁴¹⁵.

⁴¹³ Edición póstuma a cargo de Rita Molinero, San Juan de Puerto Rico, Ed. Callejón, 2010.

⁴¹⁴ Eduardo San José Vázquez: “Entrevista con Antonio Benítez Rojo...” *loc. cit.* pp. 104-105.

⁴¹⁵ Nombres de escritoras como la británica Jane Austen (1775-1817) y títulos de novelas: *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë (1816-1855), que nos plantean una panorámica más enriquecedora y comunicante de la literatura y sus espacios a nivel mundial. *Ibíd.* p. 105.

A estos orígenes convoca el escritor, a la relectura comparativa de la literatura más allá de la revisión diacrónica de sus textos, de los estudios parcelados por países y continentes, por siglos y movimientos, que se abordan de manera aislada en los estudios universitarios. Pues bien, todos estos hilos que entreteje el escritor cubano, provienen de una experiencia, que trasciende a la de una condición de exilio, que se repite o lanza al intelectual a otros lugares, ya que en el caso de las islas como espacios caribeños que, en momentos puntuales de la historia, se convierten en cárceles simbólicas, al principio y, posteriormente, devienen en construcciones reales de represiones físicas, emocionales y mentales, también surge la respuesta de los intelectuales, el diálogo por la resistencia ante la ruptura, por lo que la separación violenta que resulta del exilio, implica una doble sensación y valoración que señala Benítez Rojo:

El exilio me ha dado una genuina amplitud material y espiritual [...] Me atrevo a decir que he caminado por la historia de América y Europa. El exilio también me ha dado la oportunidad de ser maestro de aquello que conozco y siento más cerca de mí: la literatura. [...] Naturalmente, toda ganancia implica una pérdida. En mi caso, La Habana, el afecto de algunos amigos; en general, la manera de ser el pueblo cubano en su propio entorno⁴¹⁶.

Estos hilos no se cortan, al contrario, encuentran el reconocimiento del entrecruzamiento de historias y escrituras, de producciones que se conectan en varios espacios y tiempos a la vez, esto es, en la simultaneidad de las relaciones complejas en todos los niveles y manifestaciones, en las diferentes áreas de la cultura tanto en Europa, África y América. Si las cuestiones políticas implantan órdenes y separaciones, las distintas producciones siempre han dado cuenta de esa realidad y han subvertido con rupturas, y han

⁴¹⁶ Véase: "Antonio Benítez Rojo. Entrevista" en *Encuentro de la literatura cubana*, 2002, p. 15. Apud. Arcadio Díaz Quiñones: "Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo" en *Orbis Tertius* (2007) 12, p. 2. www.orbistertius.unlp.edu.ar [31-10-2017]

establecido esos “lazos, algo de lo que sería una literatura comparada, pero dentro de un mismo mundo, sólo que está escrita en distintas lenguas”⁴¹⁷. Estas lenguas y culturas se abren como rutas alternas a las instituidas por el poder en sus diferentes “facetas”, tal como las llama Benítez Rojo a esas formas de las manifestaciones literarias que apuntan ya no tanto, a una resistencia y a una rebelión, sino a la propuesta de una pluralidad de sujetos, culturas, literaturas y performance en el presente.

4.-2.- LA VOZ DE PEDRO DE VALDÉS: CAMINO DE LA PERIFERIA AL PODER

Como ya se dijo, *El mar de las lentejas* expone dos historias que giran en torno a dos personajes: el histórico, Felipe II y el ficcional Antón Babtista, pues muestran la carnalidad y la subjetividad de los personajes, y los otros dos relatos, que se corresponden con dos acontecimientos en los que también los personajes Menéndez de Avilés, por un lado, y John Hawkins- Pedro Ponte, por otro, representan ese deseo de poder y forman toda una trama político-económica que se sustenta en un discurso que será desarrollado en su ensayo *La isla que se repite*. De ahí que Benítez Rojo, ante el señalamiento del crítico Eduardo Vázquez de esa presencia en *La isla que se repite* de “la recursividad del poder, hasta hoy, en reprimir las expresiones espontáneas”, el escritor apunte:

Esta idea de la repetición viene justamente del carácter cíclico de situaciones todo tipo que yo observo en el Caribe, y que pienso

⁴¹⁷ Eduardo San José Vázquez: “Entrevista con Antonio Benítez Rojo...” *loc. cit.* p. 105.

que es una herencia de las estructuras de la plantación [...]. Yo te utilizo la palabra poder para no utilizar la palabra dinero, porque en definitiva el dinero es importante porque tiene poder. Durante la Revolución y ya con el Socialismo [...] la gente está perdiendo cada vez más poder⁴¹⁸.

Nos referimos a la historia de la masacre de los hugonotes en las costas de la Florida comandada por Menéndez de Avilés y, como hemos señalado, el narrador se presenta, al comienzo, bajo el nombre falso de Pedro Tineo, quien relata la travesía (Cap. X): los días de tormenta desde el 20 de julio (p. 59), así como el recorrido por algunas islas antillanas. Esto es, el paso el día 5 de agosto, domingo, por Isla Deseada y la llegada a Dominica el lunes por la noche (60). El 9 de agosto “avistamos tierra de San Juan de Puerto Rico” (61), lugar donde revela su identidad ante su suegro: “El Señor de Avilés recibíome como a un hijo” (p. Id), la posterior entrada en la Bahama (p. 64) junto a la aparición de la figura de Diego Flores de Valdés, primo de Pedro Valdés. Y finalmente, el arribo a la bahía que Menéndez de Avilés llamó con el nombre de San Agustín (p. 65).

Ahora bien, nos interesa destacar la postura del narrador cronista en el capítulo XIII que comienza con la llegada a “las casas de los luteranos”, por el enfoque con que narra los hechos, el matiz que nos visualiza frente a la representación de la muerte. Así la novela enmarcada en acontecimientos históricos, en los grandes temas problematizadores de la historia de la colonización, no deja de revelar esa mirada intersubjetiva del narrador, al referirnos la diferencia de dar muerte a un soldado en un combate frente a la acción de acribillar al contrario: “Había muerto a muchos en combate, mas nunca rematado a alguno” (p. 90). En este sentido, nos relata no la hazaña de

⁴¹⁸ *Ibíd.* p. 98.

su suegro ante los ojos del Emperador Felipe II, sino la vil matanza de otros hombres con los no hay pactos respetados, sino que por diferencia de credos y un afán de universalizar el poder y la religión, se justifica la muerte sin dar lugar a la compasión, de modo que: “Los hombres murieron como puercos, muchos bajo sus catres y mesas, en cueros, otros despatarrados en el barro de las cuadras entre chacotas y relinchos” (p. 91), mientras Menéndez de Avilés, brinda en las costas de Florida por el rey don Felipe (p. 93). En esta acción del personaje se muestra la celebración de una muerte por poder y conquista de territorios de otros, cuyo fin es la posesión y el dominio hasta llegar al absurdo.

Asimismo, nos relata otro de los sucesos crueles de esta historia como fue la orden de introducir niños en los cañones (p. 95). No obstante, todo ello se justifica ante la orden del monarca, de esa ceguera del hombre y de una frialdad interior para cometer tales atrocidades, por eso señala Pedro de Valdés sus dudas en ciertos momentos de inflexión de la historia: “No acababa yo de distinguir cuándo, para mejor conquista y gobierno de aquellas tierras, debíase obrar con severidad o con indulgencia, y viendo pintada la ocasión, confésele” a Menéndez de Avilés (p. 96). Mas la respuesta, por parte de su suegro, apoyada en un tono de arbitrariedad para no dejar lugar a la reflexión ni a los sentimientos ni a las réplicas, queda sin terminar, es decir, suspendida, creando un aire de turbación en la conciencia del comandante de la masacre, ante la reflexión propiciada por Pedro de Valdés: “Y con el ceño fruncido y un tono un tanto vacilante, el Adelantado dejó la mesa sin concluir la cena y sin siquiera desearme las buenas noches” (p. 96). Ahora bien, nos preguntamos, cómo este tono reflexivo que sugiere una mirada desde dentro, un tanto cuestionadora de los hechos y subjetiva del personaje, nos convoca como

lectores a irnos desplazando por las distintas perspectivas propuestas por el escritor, una polifonía de voces que enriquece al texto al mismo tiempo que señala sus contradicciones, esto es: “un dialogismo que se puede rastrear en la alternancia de los registros lingüísticos y perspectivas narrativas, [...] o en el contrapunteo de escrituras apócrifas y positivas”⁴¹⁹.

Por tanto, la novela es una puesta en escena de una sensibilidad frente al poder aplastante, una perspectiva de voces que se diseminan como las rutas que cruzan los mares desde y hacia el Caribe. Pues, si para los estudiosos de la obra de Benítez Rojo, “*El mar de las lentejas* privilegia el discurso histórico-económico sobre el discurso cultural”⁴²⁰, a nuestro juicio, este texto sostiene la visión compleja en cuatro relatos en los que no simplemente se expone una problemática de acontecimientos de los aspectos mencionados; antes bien, invita a una revisión de los diferentes protagonistas y a sus subjetividades, de una manera perspicaz y hasta irreverente, de aquellos hechos trasvasados a experiencias y relatos entretejidos por paradojas y aporías de los sujetos que habitan en la novela.

El cometido de exterminio de Menéndez de Avilés va unido al deseo de la búsqueda del oro, lo que constata el fin del primer motivo de la expedición, para conseguir el preciado mineral. Así se lo hace saber a Pedro de Valdés: “en dos días dejaré Carlefor y preciso saber dónde quedan las minas de oro y si los luteranos que van con Ribao son tan putos como los que aquí hallamos [...] Preguntadle si los astros nos serán propicios” (116). Si los españoles van a defender territorios conquistados o arrebatados, los luteranos están dispuestos a morir sin retractarse ante los españoles, quedaría el grupo de sujetos que se

⁴¹⁹ Eduardo San José Vázquez: “Azar y voluntad...” *loc. cit.* p. 82.

⁴²⁰ Véase María Rita Corticelli: *El Caribe universal: la obra de Antonio Benítez Rojo*, Berna, Peter Lang, 2006, p. 26.

valen de la máscara y de la impostura para salvar la piel y hasta conseguir engañar al temible e implacable Menéndez de Avilés. Uno de ellos corresponde al personaje del “fraile portugués”, quien funge de figura imparcial y, ocultándose bajo la autoridad que le confiere su disfraz, se atreve con perspicacia a opinar ante el Adelantado acerca de los luteranos: “su creencia es firme y han de morir defendiéndola” (119). El falso fraile resalta su diferencia con los españoles en cuanto a su forma de pensar unida a su habilidad discursiva, que deja intuir cierto agrado hacia uno de los personajes que ocupará un lugar protagónico en otro relato de la novela, John Hawkins:

–Olvida el señor maestro que en no siendo español, no pienso como tal. John Hawkins es hombre piadoso y más de una vez oí palabras de elogio y obediencia al rey don Felipe, a quien sirvió en la pasada guerra a Francia. En cuanto a mí, no he venido a la Florida a degollar a hugonotes ni a conquistarla, por más que soy buen cristiano e instruido en las órdenes, lo cual atestiguaron los clérigos que van con vuestras mercedes (119).

Además, llama la atención la actuación del clérigo impostor que da cuenta de su posición frente a las acciones de los conquistadores, de su distancia en torno a los acontecimientos realizados por los españoles, lo que le hace hablar con una actitud crítica, cordial, en apariencia sin dobleces, es decir sin los rebuscamientos que pretende conseguir Pedro de Valdés en su interrogatorio, frente a los sucesos que se están acometiendo en la Florida. Y ante la pregunta por el oro, la respuesta del fraile no deja dudas: “Oro no hay aquí” (p. 120); sin embargo, haciendo gala de una falsa sinceridad, lo embauca en el otro mito, el referido al de la Fuente de la Eterna Juventud y hábilmente pregunta si:

– ¿Puede el Adelantado comprar con oro una larga vida?
[...]

Levántose del banco y, hurgando entre los pedazos de una vasija de barro, sacó un puñado de hojas secas y oscuras, como las de la higuera.

–Son de un árbol que los indios llaman *palame* [...] Crece en las tierras costeras de allende los grandes pantanos del sur y también en las que hacen el camino a la Nueva España [...] Dárele al Adelantado que es hombre entrado en edad, dos onzas de estos polvos por el precio de mi pasaje (p.122).

Esta situación plantea, a todas luces, un trueque a cambio de su retorno a Lisboa y revela las maniobras del camuflaje de identidad de los personajes por eludir la muerte a manos de los españoles. Así como de las trampas a las que sucumben los personajes más avezados como Menéndez de Avilés, quien no reconoce la persuasión verbal del portugués, pues se halla investido con el hábito de un hombre de la Iglesia, y para ello maneja otro el lenguaje, tan superior al de las armas materiales, hasta el punto de conseguir del Adelantado Avilés el pago del viaje de vuelta a Lisboa, a cambio de unos polvos falsos que le devolverán la ansiada juventud. En el capítulo XX, El Adelantado regresa a San Agustín, según narra Pedro de Valdés: “habíase alzado un poblado tras el fuerte y mejorádose las defensas déste” (p. 148). Allí, los codiciados polvos del falso fraile portugués alborotan los ánimos del Adelantado, mientras, al alba el fraile realiza su salida en una de las naos luteranas (p. 152). En el XXII, Avilés, repuesto de los polvos ingeridos, se dispone a continuar al encuentro de los luteranos, al mando de Jean Ribault: “los sobrevivientes de uno de los cuatro galeones y habían decidido marchar al sur para colocarse bajo la protección de nuestra bandera” (pp. 165-166). Los franceses confían en la palabra pactada con Menéndez de Avilés, quien burla el perdón y los atrae para darles muerte, como si se tratara de la fiesta de la matanza de cerdos. De ello da cuenta el personaje Pedro de Valdés: “–¿Cuántos cerdos luteranos habéis matado maestro? -preguntóme burlón el Adelantado (p.170).

Finalmente, en el capítulo XXV el relato sobre Menéndez Avilés retoma el hecho de la “matanza [...] de los doscientos franceses acuchillados en la víspera” (p. 201), y refiere la falsa negociación entre Juan Robao y el Adelantado, el primero pide barcos y bastimentos para regresar a Francia a cambio de un pago de “cien mil ducados por estos favores” (p. 20). No obstante, la orden del rey de España es matar a los herejes, y la promesa de Avilés se fundamenta en llevarla a cabo: “Juan Ribao” llega con sus hombres y bajo órdenes del Adelantado, da muerte a todos los franceses, Pedro de Valdés será quien ponga fin a “Ribao”: “Desenvainé mi daga y derríbele de un empujón para acabarle mejor. –Enhorabuena, don Pedro –dijo mi suegro, estrechándome en sus brazos–. Ya puedo morir tranquilo, que destas tierras sereís buen cuidador” (204). Ahora, Pedro de Valdés se ha convertido en el hombre al que aspira su suegro Menéndez de Avilés, el que no vacila ante el enemigo de sus intereses. Con el tiempo deja de ser el sujeto que se resiente de los hechos de la conquista y pasa a cumplirlos sin vacilar, porque juega a defender su sitio, aniquilando al otro. Y cabe preguntarnos, acaso, ¿esa estrategia, no sigue siendo el juego del poder mundial, actualmente?, a la que apelan bajo la máscara a otros discursos persuasivos, pero sin olvidar su propósito, la del dominio. No obstante, los monopolios se disputan, pactan, pero no transigen ante ciertas reglas que se imponen en el mismo juego.

4.3.- EL CONTRABANDO Y EL TRÁFICO DE ESCLAVOS EN PEDRO PONTE Y JOHN HAWKINS: INTRODUCCIÓN DEL CAPITALISMO

La otra historia con la que se cruza este acontecimiento es, lo que llamaría el escritor en su libro *La isla que se repite, la maquinaria del contrabando* cuya acción principal consiste en el tráfico de esclavos. Esta maquinaria se funda a partir de la alianza entre dos familias: la de Ponte, “cuyo patriarca se estableció en Canarias” (Loureiro, p.9) y la inglesa de Hawkins. Una vinculación que se produce dado el decaimiento del azúcar canario por las ofertas y competencia de las “islas de América y los del Xarife de Berbería”. Tal situación no le afecta al patriarca de la familia, Cristóbal de Ponte, pues la apuesta por otro producto puesto en marcha por su hijo Pedro, quien antes ya se había encargado de “demoler parte de las cañas del dominio del Adeje y a plantar en sus cenizas sarmientos de la Malvasía; [...] cuyos resultados económicos pronto superaron a los del azúcar” (p. 87). Al punto de ser el primero “de reventar, entre sus desamuebladas encías, aquellas uvas de piel polvorosa y dulce, gordas como aruelas, cuyos jugos habrían de fermentar en uno de los vinos más notables de la época” (88). La expansión de su empresa, y el enlazamiento de la historia vendría de la mano por la vinculación de la hija de su primo Giacomo de Ponte, casada con Sir Walter Raleigh de Fardell, Sir de la corte de Isabel de Inglaterra y, uno de sus caballeros más cercanos o, uno de los favoritos de la reina inglesa⁴²¹, lo que permitiría no solo la

⁴²¹ Una de las novelas que mejor recrea esta vinculación entre Sir Walter Raleigh e Isabel I de Inglaterra es la novela *Pirata* (1998), del escritor venezolano Luis Britto García, de quien se pueden destacar tres facetas o imágenes: La primera la “del sujeto cortesano, reseñado históricamente como el personaje perteneciente a la corte durante el reinado de Isabel I de Inglaterra [...]”. La segunda, responde a la imagen del escritor [...] Y la última se circunscribe al

exportación de los vinos, sino la llegada a su casa de “un forastero de voz enronquecida, cuyas ropas olían a sargazos, [que] se hacía anunciar a la decrepita Isabel como William Hawkins, armador, marino y mercader de Plymouth” (p. 88). Así se origina esta amistad: “caracterizada por esa misteriosa logreguez que preside las relaciones tardías, sobre todo entre aquellos que creen haber perdido el alma” (p. Íd), y el surgimiento de unos acontecimientos que afectaron no solo a las arcas de España sino a las regiones del Nuevo Mundo, como fue el de la piratería, que constituyó la entrada del capitalismo en el Caribe.

La unión entre las casas Ponte y Hawkins (Cap. XV) se produce mediante la exportación: “en esos años oscuros se regularizó un importante tráfico entre Adeje y Plymouth, hecho en veloces embarcaciones de treinta o cuarenta toneladas” (103). Así el origen de aquella bonanza familiar comenzó con “un puñado de negros traídos a Tenerife cincuenta años atrás” (p. 104), en la configuración de un plan puesto en marcha en una isla española que luego será llevado hacia el Caribe, a partir del pacto entre los dos hijos: Pedro de Ponte y John Hawkins, quienes despliegan la ejecución de una serie de acciones que van desde la trata de esclavos, el contrabando, hasta la piratería. Tres maquinarias lanzadas a operar en el Caribe de las que se enriquecieron hombres hábiles y astutos, de gran inventiva para la explotación y comercio de negros, sin reparos para cometer actos de expolios y, crímenes en territorios y aguas antillanas. En este relato, el narrador nos presenta una cronología acerca del personaje Pedro de Ponte: “Hacia 1550 Se le tiene por el hombre más rico de Canarias. Exporta azúcares y vinos a Inglaterra, y trigo y tejidos al

del sujeto que resurge [...] como personaje novelado, escogido entre los piratas ingleses para desencadenar la historia ficcional” Véase la tesina “Voces y sujetos en *Pirata...*” *loc. cit.* p. 118.

Nuevo Mundo” (cap. XVIII, p. 126). Se reseña en dicha cronología que en 1560 comienza a concretizarse la relación comercial mediante una “entrevista en Adeje con John Hawkins, hijo de William Hawkins de Plymouth” (p. 127), cuyo propósito consiste en la trata de esclavos. El narrador adelanta un dato que vendría a conectar la historia de un personaje que aparece como el falso fraile portugués hallado en la Florida en la expedición de Menéndez de Avilés, con uno de los agentes que trabajaba para Pedro de Ponte:

la entrada correspondiente al 1559: ‘Traslada a su agente Enrique Nuñes a las islas de Cabo Verde.’ Allí el único negocio posible es la trata de esclavos [...] no es peregrino suponer que Pedro de Ponte, estiradas sus ganancias hasta el máximo, buscara un renglón exportable al Nuevo Mundo, retomar la historia de don Cristóbal (128).

La conexión se manifiesta por Enrique Nuñes y su hermano médico, Heitor Nuñes, reputado galeno que ayuda a su hermano “echado de su empleo en la sede de la Merchant, por arrojarle un tintero al *governor* y por golpear a un representante de la Hansa” (p. 131) a conseguir otro cargo que luego le permitirá viajar a Tenerife y relacionarse con Pedro de Ponte. Mientras Heitor, en la “segunda incursión de John Hawins a América, embarcó en ésta” (p. 133), y nos aclara el motivo de la presencia de un fraile jerónimo que conoce a los ingleses pues habla muy bien de Hawkins, a quien se le llamó a Inglaterra para que aportara su diagnóstico ante el problema de esterilidad de María de Tudor: “fue el único [...] que de inicio comunicó al Consejo de la Corona la desesperanza de aquel caso” (p. 132). Así, el narrador nos revela que el personaje que aparece en la historia anterior es el mismo que figura en el relato de la expedición de John Hawkins a América, pues

embarcó en ésta con el propósito de averiguar qué se ocultaba de verdadero tras la leyenda de la Fuente de la Eterna Juventud; en

la Florida debió husmear rastros muy prometedores, ya que abandonó la expedición y permaneció en la tambaleante colonia hugonote alzada allí por René de Laudonnière; como se sabe, Menéndez de Avilés barrió aquellas playas con helada y furiosa furia, pero Nuñez escapó a la carnicería al hacerse pasar –no hay otra opción que imaginar tal impostura– por el hábil y florido fraile que aparece, como un grano de pimienta, en la desabrida crónica de Pedro de Valdés (p. 133).

No obstante, la historia de Enrique Nuñez termina en un trágico desenlace, pues muere a manos del portugués don Manoel Veiga, “fiel y educado en las tradiciones de la Escuela de Enrique el Navegante [...] Desenvainó la espada, atravesó a Nuñez, se santiguó y dio el asunto por terminado” (135), ya que el asunto era comprar esclavos por el precio de un arcabuz (136). El plan de Pedro fracasa en Cabo Verde, no obstante, su paso hacia las regiones del Nuevo Mundo se afianza. ¿”Quién haría el transporte de esclavos al Caribe? No había duda, los “barcos ingleses” (p. 137), que gozaban de las mejores condiciones: hábiles y rápidos. Y el hombre para esta empresa “cualquiera de los Hawkins [...] Pensándolo bien, John Hawkins, era el más indicado para la empresa, también el más ambicioso, el más osado: se había atrevido a cazar una urca de la Hansa, *Peter* se llamaba la nave” (p.137). De ahí que con ironía el narrador afirme: “Sí, el mar que descubriera Colón era un negocio redondo como el mundo” (138). Ante la muerte de Nuñez, la salida es la piratería: “si convencía a Hawkins de que asaltar a un negrero portugués era un acto patriótico, la cosa estaba hecha” (p. Íd). Se trata de escoger quien fuera capaz de medirse con cualquier dificultad y salir victorioso. Recordemos que hay un reino muy interesado en participar de esas ganancias, Isabel en Inglaterra

reformadora en todo orden de cosas y –aunque no lo sabe ella a derechas– apunta como protectora de un poder económico que se abre paso en el mundo, [...] el de los mercaderes, el de las

compañías de acciones, el de los armadores, el de los marinos que cruzarán los océanos para establecer otros mercados, también para explorar y combatir y saquear, incluso, más tarde, colonizar, [...] gente dispuesta a todo, gente aborrecida por el carcomido rey que muere (pp. 139-140).

En este capítulo se detiene la acción del viaje de Hawkins y se da paso al discurso para relatar la llegada de John, sin su padre a Tenerife, y el recibimiento del Cerro El Teide como marco en el que resurgen los recuerdos. Entre estas rememoraciones se encuentra el relato de la isla contado por don Pedro que retorna en el pensamiento de John Hawkins: “antes de llegar los españoles la isla había sido de un poderoso rey llamado Tinerfe” (143) y, por supuesto, la imagen de Inés, hija de Pedro de Ponte, quien con su saludo de bienvenida irrumpe en el presente del joven Hawkins: “hace tiempo que te esperábamos” (p. 145), para hacerle ver que toda la historia amorosa con Inés quedaba en el pasado, pues ésta solo fue producto de una estrategia ideada por su padre para atraerlo a su empresa. Por consiguiente, el motivo de este viaje era estrictamente de negocios, y el cual consistía, en primer lugar, en mostrarle aquel mapa en el que figuraba por nombre *Mar de las Lentejas* (cap. XXVIII). De modo que:

del gran candelabro que calzaba, sobre la mesa de piedra, una esquina del novísimo atlas de Guillaume le Testu [...] don Pedro atravesaba con su dedo, de derecha a izquierda, la lenta porción de océano que separaba las costas de Guinea de aquello que el cosmógrafo llamaba en su carta *La Mer de Lentille*, sí querido Juan, pero lentejas [...] de oro, de plata, de perlas, de corambres, de sabores y olores y colores preciosos” (223).

Esto es, sellar el pacto económico del tráfico de esclavos a cambio de oro, plata y piedras preciosas ideado por Pedro Ponte que John Hawkins se encargaría de transportar desde la costa del continente africano, atravesaría el mar Caribe y retornaría con las ganancias a las dos islas, la de Tenerife, donde

le esperaba de Ponte, y a Inglaterra, la reina Isabel. Ahora bien, en la mente de Hawkins se esclarecía tanto la estrategia empleada por su socio, como la certeza de un proyecto altamente rentable, en el que las ilusiones por Inés se desvanecían y su mente daba lugar a un deseo de poder y riqueza: “sabiendo en verdad que era él el vencedor, que la propuesta de los Ponte se ajustaba a sus sueños como la vaina a la hoja de la espada” (p. 224).

Tengamos en cuenta que si la reina Isabel de Inglaterra estaba en medio de la operación de Hawkins con Pedro Ponte, se destacan los detalles de las embarcaciones: “los escudos de madera alineados en las amuras, el dragón de los Tudor [...] el estandarte real en el palo mayor” (p. 233), asimismo se hace oficial el anuncio del comercio a las Indias occidentales (p. 236), por lo que la expedición de Hawkins goza del permiso de la corte, y de sus beneficios y, de este modo, la ilegalidad se convierte en negocio amparado por quienes representan la autoridad. También se contaba con todo un equipo que desde Londres facilitaría los barcos, es decir, financiaría la empresa y, por tanto, obtendría sus ganancias correspondientes, la cual estaría encabezada por Sir Lionel Ducket “amigo de su padre”, quien, ante la petición financiera de John Hawkins, le responde: “la guerra te ha convertido en toda una pieza” (p. 228). De esta manera, el matrimonio entre Kate y John ratifica el sello de una alianza económica (p. 232), pues todo se resume en la entrada a la familia de la codicia de los traficantes de esclavos en el “Nuevo Mundo”, en la que se estrena Hawkins, aprendiendo de las trampas que les ofrecen los maestros de este oficio para conseguir su propósito: Pedro de Ponte y sus patrocinadores ingleses: “Es probable que Hawkins, al menos para sí, sonriera de sinsabor, comprendería luego de un suspiro, que Inés había sido el arpón lanzado por

don Pedro para allegarlo a sus planes” (p. 238). Inmediatamente surge en Hawkins el aprendizaje de la lección del viejo comerciante contrabandista y, a su vez “pensara con aquella codicia cínica rampante de los miembros del Club de Guinea, que a fin de cuentas él no era el único engañado, que no importaba quién fuera el burlador o el burlado” (Id), sino de lo que él, personalmente, alcanzaría.

Esta actuación de Hawkins fue aprovechada ante la situación del monopolio de la Casa de Contratación de la Española, establecida en Santo Domingo que privilegió el comercio con Sevilla, mientras que los colonos de la parte norte se vieron afectados, relegados, en la periferia del poder colonial, lo que desencadenó en esa zona norte de la isla el contrabando con “las potencias rivales de España”; afirma Benítez Rojo:

Que se sepa de cierto, el primero de estos mercaderes fue el conocido John Hawkins, quien entre los brillos de su biografía lleva el baldón de haber iniciado en 1561 el contrabando inglés de esclavos en el Caribe. No obstante, es muy posible que los negreros portugueses se le hayan anticipado. A pesar de que la Corona hizo cuanto pudo para desmantelar la exportación ilícita de corambres –que muy pronto sobrepasó en importancia al tráfico legal [...]

En 1603 llega a Santo Domingo la respuesta terminante de Felipe III al asunto del contrabando. La cédula real dispone la destrucción y despoblamiento de tres villas de la banda norte: Puerto Plata, La Yaguana y Bayayá⁴²².

Una realidad social que en la colonia engendró subversiones, represalias y muerte, pero sobre todo, hay que destacar ese final abierto de la novela, que luego el ensayo de *La isla que se repite* responde como un anuncio del planteamiento a desplegar en la colección de cuentos, en cuanto a la problemática que constituyó el criollo, el mestizo, el mulato y el negro⁴²³. Esto

⁴²² Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite... op. cit.* pp. 17 y 21.

⁴²³ pues si bien “estas sociedades marginales de criollos –presentes también en otros sitios del Caribe– no constituyeron ninguna arcadia colonial, sobre todo para el esclavo. Pero el *interplay*

es, el advenimiento de sociedades y regiones alejadas de los centros coloniales que conformaron lugares como *Paso de los Vientos* y, partir de estos nombres, el escritor reescribe e imagina una cultura producto de la fragmentación, la dispersión, la inestabilidad y la resistencia.

4.4.-BENÍTEZ ROJO: DE LA FRAGMENTACIÓN A LA REBELDÍA EN *PASO DE LOS VIENTOS*

Si *La isla que se repite* expande al sujeto cultural caribeño en un conjunto de textos que fluctúan entre los escenarios de la pluralidad lingüística, étnica, social y cultural, la intención de su autor se propone, por tanto, “sondear la profundidad socio-cultural del área”⁴²⁴, en la que el término “conexión” será un punto de partida hacia muchos lugares, rasgos que, paradójicamente, se repiten, en una práctica afortunada

que entraña necesariamente una diferencia [...] que hace la máquina Caribe, cuyo flujo, cuyo ruido, cuya complejidad, atraviesa la cronología de las grandes contingencias de la historia universal, de los cambios magistrales del discurso económico, de los mayores choques de razas y culturas que ha visto la humanidad⁴²⁵.

En consecuencia, diferentes corrientes circulan entre las islas del Caribe, por lo que pretender una definición no es la cuestión, sino interrogar los cambios, las interrupciones, las lecturas escasamente hechas, e incorporar lo

de pluralismos lingüísticos etnológicos, en un escenario social más abierto que el que proveía la capital y las plantaciones, hizo posible que surgiera allí un tipo racial generalizado de ascendencia taína europea y africana, que era receptor y difusor a la vez de una cultura supersincrética caracterizada por su complejidad, su individualismo y su inestabilidad”. *Ibíd.* pp. 19 y 25.

⁴²⁴ *Ibíd.* p. ii.

⁴²⁵ *Ibíd.* pp. iv y vi.

“impredecible” y “marginal”, como rasgos que vuelven a compendiar a esas microhistorias, haciendo el viaje de la extensión a la síntesis, a la condensación que permite un género de escritura que supo mantener muy al nivel de Cortázar, en cuanto al tratamiento de las técnicas. No obstante, las preocupaciones temáticas apuntan a líneas diferentes⁴²⁶, pues exploran otra vertiente temática, ya que la de Cortázar transita el cruce del mundo experimental de lo real a lo fantástico, mientras Benítez Rojo, indaga el mundo de la historia y de la cultura antillana y su valorización del componente africano⁴²⁷.

Siguiendo esta ruta, abordaremos el último texto que compone la trilogía de Antonio Benítez Rojo, *Paso de los Vientos* (1999) que, en su primera edición “se publicó primero en inglés” bajo el título *A view from the mangrove* (Desde el manglar), “título de otro de sus cuentos”, como bien lo señala Cuervo Hewitt⁴²⁸. Desde el primer relato, la colección nos muestra el escenario como centro que envuelve, en su travesía, el parsimonioso ascenso a la cordillera de “la vieja Guatemala” (p. 13), a los personajes, a la acción y al tiempo:

A la delantera de la comitiva, arrimados a las mulas, están los esclavos; aún no se han percatado de la callada rebelión de los tamemes y, sin saber qué hacer, comienzan a cantar con la esperanza de tranquilizar a las bestias y lograr que éstas prosigan la marcha; pronto los raudos cantos van decayendo, se marchitan en el vaho hediondo del desfiladero, y las cabezas parecen

⁴²⁶ Refiere el escritor cubano cómo fueron sus inicios como escritor, de su acercamiento a la narrativa de Julio Cortázar: “salió publicada por la Casa de las Américas una antología que hizo Antón Arrufat de los cuentos de Cortázar. Cuando yo leí esos cuentos me fascinaron. Yo no conocía mucho de literatura latinoamericana. [...] Tomé como modelos esos cuentos de Cortázar para empezar a escribir cuentos. Véase: Eduardo San José Vázquez: “Entrevista con Antonio Benítez Rojo...” *loc. cit.* p. 87.

⁴²⁷ Cabe señalar los aportes realizados por el escritor martiniqueño Édouard Glissant en su ensayo *Le Discours Antillans*, pues como sostiene Román de la Campa, ambos trabajos contribuyen a ofrecer una “respuesta a las formulaciones teóricas actuales”. Véase: Román de la Campa: “El Caribe y su apuesta teórica” en *Zama* (2012), 4, p. 29.

⁴²⁸ Julia Cuervo Hewitt: “La libido de la historia en *Paso de los Vientos/A view from the mangrove* de Antonio Benítez Rojo”, en *Latin American Review*, 2012, p. 67. www.jstor.org/stable/24396281 [19-02-2018]

alzadas con estupor hacia el último eco que flota entre los paredones del granito”⁴²⁹.

En este cuento expositivo en el que la naturaleza es protagonista, los personajes forman parte de ese cuadro que recorren en un plan de fuga, aprovechando el derrumbe ocurrido a causa del movimiento sísmico ocurrido en la cordillera: “Los hombres echan a andar uno al lado del otro, rodeando las grietas que el terremoto ha dejado en el camino. El indio mira el lejano túmulo por sobre el hombro y, sin dejar de caminar, hace la señal de la cruz” (p.18). La atmósfera del cuento revela el peso de la condición en la que viven, y de la que destacan dos sujetos que deciden huir o morir antes que volver con sus colonos: fugitivos en su propia tierra, escapan no sólo de los golpes de la naturaleza, sino de los ocasionados por sus amos, en una travesía que roza a cada instante con la muerte. Sin embargo, el tiempo discursivo parece suspendido entre la acción del indio y el negro que intentan llegar hasta las “Montañas del Mico” donde hay un grupo de cimarrones, llamados “esclavos fugitivos” (p. 17). Las migraciones internas comienzan en estas regiones desde la colonia, a diferencia de los indígenas Caribe que siempre, por su forma de vida, estaban dirigiéndose de un sitio a otro. Ahora todos se ven forzados, bien a la huida de su tierra o, empujados a la muerte, a esa errancia que ha caracterizado la cultura caribeña.

El narrador parte de un macrotema, como es la colonización de las Indias, y el relato indaga en el acontecimiento de un terremoto que desencadena la historia menuda y puntual de dos sujetos: un tameme y un esclavo, es decir, de un indio y un negro, que a un nivel general plantea la

⁴²⁹ Antonio Benítez Rojo: *Paso de los Vientos*, Barcelona, Casiopea, 2000 p. 15 (En adelante todas las citas pertenecen a la presente edición, por lo que sólo se señalará entre paréntesis el número de página).

problemática relación entre esclavos y colonos, la dominación de los segundos y el intento de rebelión de los primeros, en un lugar puntual de la sierra guatemalteca. Llama nuestra atención el espacio donde se desarrolla el cuento, pues se trata de un camino, de un lugar de tránsito, por donde circulaban los cargamentos que serían dirigidos al rey: “uno de esos malos caminos, apenas apisonados, que serpenteaban por entre las cordilleras evitando torrentes y volcanes” (p. 13), caminos a medio hacer, destinados a transportar mercancías, rutas explotadas para obtener un beneficio exterior y no para sus habitantes, quienes junto a su tierra sufren ese saqueo constante, en nombre de un poder y una corona, y tantas otras que se ocultan o no actúan directamente, pero que son las que ejercen más presión y control.

En este sentido, la acción y el tiempo parecen estar movidos bajo el efecto lento e indefinido como si se tratara de una enfermedad que avanza lentamente, pues si bien el terremoto es aprovechado por los tamemes para abandonar su cargamento y liberarse de la acción agónica de la esclavitud, ésta en ningún momento se produce de una manera violenta ni con armas. Al contrario, la acción se limita a soltar sus cargas: “Uno de los más jóvenes deja resbalar sobre el espinazo, y los rollos de mantas, incrustadas con vistosas plumas de quetzal, se despliegan con parsimonia por el camino; [...] en breve, todos se desembarazan de sus cargas” (pp. 14-15). No obstante, este intento de rebelión, se queda en migajas frente al peso opresivo del colono, pues es imposible devolverle a su condición de sujeto útil, en tanto esclavo; de ahí que solo le quede una salida, y esta es la muerte, la desaparición, tal como se convirtieron algunos pueblos, entre ellos, Puerto de Plata, que desacataron las órdenes de la corona:

‘¡Ay negro, carajo!’, se lamenta. ‘¿Cómo crees que puedo pagar el tributo a don Esteban, mi señor, con esta mierda de mano? ¿Quién me va a alquilar como tameme? Mi mano ya no sirve, negro. Soy un hombre de mierda, un hombre lisiado. Mi mujer me maldecirá y mis hijos pasarán hambre. Mejor morir, hombre. Te lo digo que sí.’ (pp. 18-19).

No es casual, que el título de esta colección de cuentos lleve por nombre *Paso de los vientos*, el lugar apartado con connotación poética, donde no se producen grandes noticias ni lo habitan los gobernantes de primer orden de la colonia, solo es un “extraño pueblo de contrabandistas donde el aire no huele a melaza sino a mierda de vaca, a carroña y a cueros curtidos al sol” (p. 125). No obstante, esta pequeña isla marginal posee una peculiaridad: la organización social no responde a la que se dictamina en las ciudades de la colonia, pues rompe con la verticalidad de la jerarquía entre amo blanco y esclavo negro, y una voz que narra en segunda persona del singular dirigiéndose al protagonista del cuento:

Ves a blancos sirviendo a mulatos y a negros, cargando sus bancos y sillas y escabeles y reclinatorios y cojines y esteras de paja para arrodillarse, y todo tan natural como si el color de la piel careciera allí de autoridad alguna; ves a zambos y a negros sirviendo a mestizos, y a mestizos sirviendo a negros y a blancos (p. 127).

A ella llega un sacerdote, al principio, sin nombre, del que luego se nos revela su identidad para officiar la misa -“Es tiempo de ponerse la máscara de Jerónimo Savonarola”⁴³⁰ (p. 131)-, quizá venido a menos, a cumplir un encargo en una iglesia exigua: “llena de arañas y cucarachas”, donde la vida transcurre de manera opuesta a la que se respira en la ciudad colonial, y así junta el

⁴³⁰ Girolamo Savonarola: Nació en Ferrara, Italia, el 21 de septiembre de 1452. Procedía de una familia noble feudal por vía materna. A los 18 años se dedica a los estudios teológicos. Escribió *De Ruina Mundi* (1472), *De ruina Ecclesiae* (1475). La orden de los dominicos lo envió a Florencia en 1482. En 1491 recibió la titularidad de la Iglesia de San Marco. Fue confesor de Lorenzo de Médici y celebró hogueras contra todo lo que significara objeto de lujo o libros licenciosos, como los de Giovanni Bocaccio. Desde allí comenzó sus predicas contra el Papa de Roma hasta que terminó excomulgado y ejecutado en la Plaza de la Signoria el 23 de mayo de 1498.

narrador a ese grupo de habitantes: “negros, blancos, mulatos mestizos, zambos, todos los colores imaginables revueltos como las carnes y vegetales de una olla podrida, de un ajiaco, como dicen en estas islas” (p. 126). Una mixtura de colores y sabores que destaca el escritor Benítez Rojo en su escritura tanto ensayística como narrativa, de elementos configuradores de la cultura caribeña: carnes y vegetales que entremezclan procedencias y confluencias de Europa, África y América, por lo que la realidad sociocultural se conecta con el escenario cotidiano de la gastronomía caribeña. No obstante, el escritor apunta a las diferencias, a esos detalles que en el aspecto religioso tiene una praxis diferente, realizando una reinterpretación que conjuga la heterogeneidad y la singularidad. Así, la Virgen de ese fragmento del Caribe que es Paso de los Vientos recibe su propio nombre: “La Virgen de las Buenas Esperanzas”, y en ello se detiene el narrador: “Aquí, a diferencia de Europa, cada pueblo tiene su Virgen de la misma manera que tiene su propia interpretación del cristianismo” (p. 119). Asimismo, el narrador nos presenta la confrontación de la imagen, de la historia, de los espacios y sus personajes:

en Puerto Plata ya habías visto esa mezcolanza de blancos y castas, pero allá [...] un blanco jamás hubiera sido criado de alguien que no fuera blanco. Pero Puerto Plata estaba mucho más cerca de Santo Domingo que este remoto lugar” (p. 127).

Apunta a las microdiferencias sociales, las formas y variaciones del proceso de colonización entre las islas, dependiendo de su ubicación y su interés económico dentro de las regiones caribeñas. Y emplea un lenguaje que increpa como si trabajara con un buril para llegar al fondo de los hechos, reconstruir los mecanismos de sometimiento y explotación, hasta emitir su valoración con acentuado énfasis, sin dejar lugar a la compasión o la disculpa. De ahí que afirme cómo se hallaba distribuido y por quiénes los espacios

insulares de Las Antillas, por ejemplo, Puerto Plata estaba habitado por “la crema y nata de la mismísima mierda, la mierda del Nuevo Mundo, la mierda colonial, la peor de todas las mierdas [...] que no tiene conciencia de sí, la única que no se huele a sí misma” (p. 127). A partir de aquí, comienza el discurso a rasgar las vestiduras desde lo más alto de los poderes hasta el más bajo, representado en el cura que llega al pueblo y luego se enfrenta a una realidad de rebeldía de los habitantes de Paso de los Vientos a la autoridad española. Por lo que la decisión de Jerónimo será o bien cumplir con lo encomendado: hacer que se trasladen a Santo Domingo o quedarse, antes que acatar la orden de desalojo y pelear o morir en la hoguera: “defender la tierra hasta el final, o cruzar el Paso de los Vientos con los toros que se puedan llevar. Según te han dicho, casi todos tienen parientes en Cuba” (p. 138).

Estos cuentos componen las microhistorias de la colonia, la de los escenarios casi innombrables, ausentes o desconocidos de la historiografía, lugares de rebelión, de desobediencia y, a ello, termina suscribiéndose el cura: “¿Qué vas a decir, si ya anoche cruzaste el Rubicón? O mejor, el Paso de los Vientos, el estrecho de peor fama que hay en el Nuevo Mundo” (p. 137). Pues no hay rebeldía sin resistencia: ambas implican no solo el enfrentamiento, ya que los recursos de los que disponían los españoles no fueron los mismos con los que contaron los indígenas y negros, además de la experiencia de la herida física, es decir, el maltrato, el dolor interno y la imposición produjo una ruptura violenta de la condición humana en relación con la identidad y el origen. Esto es, el surgimiento de fisuras que nos confrontan con nuestro mundo, nuestros espacios genéticos y afectivos, por lo tanto, con el tiempo de la subjetividad y de la libertad, que entraña al individuo desde los orígenes de su propia historia,

sus conflictos producto de la violencia y de nuevas conformaciones a realidades impuestas por el poder tanto externo como interno que se traducen en una escritura que no acusa sentencias, ni apuntala juicios políticos, menos aún sellar con respuestas, pues:

Para Benítez Rojo, las sociedades caribeñas han sido forjadas con ese juego rítmico entre la culpabilidad, el deseo de poder y el deseo de libertad, la esclavitud y el cimarronaje, la imposición ciega de autoridad y la disidencia, la fuga y el exilio. [...] En una constante fuga hacia, los cuentos en *Paso de los Vientos/View from the mangrove* buscan y proponen una respuesta al incógnito del ser y estar del caribeño⁴³¹.

De ahí que, su escritura pretende dar en el blanco de las incertidumbres, en la sospecha de todo poder, pasado y presente, en una narrativa en la que las voces viajan e intentan no reconstruir una historia, sino tocar las contradicciones, las paradojas, la ironía entre el azar y lo establecido por el poder, las incongruencias y los fragmentos que van constituyendo a un ser y una cultura, llamada caribeña que se ha establecido bajo unos puentes traumáticos y, pese a estas contradicciones ha enriquecido el panorama mundial de la cultura que la proyecta, como el mismo apunta, desde adentro hacia el mundo, pues viaja a distintos lugares desde su condición de heterogeneidad y de estructura ramificante, pues se extiende para reencontrar sus nombres y sus ritmos, sus performances y sus relatos. Así lo confirma el escritor en otra de sus entrevistas que ofreciera durante su visita en 1999, como invitado al “Seminario Internacional de Estudios del Caribe” para destacar la música como impulsadora de grandes cambios; ahora bien, falta por ver a sus protagonistas en ese escenario cultural y político:

El año pasado estaba en Francia en las fiestas nacionales francesas, la conmemoración de la toma de La Bastilla en Tolosa,

⁴³¹ Julia Cuervo Hewitt: “La libido de la historia...” *loc. cit.* pp. 77 y 84.

y la única pieza que se tocó, [...] fue La vie en rose tocada con ritmo cha cha chá [risas]. Entonces ¡jóyeme nosotros lo que tenemos en la mano es un fenómeno!⁴³²

Como buen narrador, Benítez Rojo, parte del detalle puntual, del surgimiento de los bucaneros en el Caribe y la forma cómo se llevó a cabo la división de la isla y, desde el comienzo del cuento proporciona pistas de ello: “El duelo tendrá lugar en una isla del Caribe, uno de esos breves territorios que por su carencia de perlas y metales preciosos fueron colonizados tardíamente” (“La isla del tabaco”, p. 139). Así, la propuesta estética del escritor cubano apunta hacia la “carencia”, no al relato cuyo espacio es paradisíaco, según la mirada colombina, o maravilloso si pensamos en Carpentier o mágico, desde la perspectiva de García Márquez. Al contrario, es la apuesta por el lugar poco atractivo para los colonizadores, el territorio del que los principales señores no se ocupan porque no ofrece riquezas auríferas, ni condiciones de vida medianamente seguras. Son los lugares estratégicos que llegaron a habitar hombres procedentes o fugitivos de ciudades europeas, interesados también en saquear el botín español o recibir rentas provenientes de América, fueran éstas por las vías del decreto autorizado por sus monarcas que, paradójicamente antes se negaban a cumplir. Por tanto, lo que destaca el narrador es la presentación del duelo entre Poole y Pentier, un acontecimiento aparentemente sin trascendencia de dos hombres que se disputan la isla. En ese sentido, argumenta:

¿Cuál fue la extraordinaria decisión tomada ese día por Poole y Pentier? Ninguna. El esquema preparatorio del duelo fue elaborado por una máquina de poder sobre la cual los duelistas no tenían el menor control.

⁴³² Javier Ortiz Cassiani: “Antonio Benítez Rojo. La cultura del Caribe como poética salvadora”, en *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, VI, 10, Barranquilla, Uninorte, 2009, p. 390 www.redalyc.org/pdf/855 [05-12-2017]

[...] Debemos de reconocer, en honor a la verdad, que el rey Jacobo se hallaba frente a un dilema moral. En primer lugar, le repugnaba obtener un beneficio pecuniario que proviniera del tabaco, mercancía que odiaba sinceramente por considerar su uso pernicioso a la salud [...]. Pero claro, del otro lado estaban su empobrecida bolsa, sus crecientes deudas y la impopularidad que le traería cargar a sus súbditos con nuevos impuestos (pp. 140-141).

Estamos frente a unos de los temas relevantes de la historia del Caribe que desarrolla magistralmente Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo del tabaco y del azúcar* (1940), que se centra en la configuración de dos elementos propios de la isla de Cuba que darán la vuelta al mundo en su explotación y serán sostén de una economía agrícola en dimensiones de exportación internacional bajo un sistema, la esclavitud. Y, aunque en Londres fue Walter Raleigh quien introdujo el placer de fumar, el contrabando y la legalización del tabaco por el monarca, se produjo posteriormente:

Así, Crumber regresó del río Wyapoko con los bolsillos vacíos, pero con la memoria llena de vivencias. Por ejemplo, al llegar a Guyana encontró varios grupos de aventureros, irlandeses en su mayoría, que cultivaban tabaco para introducirlo de contrabando en el reino. [...] En el Wyapoko nadie creía ya en el Dorado [...]. El Dorado no es de oro: es de tabaco (p. 145).

Este tema será retomado por Benítez Rojo en *La isla que se repite*, como una maquinaria que tiene sus raíces en Sir Richard Crumber y Bélain d'Esnambuc (p. 141). Pues bien, frente a los macro temas, en paralelo, la escritura construye la otra historia, que no aparece registrada en las biografías, para destacar sus ironías, el detalle de la circunstancia en un tiempo y espacio capaz de desencadenar un acontecimiento trascendente:

Tanto es así que si d'Esnambuc hubiera partido de Dieppe en un barco mayor, es muy probable que no hubiera pasado a la historia como el colonizador de Martinica y Guadalupe, esas grandes gemas del Caribe. [...] Como era de esperar, d'Esnambuc fue derrotado en su primer combate naval con un barco español.

¿Dónde ocurrió ese combate naval? A la entrada del Paso de los Vientos, precisamente en un punto equidistante de las islas de Cuba, Jamaica y La Española (pp. 142-143).

Es pertinente mencionar el sitio donde se produjo la derrota de d'Esambuc que, paradójicamente le cambiaría el rumbo a su historia: *Paso de los Vientos* se convierte en un punto de inflexión de los sucesos ocurridos en el Caribe. Es la entrada de otro espacio geográfico que cobra protagonismo dentro del discurso literario, en el cuento y en la narrativa caribeña, como uno de los tantos escenarios que forman ese “metarchipiélago”, del que surgen personajes, sucesos, relatos. Y así los va engranando Benítez Rojo en esta selección de cuentos, en los que aparecen lugares muy puntuales, cuyo sentido se revalora a partir de ese espacio de encuentro histórico, geográfico y literario, por tanto, poético.

Así estos lugares, y estos sujetos con sus circunstancias no pertenecientes a los núcleos de las colonias, pero a su vez, desarraigados y volcados hacia el exilio son los que comienzan a constituir nuevos grupos socio-culturales. Y a ellos se dirige Benítez Rojo cuando en su ensayo *La isla que se repite*, comienza a releer los signos de esta historia no escrita, pero que aún está presente, y lo reafirma en esa definición de identidad: “somos una suma de varias culturas, que responden, ni siquiera a una nación, sino a localidades”⁴³³. Esto es, a realidades que, por otro lado se propagan y no se vuelven reductoras, a pesar del desarraigo del negro, pues: “La gente pobre igual, los colonizadores que vinieron eran unos pobres diablos, gente desarraigada”⁴³⁴. Así, con todo este material humano se fueron constituyendo esas formas inasibles, movedizas, cambiantes del ser y el espacio caribeño.

⁴³³ *Ibíd.* p. 380.

⁴³⁴ *Ibíd.* p. 389.

Espacios que han sido borrados o renombrados en sujetos desarraigados, que buscan reconstruir de las ruinas y del despojo su nuevo hábitat. No obstante éstos tampoco terminaron de cuajar, pues continuaron en la experiencia de un exilio que los iba replegando a las afueras, a los lugares y refugios como el palenque, a convertirse en cimarrones. De ahí que, Benítez Rojo reconstruya estos espacios marginados y olvidados, los rescate hacia una nueva historia, y los ponga en un mismo nivel en relación con los espacios más nombrados de la Historia y en las crónicas. En este sentido: “Este ordenamiento de lugares y el establecimiento de distancias en un texto, o sea, la representación por la palabra, por la visión del mundo, deviene siempre en una operación subjetiva”⁴³⁵.

Y si el Caribe es un metarchipiélago, lo que despliega Benítez Rojo en su narrativa es una metapoética caribeña. Así en el texto de *El Paso de los Vientos* se revelan sus fuentes y, en ese sentido, se reconstruyen las versiones de la historia alternándose en el relato, mediante la voz en primera persona del singular y del plural. De este modo, el narrador se adentra como personaje que señala en su relato su configuración, a partir de una investigación acerca de la historia de la piratería en el Caribe, por lo que la documentación e investigación es fundamental para el desarrollo del tema:

Aquí contamos con dos versiones. Según el parecer de varios historiadores, entre ellos J. W. Jackson, autor de *The Richard Crumber Story*, el hombre de la pluma en el sombrero era un tal Monsieur de Rombe [...]. No obstante, si leemos la obra de Pierre Margry, *Bélain d'Esnavuc et les Normands aux Antilles*, encontraremos que este hombre era nada más y nada menos que el famoso capitán Levasseur, el mismo que años más tarde habría de fundar la temida Hermandad de la Costa en la isla Tortuga. Naturalmente, considerando que mi investigación no es insensible

⁴³⁵ Fernando Aínsa: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana, Ediciones de Arte y Literatura, 2002, p. 17.

al lustre de los nombres prominentes, apoyo sin reservas la candidatura de Levasseur (pp. 146-147).

El narrador registra, coteja y selecciona la versión que más le convence de los registros bibliográficos y narra cómo se estableció en la isla la organización político-territorial entre ingleses y franceses, ya que si los primeros tenían una compañía en Londres, por el lado francés d'Esnameuc propuso que ellos también podrían ir a París con el tabaco cultivado por Levasseur y formar una compañía (p. 149). Asimismo, el relato indaga en esas historias menudas y reconstruye el pasado y la identidad de sus personajes, tal es el caso del fugitivo de nombre Gaspard de Baudry, que usurpó la identidad de un "corsario enfermo de consunción, de quien también adquirió sus cartas de marca, [...] y una vieja carabela portuguesa con diecisiete hombres de tripulación" (p. 150). En este sentido, el narrador investiga, revaloriza y rescata cómo un hecho o suceso conduce a un sujeto anónimo a convertirse en un personaje y a formar parte de "los libros de la historia" (p. 150). Y uno de ellos corresponde a la conquista de la isla Tortuga, por el "nuevo Levasseur", es decir, Gaspard de Boundry, quien se propondrá no sólo plantar y exportar tabaco, sino desde esta isla –dice–: "atacaremos los galeones de la plata y saquearemos Santo Domingo, la Habana, Cartagena y Portobelo" (p. 157), es decir, organizar una sociedad bajo el decreto libre del contrabando y la piratería en las principales regiones o puertos del Caribe.

En esta línea, el narrador hace comentarios de las crónicas que emplea como fuentes para la construcción del cuento, por lo que su escritura metaficcional se perfila dentro de la narrativa de línea histórico-cultural. En el tono expositivo al estilo del ensayo, hace que la trama se profundice e indague en las posibilidades de realización de sus personajes y, a su vez, apunte a la

especificidad del tema seleccionado. Incluso, el narrador llega a resolver o aclarar las trampas de los personajes para ocultar la historia, para mantener sus posiciones de cara a sus protectores económicos tanto en Inglaterra como en Francia. Así, la voz narrativa revela que el duelo organizado entre británicos y franceses por quedarse con la isla fue “una conspiración” (p.167). Y frente al descubrimiento de la falsedad, interroga:

¿Quiero insinuar con esto que el duelo fue una superchería, un simulacro, una payasada que nunca ocurrió? Todo lo contrario: el duelo ocurrió exclusivamente para la historia. Y como la historia gusta de perpetuar toda clase de atrocidades, la carta de Pentier vino como anillo al dedo (p. 169).

El cuento abre la posibilidad de contar otra versión de la historia, de revelar las falsedades que guarda y difunde la historia oficial, la fachada de lo que ocurría al otro lado del Atlántico, y cuyas versiones distorsionadas llegaban a las metrópolis europeas. No obstante, la narrativa revisa, desmitifica y reescribe la historia y en esa línea, la escritura de Benítez Rojo aporta nuevos elementos y tratamientos sobre la historia de Hispanoamérica que aún se sigue descubriendo y constituye materia para la ficción, que va más allá de los grandes escritores que forman parte de este corpus narrativo, como Alejo Carpentier, del que si bien retoma algunos rasgos del realismo mágico en cuentos como “La tierra y el cielo”; en otros como “La isla de tabaco” y “Luna llena en Le Cap” toma partido por ese despliegue crítico de la voz histórica, de sus máscaras y paradojas, en un conjunto de relatos que trascienden nociones fundacionales del espacio y la cultura caribeños ya expuestos en su ensayo, pues “Los términos unidad, coherencia, verdad, síntesis, origen -y otros- se desmantelan”⁴³⁶, y se desplaza la idea de totalidad por la de marginal, residual,

⁴³⁶ Moulin Civil, Françoise “La cuestión del Caribe”, en *Anuario del Archivo Histórico Insular...* 5 2004, p. 364.

el elemento, sujeto o espacio que logra irrumpir en la cultura, en la historia y en la escritura no desde la jerarquía institucional, sino de manera oblicua, transversal y asimétrica, tal como fue *Paso de los Vientos*, en tanto espacio cultural referido en *La isla que se repite* en abierto diálogo de nombres, lugares, libros e historias frente al espejo, como un collage de formas y rutas de la escritura caribeña.

Estos textos, demandan como apunta Corticelli “una segunda lectura, [...] para distinguir las [...] propuestas por el poder oficial o por sistemas ideológicos que explotan o peor, manipulan las obras para imponer su propia visión de la realidad”⁴³⁷, hacia un viaje de la historia y de la literatura que, en esta trilogía en su ritmo de expansión y tensión representa la forma del acordeón: una escritura que comprende *El mar de las lentejas*, *La isla que se repite* y *Paso de los vientos*, en la que la escritura por momentos se intensifica, luego se distiende y vuelve a comprimir hacia adentro, los significantes de nombres, lugares y voces en la forma de una novela sintética; posteriormente, con un ensayo que reinserta elementos que ya estaban presentes en esa escritura previa. Por lo tanto, *La isla...* no es solo una evolución, sino, otra forma de abordar las historias y sus sujetos, y esta vez sus producciones literarias; pues éstas constituyen un valioso ingrediente que complementa las historias. Y, *Paso de los Vientos*, viene, nuevamente a cerrar el primer movimiento, con intervalos de cuentos que diversifican esa elaboración pluricultural con la que abre el acordeón del amplio y complejo tema: Caribe y, como bien apunta Román de la Campa, a explorar al sujeto y todas sus implicaciones, es decir, “reexaminar la constitución del sujeto, [...] la

⁴³⁷ María Rita Corticelli: Antonio Benítez Rojo: *Del mundo cerrado al Caribe infinito*, (Monografías) Woodbridge, U.K., Tamesis, 2013, p. 5.

interioridad [...]. Importa observar, por ende, de qué modo, estos aportes le hablan al Caribe”⁴³⁸, teniendo en cuenta, los cambios o las formas en que los tiempos se representan, bajo qué signos y formas. En consecuencia, interesa saber cómo se configura ese pensamiento en el ámbito académico y literario actual, las resignificaciones o negaciones en las producciones desde sus regiones, o fuera de ellas, si esa comprensión del Caribe pensada por Benítez Rojo ha quedado representada en una escritura del canon caribeño o, si aún transita en las escrituras del presente. No obstante, es preciso destacar que:

sus propuestas no quieren ser un punto de llegada, ni quieren ofrecer una posibilidad unívoca de interpretación: al contrario, pretenden ser una oportunidad para reflexionar sobre los elementos unificadores y los que separan los pueblos que viven en esta importante parte del planeta y que han nacido de la violencia de la esclavitud y de la manifestación más inhumana e inquietante del capitalismo⁴³⁹.

En ese sentido, esta aproximación busca señalar el alcance de sus proyecciones tanto teóricas como narrativas, su vinculación y no una separación de dos tiempos en el escritor, a partir del exilio, aunque no hay duda de esas huellas personales que tal experiencia produce, capaz de generar unas miradas no solo cuestionadoras acerca del poder, sino de conectar los espacios y las voces del quehacer cultural en sus distintas representaciones tanto artísticas, como musicales en diferentes escenarios y localidades del mundo. De tal modo que su obra, si bien “suscita sorprendentes niveles de problematización, contradicciones y formas específicamente caribeñas de respuesta a las formulaciones teóricas actuales”⁴⁴⁰, también alcanza a ofrecer una mirada dispuesta a ser renovada y replanteada que, a su

⁴³⁸ Román de la Campa: “El Caribe...” *loc. cit.* p. 26.

⁴³⁹ María Rita Corticelli: *Antonio Benítez Rojo: Del mundo cerrado... op. cit.* p. 6.

⁴⁴⁰ Román de la Campa: “El Caribe...” *loc. cit.* p. 28.

vez no se cierra a esa mirada histórica de la violencia, aunque la forma de escritura lo parezca.

Al contrario, su escritura transporta siempre el mensaje del deseo, de la búsqueda y de la actualización, en el que lo “ajeno” no es siempre una amenaza, hasta el punto de señalarnos hacia dónde se dirigen los sujetos que emigran las islas, y se reinsertan, paulatinamente, con sus lenguas y culturas, en otros centros de producción y de saber. No obstante, para el escritor que un día salió de La Habana y que por ello se le despojó de su nacionalidad, una sanción que niega sus raíces de identidad, en esa contradictoria historia colonial interna que, aún continua siendo a la par que un despojo de sus derechos, una constante búsqueda del ser caribeño. En sus palabras palpita la permanencia:

Eso no quita sin embargo que Cuba viva dentro de mí, aunque debo agregar, no en términos de una patria abstracta sino como espacio de la memoria, como escenario donde me veo actuar en situaciones concretas, unas veces desgraciadas y otras felices pero por lo general entrañables. Raro es el día que no visito La Habana a través del recuerdo, sobre todo recientemente⁴⁴¹.

El retorno es constante, como el viajero que transita por el recuerdo y la memoria, de instantes y tradiciones culturales en las que se afirma el escritor. En ese sentido, Díaz Quiñones aborda el motivo del naufragio que “tiene a la vez el valor de una poética y de una declaración de principios: una oblicua representación del escritor en el exilio y de una memoria sumergida”⁴⁴². Una memoria que expresa deseo y voluntad de libertad, pero a la vez rescatando las fuentes principales más ricas de su cultura, sus rasgos de una fuerte transculturación y del papel que representa la oralidad, junto a la música, el

⁴⁴¹ María Rita Corticelli: Entrevista a Antonio Benítez Rojo, 2001, p. 166 en Arcadio Díaz Quiñones: “Caribe y exilio...” *loc. cit.* p. 13

⁴⁴² *Ibíd.* p. 2.

ritmo y, posteriormente, la literatura hasta hoy en el Caribe. Su escritura condensada y poéticamente, fragmentada, da cuenta de un collage y de unas ramificaciones que invitan a acercar esos lazos, a continuar el trabajo crítico-literario desde el Caribe hacia otras regiones de su entorno, que comprendería desde las regiones próximas, hasta las más distantes. La libertad está estrechamente ligada a la resistencia, con una actitud muy sólida, nada grave ni melancólica, al contrario, el exilio se convierte en un nuevo lenguaje, una manera de escribir, en una ruptura que plantea una forma narrativa que rescata su cultura y la valora como resistencia al dolor y la contrarresta con esa presencia tan vital del ser caribeño. En este sentido, su escritura, instaura:

un concepto de choteo cubano como narrativa lúdica, [...] una actitud de indiferencia y desafío, no de resignación [...]. El Choteo [...] se transforma así en un recurso no solo literario sino epistemológico [...] y el valor de la escritura como momento de la *performance* caribeña de los tiempos de la colonia hasta hoy⁴⁴³.

Y con ello, cerrará una escritura, con el libro póstumo *Archivo de los pueblos del mar* (2010), editado por Rita Molinero, al que ya hiciera referencia en su entrevista con Eduardo San José Vázquez (2003) y en el que nos deja, como apunta M^a Rita Corticelli, un texto que los lectores esperábamos de este escritor caribeño: “Estos ensayos, o uno de ellos, eran probablemente parte de un libro de memoria y también otro ensayo que habría de titularse ‘Cuba: las cartas sobre la mesa’”⁴⁴⁴. Queda, por tanto, una lectura pendiente, nuevos archivos por indagar e interpretar, que exigen una revisión y una valoración en torno a los estudios caribeños contemporáneos, así como una reactualización de las producciones tanto en Cuba como del Caribe que siguen demandando

⁴⁴³ Román de la Campa: “El Caribe...” *loc. cit.* p. 32.

⁴⁴⁴ María Rita Corticelli: *Del mundo cerrado al Caribe...* *op. cit.* p. 7.

miradas y posturas críticas en torno al poder y formas de represión en el presente en poesía y en narrativa.

Memoria y archivo constituyen dos venas que aún perviven en sus textos, en el que se entremezclan imágenes, voces, ritmos, geografías, temporalidades diversas, relatos orales, pero también intelectuales, cuerpos, biografías figuras del poder político y de las voces anhelantes, forjadoras de una libertad jamás aplazada como la que nos entrega en su última novela: *Mujer en traje de batalla* (2001), un personaje que le permite abarcar en un solo cuerpo distintas experiencias, traspasar las barreras e imposiciones sociales, y vencer sin banderas ni posiciones políticas su condición de sujeto del mundo, de su lugar interior. Y todo esto se consigue gracias a la experiencia humana y estética del viaje en el que figuran los escritores Alejo Carpentier, Antonio Benítez y Rojo y Pablo Montoya a través de sus textos, que conforman desde diferentes puntos de vista y mirándose en el espejo literario, un despliegue de voces que lo abordan como tema y entramado discursivo, de modo que: “el viaje constituye una especie de hilo conductor entre los puntos espaciales recorridos”⁴⁴⁵, que hacen por un lado, los personajes y, por otro, la escritura en sí misma. Por tanto, sus producciones se enriquecen y maduran dentro de un corpus que recorre tanto la historia cultural hispano caribeña así como la personal que, de manera indeleble, deja huella en la conformación de una postura no solo como intelectuales, sino como sujetos buscadores de su propia historia, en el que se miran y, a su vez realizan sus aportes de sus propias visiones del mundo, inscritos en una tradición de ciertos escritores y en una capacidad de innovación que se nutre de esa doble experiencia del viaje:

⁴⁴⁵ Fernando Aínsa: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 49.

interior de conocimiento, y espacio-temporal a través de sus experiencias, pues si como señala Fernando Aínsa:

El mismo Borges y el cubano José Lezama son ejemplos emblemáticos de esta 'voracidad abierta' en lo cultural, aunque otros como Alejo Carpentier y Carlos Fuentes, no les van a la zaga en erudición ni en el despliegue de citas y referentes en una obra de rica intertextualidad⁴⁴⁶.

También otras voces que dialogan y renuevan con sus puntos de vista y sus propuestas estéticas se integran a este sistema abierto de producciones que, si bien parten de un espacio geográfico familiar con sus particularidades, éstas se revalorizan y alcanzan sus propias dimensiones, sus líneas se abren en un espiral variopinto de la cultura hispanoamericana y caribeña. En ese sentido, se incorporan escritores como Antonio Benítez Rojo y Pablo Montoya. Este último escritor, al que trabajaremos en el último capítulo de esta investigación, reconoce las huellas de su formación como investigador y creador en el maestro Alejo Carpentier; no obstante, en su prosa palpita una nueva mirada del pasado en el presente en un trabajo de escritura entre lo diáfano, lo poético y lo actual, en la que la postura del escritor ha cruzado el umbral narrativo de la omnisciencia que, por su supuesto, posee, pero su perspectiva se vuelve más introspectiva, humana y sensible, de la historia, su propia reflexión de la historia política, religiosa y cultural.

⁴⁴⁶ *Ibíd.* pp. 54-55.

5.- ORÍGENES DE PABLO MONTOYA: ENTRE EL VIAJE Y EL EXILIO

En los relatos de los pueblos, grandes o pequeños acontecimientos son los que preceden la historia cultural, bien sea personal o colectiva de una sociedad. Uno de ellos, en el caso latinoamericano, viene marcado por los signos de la migración. Este vocablo que reconocemos en el siglo XXI, ha venido delineándose desde los comienzos del hombre sobre la tierra. Y como resultante de esas migraciones vamos a destacar, específicamente, la que se produce a finales de la década de los cuarenta en ciertas regiones de Hispanoamérica, en las que familias integradas por ocho o hasta más hijos, por razones económicas deciden dejar el campo y abandonar sus tierras por la ciudad. Sin embargo, en otros países las razones de esta migración interna son más decisivas, pues obedecen a circunstancias políticas que engendran una confrontación partidista y, por tanto, una escalada acelerada de un estado de violencia y hostilidad para la convivencia social. Esta es parte de la historia de Colombia, de la que proviene el escritor colombiano del siglo XXI, Pablo Montoya Campuzano:

Cuando José de Jesús Montoya, nacido en Copacabana, culminó el año rural en Carolina del Príncipe, decidió quedarse. Nunca pensó que los ímpetus de la violencia partidista acabarían con su tranquilidad en ese pueblo conservador.

Con su esposa, Mariana Campuzano, de Yolombó, viajó a Barrancabermeja, donde trabajó con el ejército y en Ecopetrol.

Mariana se había casado a los veinticinco años y desde entonces no cesó de parir. [...]

Once hijos –seis mujeres y cinco hombres– sobrevivieron de dieciséis partos. Pablo José, el noveno nació en 1963⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ Ana Cristina Restrepo: “El Nuevo Mundo de Pablo Montoya. Trazos del mapa de un escritor maduro”, en *Revista Universidad de Antioquia*, 2015, p. 98. www.udea.edu.co [06-08-2018]

En Barrancabermeja, lugar donde vivió solo tres años y donde el padre alcanzó una situación económica bastante estable que, al poco tiempo, se derrumbó. A partir de ese momento comienza la travesía del entonces niño Pablo Montoya, pues la familia se vio obligada a emigrar a Medellín y, aunque él no recuerde esa primera etapa de una manera visual, sostiene: “tengo una memoria táctil. Cuando llego allá me siento en casa: los ríos, los olores, la luz”⁴⁴⁸. Así, el niño nacido en Barrancabermeja a los pocos años emigra junto a su madre y hermanos y, posteriormente, su padre, a la ciudad de Medellín.

No obstante, una vez culminados sus estudios de bachiller, con altas calificaciones, ingresa a la universidad para cursar la carrera de Medicina, la cual decide abandonar en el cuarto semestre, para trasladarse a Tunja y comenzar sus estudios en la Escuela Superior de Música. No advirtió el padre que aquella flauta travesa que le ofreciera como premio por su excelencia académica sería el origen de una doble renuncia. Primero, la de graduarse como médico, profesión que ejercía el jefe de la familia, y para éste significaba el legado destinado a su hijo Pablo, a quien como señal de reproche y castigo le hizo saber las consecuencias de tal acto: la privación de su ayuda económica. Por lo que la partida de la casa y el abandono de una carrera esperanzadora y de orgullo familiar, sellan el comienzo de una rebeldía que, frente a la mirada paterna, se afirma en el deseo de libertad por parte de Pablo Montoya. En este momento se produce más que una ruptura, una diferencia de postura respecto al padre, quien se resiente de la decisión del hijo, puesto que representaba su mayor promesa de continuidad familiar y, en consecuencia, el orgullo paternal, así como la estabilidad económica. No obstante, a los pocos

⁴⁴⁸ *Ibíd.* p. 99.

meses Pablo recibe de su padre el afecto y el estímulo para continuar con sus estudios de música.

De ahí que, Montoya Campuzano al referirse a sus orígenes familiares así como a su mapa de ruta destaque cierta diferencia en relación con la carrera que suelen hacer los escritores o artistas colombianos, quienes trazan un recorrido que lanza su proyección de la provincia a la capital, de la periferia al centro, en este caso, Bogotá. Sin embargo, no es la línea que traza Montoya para su formación, con afán de triunfo y de mejores expectativas profesionales. Al contrario, en él se produce un proceso más solitario y menos visible que se acrecienta en una formación más proteica, que va a formar ese sustrato del escritor que conocemos hoy:

Me fui rápido para Tunja, que es mucho más periférica que Medellín. Luego me fui a París, que es otra forma de periferia, pues el París que yo viví era totalmente desmitificado literariamente hablando. Había muerto [Julio] Cortázar [1914-1984], quedaban solamente Juan José Saer [1937-2005] y Héctor Bianciotti [1930-2012], y de Colombia, Julio Olacieregui [1951]. Por otro lado, que no hay que desdeñarlo, el aspecto universitario, el ser profesor de universidad y escritor, eso también ha sido despreciado por ese centro de poder⁴⁴⁹.

Por tanto, esa distancia del centro de Colombia, de la gran urbe cultural que representa Bogotá, marca la hoja que dibuja Pablo Montoya, quien apuesta por un viaje de formación en un lugar de la periferia, buscando, al principio, la música, y termina encontrándose con otro universo con el que establecerá un puente, la literatura, concretamente, con la poesía. Así, Tunja constituye esa primera etapa de búsqueda y de experimentación músico-poética: “A los veinte años escribía poemas sobre los amigos, el padre, el paisaje, Tunja, las iglesias”. Antes de partir a París realiza unos talleres de escritura con Jaime

⁴⁴⁹ *Ibíd.* p. 103.

Jaramillo Escobar, quien “nunca los calificó con más de 3.5”⁴⁵⁰ y Manuel Mejía Vallejo⁴⁵¹. ¡Qué ironía equiparar el mundo denotativo de los números en relación con el subjetivo de la literatura! Pues, en 1993 obtiene el premio del Concurso Nacional de Cuento Germán Vargas, así como la licenciatura en Filosofía y Letras por la Universidad Santo Tomás de Aquino, con su tesis de grado sobre música y literatura. Este trabajo le llevará a dedicarse a la obra ensayística del maestro Alejo Carpentier para su posgrado en la Universidad de la Sorbona de París. Este salto de Pablo Montoya que, con sus circunstancias personales (familiares y económicas) nada favorables, lo lanza al otro lado del mar, a una ciudad como París, sin pasar por la capital de su país, es el comienzo de la consolidación de un relato personal que se convertirá en el escritor Pablo Montoya, ya que:

Ese joven llegó allá, además, con el deseo de convertirse en escritor. Pero, ansioso de conocimiento y trashumancia, padecía de una limitación: no tenía dinero, no estaba becado ni por el Estado, ni por la familia, ni por ningún mecenas. Era un marginal [...] que había sentido la urgencia de escaparse de una Colombia donde la vida no valía nada. [...] De allí que la experiencia del exilio fue enseñándome que la noción de patria colombiana es demasiado conflictiva y está empañada por todos lados de violencia e iniquidad social⁴⁵².

⁴⁵⁰ Jaime Jaramillo Escobar (Pueblorrico – Colombia, 1932). Poeta y ensayista. Cofundador del nadaísmo en Medellín, junto a Gonzalo Arango y otros escritores. Entre sus libros publicados se encuentran: *Los poemas de la ofensa* (1968) con el que obtuvo el Premio nadaísta de poesía Cassius Clay en 1967; *Sombrero del ahogado* (1983), Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus; *Poemas de tierra caliente* (1985), Premio Universidad de Antioquia en 1983, y *Poesía de uso* (2014). Ha realizado antologías, selecciones, extractos y recopilaciones, así como ediciones de la obra de autores como Álvaro Mutis, Ciro Mendía y del género poético de los siglos XIX y XX en Medellín, entre otras.

Manuel Mejía Vallejo (Jericó, Antioquia 1923 - El Retiro, Antioquia 1998). Narrador colombiano. Su obra narrativa comprende: *La tierra que éramos nosotros* (1945); *El día señalado* (1964), Premio Nadal; *Al pie de la ciudad* (1958); *Las muertes ajenas* (1972); *Aire de Tango* (1973) doblemente premiada en Colombia. En 1976 publica su quinto volumen de cuentos *La noche de la vigilia*; *Tarde de verano* (1980), *galardonada* en el Concurso Plaza y Janés y *La casa de las dos palmas* (1988), con la que obtuvo el Premio Rómulo Gallegos 1989.

⁴⁵¹ Ana Cristina Restrepo: “El Nuevo Mundo de Pablo Montoya...” *loc. cit.* p. 101.

⁴⁵² Maribel Berrío Mocada y Selvich Vivas Hurtado: “Pablo Montoya en sus propias palabras” en *Estudios de Literatura Colombiana* (2017) 41, p. 185.

En estas palabras resuenan tres conceptos que están presentes en la escritura de Pablo Montoya: la trashumancia, lo marginal y el exilio. Pues si llega a París, la ciudad anhelada de los escritores del *boom*, aunque de ella solo subsisten los recuerdos, el tiempo irremediabilmente ha transcurrido y los escritores latinoamericanos, o bien, han emigrado a otros países, o bien han muerto. De ese tiempo, permanecen vestigios de anécdotas de las tertulias en un café, o algún número indicando su piso de residencia. De modo que, Pablo no llega con una beca o no recibe una acogida como exiliado político, - condición que sí le fue concedida, por ejemplo, a Julio Cortázar-, ni con dinero proveniente de la familia: “Mis primeros años en París fueron vertiginosos, delirantes, inestables”⁴⁵³. En este sentido, la experiencia de una ciudad centro de Europa, para ciertos ciudadanos se convierte en una travesía de unos sujetos que habitan social y económicamente la periferia, solo que algunos tienen conciencia y se reinventan desde ella.

En esos comienzos que oscilan entre la sobrevivencia y la estrechez para el extranjero Montoya, que deambula por distintos oficios propios de los inmigrantes ilegales o no, ya que aunque sus papeles estaban en regla, sus trabajos itinerantes irán desde “flautista de vagón” en el metro, en las calles y las tabernas de la ciudad, profesor de español hasta el desempeño en oficios de limpieza. Como consecuencia de ello, sus ingresos solo le permiten cubrir un alojamiento, junto a su hija Sara y su primera esposa, en un departamento de “treinta metros cuadrados”. Con toda esta experiencia cotidiana, alcanza el título de Magister y Doctor en Estudios hispánicos y latinoamericanos en la Universidad de Nueva Sorbona-París III, lugar donde cierra este periplo de

⁴⁵³ *Ídem.*

trabajos como profesor invitado en dicha Universidad en el año 2002. De ahí que, al referirse a su hija mayor, Sara, afirme: “Soportó mi precariedad y mi errancia”⁴⁵⁴. Dos vocablos que se revierten y se ahondan en la formación incansable vinculada a una escritura que no se repliega en el lamento, antes bien, se afinca en la creación y en la construcción de un abanico de voces con personajes históricos, musicales, literarios y artísticos, entretejidos con agudeza y tradición crítica:

Aunque agradezco profundamente a Francia por todo lo que me dio, [...] y aunque admiro como el que más su arte y su literatura, su exquisitez, inteligencia y rebeldía (siempre he reconocido como mis maestros a Montaigne, Voltaire, Flaubert, Schwob, Gide, Camus, Yourcenar), conozco también su arrogancia intelectual, su xenofobia paradigmática y sus sospechosas políticas de paz basadas en la guerra⁴⁵⁵.

Por tanto, su escritura abre otra brecha temática: el exilio como ruta impuesta en diferentes épocas por aquellos que detentan el poder, tanto en los tiempos de las primeras “civilizaciones occidentales” como en las dictaduras ya no tan recientes, en la voz de los escritores caribeños exiliados y de tantos otros que han vivido la violencia y la muerte, como lo es el caso de Colombia⁴⁵⁶. Ese juego de tramas espacio-temporales distintas se cruza con un tema que abraza ambas realidades, mediante el surgimiento de un personaje central, el poeta Ovidio, que leeremos en su novela *Lejos de Roma* (2008), al

⁴⁵⁴ Ana Cristina Restrepo: “El Nuevo Mundo de Pablo Montoya...” *loc. cit.* p. 105.

⁴⁵⁵ Maribel Berrío Moncada y S. Vivas Hurtado: “Pablo Montoya...” *loc. cit.* p. 186.

⁴⁵⁶ Estos aspectos sociales han generado una producción narrativa a lo largo del siglo XX y ha alcanzado representación en el mundo del cine contemporáneo en el que se retrata el elemento del narcotráfico. Aunque su tratamiento en esta última representación artística no se perfila en una visión del problema de manera reflexiva, sino con aires más bien sensacionalistas y superficiales de lo que en sí implica esta realidad y relato actual. Toda esta problemática a su vez ha encontrado en el ámbito de la crítica una reflexión en torno a estas constantes de la vida en esta región latinoamericana, así como un trabajo antológico del cuento colombiano, que destaca la temática de la violencia colombiana. Véase el artículo de Pablo Montoya: “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana” en *Estudios de Literatura Colombiana*, (4) enero – junio 1999, pp. 107-115 y Ana María Agudelo Ochoa: “Hacia una historia del cuento colombiano” en *Inti: Revista de literatura hispánica*, Vol.1 (81-82) 2015, pp. 147-169.

mismo tiempo que manifiesta su cuestionamiento y desmitificación tanto de los imperialismos como de los comunismos. Y su mirada crítica desde la periferia del poder es la que le granjea no solo un desencanto sino una libertad de ideologías, en lugar del encubrimiento o el silencio:

En mi caso, he tratado de desmitificarlos a todos: al romano en la Antigüedad, a los europeos en la Edad Media y el Renacimiento y a los modernos y contemporáneos, tanto a los capitalistas como a los comunistas. [...] Pero viéndolo bien la semilla de ese inconformismo está en mi adolescencia y el paso por un bachillerato público como el que hice en el Liceo Antioqueño. Fue allí donde encontré, por primera vez, a los rebeldes y a los revolucionarios y donde empecé a diferenciarlos. [...] Mi desencanto del comunismo, tanto del soviético como el de China y el de algunos países africanos y latinoamericanos, no tardó en llegarme. Con el paso del tiempo he terminado por no aceptar, bajo ninguna justificación, los gobiernos militaristas⁴⁵⁷.

De ahí que, a su retorno a Colombia en el 2002 una vez conseguida la aprobación de su ingreso como docente Universidad de Antioquia, después de un primer intento, se reafirme en esa búsqueda una vez más por el vínculo familiar así como por la diferencia y la distancia con la capital, que se traduce en una renuncia y en la elección de una condición. No resulta baladí que en su discurso al recibir el Premio Rómulo Gallegos (2015), por su novela *Tríptico de la infamia* (2014), titulado “En Colombia la violencia ha caído sobre nosotros como un animal hambriento”, Pablo Montoya haga referencia a esa condición periférica de los sujetos y las ciudades colombianas frente al centro cultural, presente en su vida y en su escritura. De ahí que sostenga: “Mi obra [...] ha sido escrita desde hace más de veinte años desde una cierta periferia. La periferia que representan todas las ciudades colombianas que no son Bogotá.

⁴⁵⁷ Maribel Berrío Moncada y Selvich Vivas Hurtado: “Pablo Montoya... *loc. cit.* p. 187.

La periferia de mi condición de inmigrante latinoamericano en Europa⁴⁵⁸. Una condición que, según Montoya, cuenta con un nombre importante en la literatura hispanoamericana que, como bien sabemos, ha pasado al canon de los estudios literarios. Se trata del escritor Jorge Luis Borges, quien al situarse en esa condición periférica, le permitió abarcar una doble perspectiva de producción en cuanto a la articulación del pensamiento europeo y latinoamericano. Esto es,

en tanto que autor de la periferia, [...] Borges pudo tener una visión completa de Occidente, circunstancia que no ha sido propicia para los escritores de Europa. [...] Y es que aquí, precisamente, donde Borges [...] tal vez por su condición de europeo extraviado en Argentina, o mejor gracias a su particular condición de intelectual latinoamericano marginal, mira a lo histórico con el soslayo de la burla propio del histrionismo de los universos barrocos⁴⁵⁹.

El escritor propone una lectura del mundo con una distancia crítica y una amplia formación intelectual, despegada de aquéllos que pertenecen y llegan a mirar su entorno desde el centro. Contrariamente a los que disponen de una perspectiva profunda y, por tanto, paradójica de los discursos de las culturas, los textos de Montoya despliegan una escritura que conjuga la sensibilidad, la imaginación y el pensamiento con la autorreflexividad, que tiene como matriz principal un acontecimiento, el cual se interioriza en sus personajes, es decir, se cuestiona hasta tocar la fibra sensible de lo terriblemente humano en sus producciones artísticas que, a su vez articulan una simultaneidad espacio-temporal y cultural entre sí y con el lector. Es por ello que en la escritura de Pablo Montoya, el detalle puntual de una situación adquiere resonancias

⁴⁵⁸ Pablo Montoya: "En Colombia la violencia ha caído sobre nosotros como un animal hambriento" Discurso Premio Rómulo Gallegos 2015 en <http://www.revistaarcadia.com> 04-08-2015, [30-08-2018].

⁴⁵⁹ Pablo Montoya: "Borges y Yourcenar" en *Variaciones Borges* (26) 2008, p. 22.

problemáticas tanto en el plano de los hechos como en el de la forma. Así el tejido narrativo transforma el dolor junto a la belleza, la infamia junto a la magnanimidad, en la puesta de unos planos visuales y discursivos que se amplían dentro de un horizonte espacio temporal reflexivo, de grandes espejos tantas veces reales como posibles.

Por esta razón, el autor en su estudio sobre *La novela histórica en Colombia* sitúa a Borges como el precursor de la nueva novela histórica latinoamericana, dentro de la tendencia denominada “extraterritorial”, a la que a su vez pertenecen sus novelas *La sed del ojo* (2004), *Lejos de Roma* (2008) y *Tríptico de la infamia* (2014), así como los textos *Tamerlán* (2003) y *El hombre de diamante* (2008) de Enrique Serrano⁴⁶⁰ y *La pasión de María Magdalena* (2005) de Juan Tafur⁴⁶¹. Esta tendencia “extraterritorial”, según Montoya tiene su tradición en el modernismo, que propone en su escritura una resemantización de una poética distante de lo autóctono⁴⁶². Una poética que apuesta por problemáticas que enlazan lo regional con lo universal, en cuanto a temáticas y a tratamientos de interrelación y recuperación de géneros en sus

⁴⁶⁰ Enrique Serrano López: Escritor colombiano. Nació en la misma localidad de Pablo Montoya Campuzano, Barrancabermeja (1960). Comunicador y filósofo por la Universidad Javeriana, profesor e investigador del Rosario. Ganador del Premio Juan Rulfo que concede Radio Francia Internacional (1996). Entre sus libros, además de los ya mencionados, se encuentran *La marca de España* (cuentos, 1997); *De parte de Dios* (2000), *Donde no te conozcan* (novela histórica, 2007); en ensayo se cuentan los siguientes títulos: *Segundones de primera: los protagonistas olvidados de nuestra historia* (2013) y *Colombia: Historia de un olvido. Tres siglos de un pueblo que surgió sin tirar una piedra* (2018) entre otros.

⁴⁶¹ Juan Tafur (Bogotá, 1970). Escritor y dramaturgo. Estudió Filosofía y Letras en Colombia y España, y Lenguas Romances y Literatura comparada en Estados Unidos. En Italia realizó sus estudios de doctorado sobre la magia y el arte renacentista. *La pasión de María Magdalena* (2005) es una novela biográfica que ha sido publicada en unos quince países. *El viajero de los dos mundos* (2008) se remonta a la Florencia de los Medici, a finales del siglo XV, en una trama articulada por los temas religiosos, el mundo del Renacimiento, la astrología y la figura de Cristóbal Colón, a partir de la recuperación de un diario de viaje olvidado durante varios siglos.

⁴⁶² Véanse Pablo Montoya: *Novela histórica en Colombia (1988-2008). Entre la pompa y el fracaso*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2009 y Reindert Dhont: “Tríptico de la infamia de Pablo Montoya como cuadro barroco”, *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos Mitologías hoy*, Vol, 16, diciembre 2017, pp. 308-309.

discursos, como a la inserción de protagonistas y obras pertenecientes a las artes musicales y pictóricas.

Frente a este planteamiento de una narrativa cosmopolita, en la entrevista concedida a la *Revista Universidad de Antioquia*, el escritor colombiano se sostiene en esta condición periférica y, en su caso, no solo se traduce por su lugar de origen o residencia, sino que trasciende al “campo literario”, pues la difusión político-cultural, establece unas coordenadas que desplazan a aquellos que, por un lado, no pertenecen a un mundo editorial y a un circuito o círculo vinculado con el centro de Bogotá y, por otro, no forman parte de ese entorno de alianza creado en la figura del periodista escritor. De ahí que su valoración en relación con la literatura colombiana la defina como “centralista”, esto es, en relación con los “poderes políticos y culturales” concentrados en la capital colombiana, que parte de una tradición que se remonta al siglo XIX, y se mantiene a lo largo del siglo XX. Para ello, cita un ejemplo emblemático: el escritor del pueblo de Aracataca, Gabriel García Márquez que, si bien su apuesta literaria se decanta por la revalorización de lo regional y por tanto de lo popular, no obstante, su carrera como escritor:

tiene que pasar por Bogotá y por *El Espectador*, que es un centro de poder literario y cultural muy fuerte [...]. El centro literario sigue estando en Bogotá, pero sigue estando en manos de escritores-periodistas. También entra el poder editorial y coopta a todos esos escritores que están en la órbita periodística, en el poder literario o cultural bogotano, así algunos hayan nacido o vivan en otras regiones del país. Por ejemplo, Héctor Abad y Alberto Salcedo Ramos. Abad tiene más poder político-cultural que todos los demás⁴⁶³.

Por tanto, esta realidad de pertenencia a la periferia, que se mantiene y distancia de otros escritores, de quienes si no pertenecen al centro, se dirigen

⁴⁶³ Ana Cristina Restrepo: “El Nuevo Mundo de Pablo Montoya”... *loc. cit.* p. 103.

hacia él o de alguna forma se vinculan, en el caso de Pablo Montoya, el recorrido geográfico es inverso. Su crecimiento ahonda en la periferia y se potencia en ella para producir con una visión cada vez más compleja, pretendiendo revisar el documento histórico que se ha quedado a medio camino de las aspiraciones y revelaciones del escritor y, pese a esta grieta de interpretación, halla en la reflexión del ensayo y en la sensibilidad del arte una poética. Esta poética se entrelaza con la literatura mediante una conjunción de una escritura que integra los universos artísticos y musicales en la narrativa colombiana del siglo XXI, en la obra de Pablo Montoya, ya que como señala Marcel Schwob en el “El arte de la biografía”:

La ciencia histórica nos deja en la incertidumbre con respecto a los individuos. Tan solo nos revela los nudos por los que fueron ligados a las acciones generales. [...]

El arte es lo contrario a las ideas generales, no describe sino lo individual, no desea más que lo único. No clasifica; desclasifica. [...] El libro que describiese a un hombre con todas sus anomalías sería una obra de arte como la estampa japonesa en la que puede verse eternamente la imagen de una pequeña oruga atisbada en una ocasión, a una hora particular del día⁴⁶⁴

Ahora bien, esta condición y actitud del escritor vinculado al artista, que nos recuerda a Jorge Luis Borges, se acrecienta con una postura que plantea desde la diferencia, esto es, la del intelectual rebelde Albert Camus, distinto al revolucionario. Así pues, en este segundo grupo podemos incorporar a grandes escritores que, en un principio, pertenecieron o asumieron una postura rebelde en cuanto al régimen político anterior, pero una vez, instalada la “revolución” en el poder, pasaron a ocupar un estadio de sujetos productores de un discurso político-literario legitimador de esa nueva “máscara del poder”, pues pasaron de la disidencia a la permanencia de un “nuevo” y obtuso orden de poder. En

⁴⁶⁴ Marcel Schwob: *El deseo de lo único. Teoría de la ficción*, edición Cristian Crusat, traducción Cristian Crusat y Rocío Rosa, Madrid, Páginas de Espuma, 2012, pp. 83-84.

consecuencia, aquel que se revelara contra esta manipulación tanto ética como estética, y optara por una postura crítica frente a los nuevos mecanismos de poder, no tendría otra elección que la muerte en vida, es decir, el sometimiento de su condición de intelectual, o el camino del exilio y hasta la muerte. Esta ha sido la realidad conocida de los escritores cubanos, bien sea acogidos bajo el cuño de “revolucionarios” o bien, de disidentes y exiliados⁴⁶⁵, en ese sentido:

El rebelde y el revolucionario han atravesado desde tiempos lejanos la historia de la literatura. Pero es en el siglo XX cuando se han visibilizado en una suerte de combate publicitado por los medios de comunicación masivos. El rebelde, y aquí resuenan las palabras de Albert Camus, es el que necesita de una suerte de marginalidad para poder proyectarse, siempre desde la disidencia, hacia los otros. Y el revolucionario es, por lo general, quien sistematiza y burocratiza el fresco pero efímero fuego de la rebelión⁴⁶⁶.

Frente a ese cuestionamiento, el novelista Pablo Montoya fija su postura, que se inicia desde los tiempos de la adolescencia, y se afianza con la lectura de sus maestros tanto latinoamericanos como europeos⁴⁶⁷, la cual se agudiza en la reflexión y en la experiencia, en la memoria que dirige su atención a lo universal y a lo periférico en donde halla unas realidades del pasado en el presente, que señalan el desamparo, la violación de la condición humana y la violencia ejercidas por el poder. De este modo, Albert Camus le consolida a

⁴⁶⁵ Uno de los ejemplos paradigmáticos de ese proceso de exclusión y hasta destrucción del individuo y del gran intelectual corresponde al cubano Reinaldo Arenas a quien, no en balde cita Pablo Montoya en el epígrafe de la segunda parte de su novela y referiremos más adelante en el apartado 5.2.

⁴⁶⁶ Pablo Montoya: “Defensa de la tradición y de la ruptura”, *Estudios de la literatura colombiana*, Universidad de Antioquia, 38, enero-junio 2016, p. 183. www.tesis.udea.edu.co/dspace7handle/10495/9411

⁴⁶⁷ El primero: Alejo Carpentier de quien afirma “el esplendor de su prosa, la sensualidad”. No obstante, por su carácter de rebelde que construyendo su propio pensamiento de intelectual no deja de matizar su diferencia con el maestro: “Después empecé a tener diferencias con él, [...] su posición política, ese americanismo a veces tan extremo. Me parece que la crítica que le hace a Europa es falsa”. Asimismo, señala la presencia de una tradición literaria en sus textos, entre los que figuran los nombres de Juan Rulfo, Julio Cortázar, Borges, Tolstoi, Thomas Man, Henry Michaux, Honoré Balzac y Pascual Quignard, así como confiesa su distanciamiento García Márquez, Eduardo Galeano y Mario Vargas Llosa. Véase: Ana Cristina Restrepo: “El Nuevo Mundo de Pablo Montoya...” *loc. cit.* pp. 102-103.

Montoya esa visión del intelectual marginal y disidente que, en medio de la carencia de beneficios, se sostiene en la autonomía de su pensamiento y de sus textos. Es una escritura que teje, a partir de la versión infame provocada por el poder, el resplandor, la belleza y la ética encarnadas en sus personajes periféricos, es decir, en imágenes retratadas con sabiduría, poseedoras de una constante y pequeña luz que recorre las oscuridades de la historia. Una historia de la que por un lado Montoya Campuzano sentencia: “nuestra raíz fundacional está envilecida”⁴⁶⁸ y, por otro, recupera y afirma en la voz del escritor mediante la profundización de ese cuadro indeleble, que convoca la presencia de nuevos relatos de personajes artistas, quienes:

Son estimulados por lo que podría llamarse el secreto de la belleza que no es más, a mi juicio, que el misterio poético. Todo esto lo he tenido más claro sobre todo en este último periodo dedicado a las novelas. Poner en el centro de la narración a artistas [...] y someterlos a aprendizajes técnicos y a prácticas de su arte rebeldes para edificar mejor una confrontación entre individuo y sociedad y donde la misma rebeldía tenga en la expresión poética su máxima elongación⁴⁶⁹.

Ese doble latido se halla presente en la lectura de su novela *Tríptico de la infamia* (2014). Una visión literaria unida a ese pasado que aún nos concierne y nos confronta pues, según Derek Walcott, somos “como sus frutos, su sabor es una mezcla de ácido y dulce; [ya que] las manzanas de este segundo Edén tienen la acidez de la experiencia”⁴⁷⁰. Una acidez que se sigue repitiendo tanto en la producción antillana como latinoamericana, en la experiencia y en la vida política contemporánea de nuestros pueblos, acerca

⁴⁶⁸ Pablo Montoya: “En Colombia la violencia ha caído sobre nosotros...” *loc. cit.*

⁴⁶⁹ Mónica Marinone, Enrique Foffani y Carolina Sancholuz: «“Pero en el rincón maltrecho y sin embargo liberador de la escritura, gana el poeta” Conversación con Pablo Montoya», en *Orbis Tertius*, XXII (25) jun 2017, p. 4

⁴⁷⁰ Derek Walcott: “La musa de la historia” en *Actualidades* (18-19) julio-diciembre 2007, pp. 220 y 222.

del absurdo dominio hispánico que denuncia; no obstante, sus gobernantes no dejan de reproducir sus modelos de esclavitud, extorsión y violencia.

De ahí que la respuesta de la literatura de estas regiones, con la pluralidad del ritmo, de los sabores y saberes, articule frente a la opresión y las limitaciones de producción y difusión, la proliferación de discursos heterogéneos y hasta dispares, no solo dentro sino fuera de sus propias regiones; desde las diásporas de intelectuales que retornan en sus escrituras a resignificar los espacios del recuerdo y la memoria, tanto personal como colectiva. En este sentido, esta literatura constituye en sí misma una forma de renovarse e intensificar su nuevo lenguaje, su poesía, música y canto, así como integrar otros espejos artísticos con los cuales dialogar y enriquecerse, esto es, la construcción de nuevas voces de la resistencia de la literatura hispanoamericana y caribeña que se rebelan ante los ciclópeos gobiernos que aún se mantienen en muchas regiones de América y el Caribe.

5.1.- TRÍPTICO DE LA INFAMIA: VOCES Y ESPACIOS DEL RECUERDO Y DE LA IMAGINACIÓN

Como reflexión de la experiencia personal del viaje y del exilio, la noción del tiempo en la escritura de Pablo Montoya encarna una poética que, si bien no pretende, en este libro, la reconstrucción de la totalidad del siglo XVI, su temática de vertiente histórica abarca una problemática tanto europea como americana, los conflictos de poder y las disputas por los territorios que convirtieron en sus colonias. Sin embargo, de este macro-contexto en la novela se llega a la certeza de que, a pesar de las grandes problemáticas del hombre

solo se pueden encontrar de ellas fragmentarios rastros. Contraria a esa noción de totalidad del pasado y de sus acontecimientos, lo que domina en su obra son las grandes ausencias y, por lo tanto, mayores interrogantes. En *Tríptico de la infamia* estos cuestionamientos introducen un alto grado de reflexividad, por lo que el relato se distancia de la narración histórica, sin abandonarla, y se introduce en una perspectiva propia de la ficción en la que los juegos temporales se encaminan hacia la introspección, a la forma de cómo es vivido, a la valoración del tiempo reflexivo. Este criterio, como nos lo señala Paul Ricoeur, tiene su antecedente en los autores medievales. No obstante, es el filósofo Emmanuel Kant quien se adentra en la puntualización entre un “juicio determinante y [un] juicio reflexivo”, y la trascendencia que alcanza este último en el plano discursivo, pues su acción se proyecta en las construcciones de las “formas estéticas”⁴⁷¹, esto es, en las producciones artísticas y literarias. De ahí que la reflexividad y el tiempo narrativo se encuentren entrelazados en la construcción de una estrategia narrativa como tratamiento de la duplicidad o juego temporal en la obra de Montoya Campuzano.

Tríptico de la infamia busca conjugar desde su estructura discursiva una doble vía temporal en la que se fundamenta la edificación de la novela. La primera, se despliega a partir del viaje como experiencia, en la medida en que transcurre como realización de un desplazamiento hacia un espacio, en el que se produce un conjunto de acontecimientos y sucesos que marcan la existencia en el plano social e individual de los personajes y, por consiguiente, actúan dentro de un plano cronológico. Sin embargo, como hemos señalado este tiempo no tiene la pretensión de demarcarse estrictamente como histórico. De

⁴⁷¹ Véase Paul Ricoeur: *Tiempo y narración II*. Capítulo III “Los juegos con el tiempo”. Trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, [p. 111].

ahí que atravesemos un segundo nivel de ese recorrido espacio-temporal y como producto de ese transcurrir, los personajes se sienten removidos por sus acontecimientos y provoquen una segunda mirada de la hondura temporal en su ser, hasta el punto de provocar un determinado sentimiento y, en consecuencia, dejar la impronta de un gran o terrible recuerdo. Y de este proceso, unido a la formación en el mundo de la música y la literatura y su acercamiento al arte, surge en la escritura la poetización de ese tiempo, es decir, la internalización y la transformación de ese viaje devenido en exilio hacia la construcción de una poética del tiempo como “vestigio” en la novela. Por lo que esa mirada hacia la temporalidad narrativa se contempla y se condensa en:

la ruina, el vestigio, el fragmento. [...] Y es la poesía como motor de mi escritura, la que intenta dar cuenta de esa condición. [...] Ahora bien, al pensar en ese tipo de posición de la escritura frente al tiempo, se presenta ante mí un palpito bipartito [...] el vital y el del archivo [...] a partir de un trabajo de minuciosa erudición. Pero surge, por otro lado, la convicción de que esa pesquisa [...] guarda en su seno la impotencia⁴⁷².

En este sentido, la fragmentariedad del ser en el tiempo cuestiona al sujeto que se erige como totalidad de la historia en el texto, así como de la palabra que da cuenta de esa carencia y de esa imperfección de historia inacabada que intenta responder a partir de la literatura. Entonces, el ser fragmentario se dirige a la *poiesis*, en tanto expresión de una segunda forma de pensamiento y discurso, hacia la reconfiguración de posibles lecturas que, en un primer momento siente la necesidad de rastrear, estudiar y reinterpretar para avanzar a un nuevo estadio temporal: el de la carencia de fuentes, de obras y de documentos. No obstante, esta experiencia de indagación a veces

⁴⁷² Mónica Marinone, Enrique Foffeni y C. Sancholuz: «“Pero en el rincón maltrecho, y sin embargo liberador...”» *loc. cit.* p. 2.

fallida, le motiva a proseguir a un tercer momento, como es adentrarse a un proceso de escritura acompañado de un estado que necesita para reconstruir los fragmentos de sus personajes, explícitos en la ensoñación. El escritor frente a imágenes y obras perdidas produce una poética de la ensoñación del sujeto narrador, es decir, instaura en el texto el proceso de un tiempo sugerido, que emerge de ese entrecruzamiento entre ambos: el ficcional y el real.

No hay duda de que para ello, existe una predisposición, una actitud de la diferencia del que se detiene ante sí y observa; luego, indaga, lo que genera semejanzas, contrastes y cuestionamientos de los vacíos de registros y objetos que el presente y en los avatares del tiempo, los propios escritores y artistas han extraviado o perdido, producto de las quemaduras y censuras ejercidas por las autoridades de las diferentes épocas que, como ejecutores del poder se han encargado de borrar y/o eliminar. De ahí que el primer epígrafe de la novela nos dirija al escritor uruguayo Augusto Roa Bastos: “encendida en mí la candela lejana”⁴⁷³, el fuego que nos remite a los orígenes de la conquista y colonización en la figura de Cristóbal Colón. Sin embargo, tanto en el texto de Roa Bastos como en el de Pablo Montoya esta expresión trasciende a cualquier sujeto, se escapa de las líneas, salta de los límites de la escritura. Ella todo lo transforma en ese espacio de la lectura como juego de interrelación de la ficción, en un diálogo de los propósitos de un escritor con el posible lector, al que también interroga y sacude en su postura de descifrador de sentidos, inmersos en un texto en el que:

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. Recordar es retroceder, desnacer, meter la cabeza en el útero materno, a contravida.

⁴⁷³ Augusto Roa Bastos: *Vigilia del Almirante*, Barcelona, Bibliotex, 2001, p. 16.

El giro circular del tiempo transcurre a contratiempo. Gira sobre sí mismo dando la sensación de que recula. Pero sólo es su sombra la que vemos retroceder⁴⁷⁴.

En ese proceso de viaje, tanto Colón como todos los buscadores anhelan una memoria, es decir, una tradición cultural remota y actual; albergan unos cuantos recuerdos que con el tiempo intentan no olvidar, y unos orígenes tan antiguos como imprecisos que rozan con el imaginario. Puesto que de allí y de tantas motivaciones nace la escritura y el arte, en la metáfora de ese gran y frágil lienzo en el que todo se escribe-pinta y se borra a la vez, tal como lo muestra el cuadro *Una explosión en la catedral*⁴⁷⁵. Pese a ello, el escritor intenta restaurar esa pérdida y ofrece en la novela unas líneas de bifurcación, pues desde su inicio nos encontramos con dos relatos, es decir, con un doble punto de vista: uno que exterioriza las experiencias de manera directa y primaria, y otro discurso, que interioriza tal realidad y la representa bajo una experiencia reflexiva, sugerente y poética, en la medida en que se adentra en un universo estético que lo manifiesta en la relación con otras formas artísticas que, por su parte, nos revelan su trascendencia y su actualidad.

Así, con estas dos posturas surge el relato marcado por la “ignominia” que, por un lado, alimenta el soldado para vengar su dolor y, por otro, genera el acto del artista quien también guarda tal recuerdo, pero éste se canaliza a través de otra vía, ofrece otra propuesta, que vendría a ocupar la puesta en escena de la obra de arte. Esta última marca, desde el principio de la novela, la diferencia de la acción entre el soldado a secas, que guarda el recuerdo de la

⁴⁷⁴ *Ibíd.* p. 20.

⁴⁷⁵ Presente en la novela de Alejo Carpentier: *El siglo de las luces* (1958) articula la alegoría del cuadro *Explosión en una catedral* de Monsu Desiderio para señalar irónicamente el sentido histórico de un pensamiento filosófico que se desmorona ante su realidad. No obstante, lo que nos interesa señalar de este cuadro es el momento de repetición y reelaboración del cuadro que cada vez que se reafirma se desdibuja, se erige en una imagen que se rehace a la vez que borra la anterior, donde podríamos ver la problemática del tiempo en la obra en sí, en la postura, trazos y colores implementados por el artista en sucesivos momentos.

muerte y lo alimenta con coraje y venganza, del que solo ocupa en el texto algunas referencias generales. Como contraluz, aparece la imagen del artista, en tanto persona que bordea ese dolor, lo interioriza, lo subjetiviza, es decir, lo reconfigura y, sin dejar de denunciarlo, señala sus cegueras, y las aberraciones de la muerte a causa de las guerras del poder político-religioso-económico. Una postura que se materializa en la figura de Jacques Le Moyne (1533-1588), el primer personaje de *Tríptico de la infamia*⁴⁷⁶:

Por un tiempo trabajó para la guardia de un señor de Diepa, que defendía las consignas del almirante Gaspar de Coligny. Aquel azuzaba a sus mercenarios recordándoles la ignominia de Wassy, en la que soldados católicos habían masacrado a hugonotes indefensos. Pero Le Moyne no manejaba bien el arcabuz y nunca fue diestro con la alabarda. Se la pasaba, en cambio, haciendo dibujos de caballos en reposo, de fortalezas y castillos, de sus compañeros que jugaban a las cartas o bebían en las posadas de la holganza (p. 11).

El relato sobre el personaje Le Moyne se manifiesta a partir de la determinación de abandonar la bigornia ante la reflexión de un acontecimiento llevado a término por sus compañeros, por los mecanismos de reacción aplicados con violencia y de modo irracional, al extremo de hacer pagar a gente inocente por las disputas entre católicos y hugonotes. De ahí que, ciudadanos sin ninguna vinculación con la guerra, ni con las pasiones y desmanes cometidos por el poder y en consecuencia, por el afán de riquezas, diezmadas en Europa y halladas en el Nuevo Mundo, fueron presas de unas acciones viles e infames, en las que los actos de cacería humana, terminaban en el festejo absurdo de la aniquilación del hombre sin ningún tipo de consideración. Todo esto, provocado por la lucha hegemónica del poder político, económico y religioso entre los reinos, que acentuó su mayor confrontación con las

⁴⁷⁶ Pablo Montoya: *Tríptico de la infamia* (2014), Barcelona, Penguin Random House, 2016. (Todas las citas a la novela pertenecen a la presente edición).

expediciones de conquista a las “nuevas” tierras, pueblos y riquezas. Mientras, los guerreros se batían, atravesando por sus credos la vida de hombres, mujeres y niños inocentes, que sucumbían en las manos de las “fieras hambrientas”, ciegas de odio y dolor tanto en Europa como en América. Por ello,

Le Moyne se paralizó cuando vio a sus compañeros atrapar a hombres que rogaban clemencia por su vida. [...] Solo era un grupo de vagabundos bohemios que descansaba de la trashumancia. [...] Se contrató, incluso, a tres músicos que alegraron la bravura de los soldados (12).

La mirada subjetiva del narrador hacia el personaje, al que le hace en su justa medida un homenaje, por su negación a la persecución, en la que obtusamente se comete el crimen y se le celebra, y la decisión de quien opta por una vida diferente. De este modo, la narración nos introduce en lo que podría ser una especie de biografía ficcional de Le Moyne: “El muchacho no era incauto y reconocía que el buen pago escasearía por un tiempo. Pero prefería vivir las estrecheces del aprendizaje de la cosmografía a mantener debates penosos con su conciencia” (p. 13). Así, la novela en esta primera parte destaca la importancia que tuvo en el siglo de XVI la elaboración de las cartografías en ciertas regiones de Europa que, como Dieppe, constituyeron los registros acerca de las regiones, de la fauna y hasta de los habitantes del Nuevo Mundo. Muchos de ellos marcados por la imaginación y por los modelos pensados por cartógrafos que ni habían pisado las tierras conquistadas por los españoles.

De modo que en la novela destaca la presencia del taller donde se elaboraban estos portulanos, con documentos y objetos que demuestran el intercambio de referencias que provenían del Nuevo Mundo, el caso concreto

apunta a uno de los viajes de colonización que hicieron los franceses a Brasil⁴⁷⁷: “De su estructura central colgaba un tapiz rojo con una traza de diseños que provenían del Brasil” (p. 14). Por lo que corresponde aludir al cosmógrafo Tocsin, el maestro de Jacques, así como de lo que más adelante se nos narra acerca del pasado y de su amistad con René Ludonnière, cuya relación se inserta en el marco de tres acontecimientos que ambos personajes vivieron.

El primero, consiste en la referencia al segundo viaje de conquista de los franceses a tierras americanas, la expedición llevada a cabo al Brasil: “Siendo adolescentes, escucharon con curiosidad los viajes de los hermanos Verrazano al Nuevo Mundo, cuyos navíos salieron precisamente del puerto bajo las ordenanzas del rey François I”. (p. 23). Así como la llegada triunfal de dicho viaje, que se constata con la exhibición de un desfile. No obstante, hay un detalle que no deja de soslayar la mirada paradójica del narrador respecto a tal acontecimiento, como fue el festejo por parte de los franceses y la melancolía unida con el enfado de los habitantes de aquella tierra inmensa, trasladados al otro lado del océano: “Entre melancólicos y desdeñosos, los indígenas irrumpían en las calles con la cabeza emplumada y los brazos cargados de reptiles, ramilletes de flores y aves gárrulas” (p. Íd.). Este episodio nos remite a un paralelismo con el documento de relación que escribe Colón, el Almirante de la Mar Oceana, de su Segundo Viaje en el que, como señal de tributo envía, a falta de oro a sus majestades los reyes católicos, los nuevos súbditos, es decir,

⁴⁷⁷ Véase el trabajo de Pablo Montoya que menciona la investigación realizada en su estancia en París de la que resultó: “La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry”, en *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol 29 (47) Medellín, junio 2014. Durante el reinado del Rey Charles se inicia un segundo intento de conquista a la región del Brasil, entre 1555 y 1560, con aspiraciones establecer una colonia francesa (p. 118).

las personas naturales de las islas “descubiertas”, en tanto prueba de la ansiada conquista y de lo que el Almirante recomienda que se haga con ellas⁴⁷⁸.

El segundo suceso que relaciona a Tocsin y Ludonnière remite a la masacre de Wassy: “alguien exclamaba, con los ojos coléricos, que entre los cincuenta masacrados había mujeres en cinta y niños de pecho” (p. 25). Y el tercero, corresponde a la expedición a “las Tierras Floridas”, en las que Ludonnière⁴⁷⁹ había sido elegido como capitán de la tripulación y le envía una invitación a su amigo para que se embarque como cosmógrafo en dicha expedición. Sin embargo, su salud ya no le acompaña y, por tal motivo, el elegido para este viaje será su discípulo, a quien frente al mar le revela tal novedad:

De pronto, Le Moyne se agachó y tomó una piedra para tirarla lejos. [...] En el guijarro estaba plasmada una suerte de mapa. [...] Se quedaron perplejos ante el anónimo trazado. [...] Somos diminutos ante circunstancias como estas [...] Como lo somos ante ese mar dijo Tocsin, que cada día me ha invitado a cruzarlo sin que jamás me hubiera atrevido a hacerlo. [...] Guárdela para usted, respondió Tocsin, que sea como un amuleto de la buena suerte para sus próximos días en América (p. 27).

Por lo tanto, el taller constituye ese espacio de formación, el lugar de exploración circunscrito a una casa en la que se expande un mundo desconocido para el discípulo, de la mano de su maestro Tocsin, quien ha realizado un acopio de distintos objetos, que preservan una historia, una procedencia, unas imágenes traídas de otros lugares del planeta que dan

⁴⁷⁸ “Item diréis a sus Altesas que, [...] se envía de presente con estos navío así de los caníbales, ombres e mujeres e niños e niñas, los cuales sus Altesas pueden mandar poner en poder de personas con quien puedan mejor aprender la lengua, exercitándoles en cosas de servicio” Véase: Cristóbal Colón: “Memorial a A. Torres”... *op. cit.* p. 153.

⁴⁷⁹ La expedición comandada por René de Ludonnière (1529-1574) se llevó a cabo entre junio de 1564 hasta septiembre de 1565, la cual termina en una matanza ante la acción del Adelantado asturiano Menéndez de Avilés (1519-1574), enviado por su Majestad Felipe II.

cuenta del movimiento del tiempo y el espacio tanto interior como exterior. Ambos lugares presentan dos significaciones simultáneas y contradictorias, no obstante, complementarias entre Dios y el hombre, el todo y la nada: “Tocsin dijo, como si fuera la consigna del taller, que allí se estaba en todas partes y en ninguna; y que el tiempo, así fuese para Dios algo indiviso y eterno, para las criaturas humanas era solo el capricho y la imprecisión” (p. 14). De este modo, este taller le ofrece a Le Moyne el recorrido por el mundo a través de los mapas confeccionados por su maestro, sin haberse movido de Dieppe. Con todo, mientras trazaban y dibujaban lugares Tocsin y Jacques se adentraban en una experiencia ritual de recreación, al punto de que,

[...] luego de los entusiasmos, terminaran envueltos en silencios que parecían decir que la verdad era algo escurridizo, y la convicción de cualquier hipótesis tenía los contornos de una circunstancia dominada por el vaivén del tiempo. Entonces Le Moyne esperaba a que el maestro se durmiera. Y se ponía a imaginar lugares no descubiertos y seres que su palabra aún no podía nombrar (p. 17).

En esta parte de la novela el narrador crea una atmósfera visual de quien se asoma por una hendidura y, desde allí, se introduce en un viaje de retrospectiva espacio-temporal, para recrear la escena de un cuadro con sus personajes. De tal manera que el relato entreteje a modo de pincelada *una poética del espacio*, a partir de la labor en la que se adentran el cosmógrafo y el aprendiz. Ambos afirman el valor estético de los portulanos, en tanto que no se fundamentan en la mera reproducción de un conjunto de líneas que sintetizan el mundo “en esa sucesión de círculos y cuadros” (p. 17). Antes bien, su producción entraña una reflexión respecto al oficio en sí, capaz de sumergir a sus creadores en un viaje espacio-temporal más intenso, de quien construye una obra con una trascendencia filosófica y poética como proyección del pensamiento elaborado por el cartógrafo, que conjuga en su objeto una doble

visión espacio-temporal, esto es, en los sentidos tanto cronológico como poético. Esta valoración sostiene que los mapas contienen las diferentes perspectivas, sus instantes de cambios, los cuales se producen en el tiempo de los signos. Éstos aparecen en el documento, fundamentados según el criterio de la verdad en ese momento y sugieren en su lectura cómo ese sentido de verdad varía, según el devenir del pensamiento y las acciones acometidas por los hombres en determinados contextos. Toda esta reflexión se genera en la habitación de Tocsin. De ahí que, el taller se convierta en la imagen topográfica en la novela de Montoya, ya que:

El tiempo aquí se condensa, se comprime, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio, en cambio, se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo. Por este cruzamiento de las series y por esta fusión de los indicios se caracteriza el cronotopo artístico⁴⁸⁰.

Desde este cronotopo surge la reflexión del tiempo en dimensiones más amplias y, entonces se nos revela como contingencia, como inestabilidad, en la que el azar y lo insondable constituyen ese péndulo en el que se mueven las sociedades. Así, ante la postura indagadora del “planisferio de Pierre Desceliers” por parte de Tocsin, y de la admiración desbordante manifiesta en el discípulo en la expresión que emite: “Con que así es la tierra”; el primero con firmeza le hace despertar, argumentándole: “No se deje confundir, aclaró el maestro. Es muchísimo más grande e inasible” (p. 18). Para el narrador no es acumulativo hilar el recorrido previo que hacen tanto el maestro como el discípulo para la elaboración de una carta de navegación. Es por ello que relata ese proceso de investigación que consiste en la búsqueda para conseguir una

⁴⁸⁰ Mijaíl Bajtín: *Problemas estéticos literarios*, Trad. Alfredo Caballero, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 269-270.

fuentes cartográficas; luego, analizarla detalladamente y, finalmente, introducir en su trabajo cartográfico su propia aportación. Así se nos narra la diferencia del portulano de Tocsin y el de Desceliers, ya que el primero introduce un matiz distinto en relación con la visión medieval de los mapas que le preceden, pues en ellos, cosmógrafos como Desceliers, colocan figuras que corresponden al modelo del imaginario europeo, es decir, que trasplanta imágenes a los mapas de las regiones descubiertas que provienen de textos como el de Marco Polo, y aquellas procedentes del registro ya empleado en esa época, llamado crónica o historia⁴⁸¹:

Sitúe aquí algunos saurios, allá las palmípedas albas de los ríos, y en este lado el armadillo y el loro. Le Moyne obedeció y recordó mientras iba dibujándolos, los dragones, las arpías, las sirenas que Desceliers había situado en esas mismas coordenadas de la Tierra (p. 19).

Por tanto, la lectura que revela Tocsin a Le Moyne ya implica un avance de la mirada en relación con la expuesta por otros cartógrafos o cronistas, pues ante los dibujos que le muestra como principiante al copiar las figuras que aparecen en los libros de “las criaturas raras de Beda el Venerable, los casos estrambóticos de la naturaleza citados por Thomas de Cantimpré, y las otras formas vivientes, aún más impresionantes por la dimensión de sus deformaciones, narradas por el cronista de Núremberg” (p. 21), el maestro le responde: “Monstruos humanizados” (p. 22). El monstruo, creado para ocultar los mundos del inconsciente y proyectarlos en otro espacio, cuando en realidad, dichas imágenes están dentro del ojo que las ve. Pues se trata de una visión de dibujantes y cronistas que sin llegar a pisar estas regiones, trasladaron seres objetivamente no comprobables, sino procedentes del

⁴⁸¹ Véase el capítulo 1, apartado 1.1. en el que se revisa los vocablos crónica e historia en el siglo XVI.

bestiario de la literatura medieval. No obstante, la propuesta de Tocsin no implica una anulación de criterios de quienes creían en los seres imaginarios y los exageraban en sus textos e imágenes representadas.

Sin embargo, la posibilidad de soñar otros espacios y poblarlos de imágenes fabulosas y extraordinarias va a convertir al *Nuevo Mundo* en esa concretización que cabalga entre la realidad de un espacio habitado por seres fantásticos, una paradoja que se alargará en el tiempo y pasará como una de las tantas erratas de la historia⁴⁸². A tal punto que el cosmógrafo ofrece su posición acerca de la imaginación, apelando a un término justo: “Hay que creer, dijo Tocsin, en los alcances de la imaginación, pero no todo lo que viene de ella es cierto. [...] Todas esas criaturas, replicó, no son más que el producto de mentes febriles” (p. 22). Estas imágenes constituyeron una mezcla de los relatos orales medievales vinculados con las divinidades zoomórficas que, inmediatamente se trasladaron a la escritura. Pero a su vez, esta literatura invoca un deseo, que nos lleva a una palabra, “utopía”, que se traslada de Europa al Nuevo Mundo. Por lo tanto, las imágenes surgidas de América concitan una historia imaginada, sobre una Europa en decadencia que vierte en las nuevas tierras el anhelo perdido, y a ello se avocan con una fuerza delirante que desemboca en el crimen, del que aún hoy, son sus propios gobiernos quienes protagonizan tal situación.

El taller y Tocsin se transforman en la imagen permanente del recuerdo de Le Moyne. De esta fusión, entre el espacio y el personaje, emerge la propuesta del arte cartográfico como expresión de lo efímero, de lo posible, del mundo de los sueños, los cuales tienen su propia realidad: “Mientras usted

⁴⁸² Tal como lo afirmara el historiador mexicano Edmundo O’Gorman, en su libro, *La invención de América* (1948).

viaja por esas tierras incógnitas, joven Jacques, me lanzaré, como si fuera mi último deber, a levantar una carta en la que lo importante sea la fijación de lo efímero” (48). Tocsin encarna una poética del personaje temporal, por cuanto hace praxis y logoi de su oficio y se lo transmite a su discípulo⁴⁸³, porque en su espacio inamovible y percedero como él, ambos se convierten en la imagen temporal para Le Moyne, quien ha devenido en el sujeto del viaje, que visualizará y palpará nuevas visiones, pues:

Si la imaginación nos proyecta *más allá* de nosotros mismos y la memoria nos reconduce *hacia atrás* de nosotros [como le ocurre a Le Moyne], el lugar nos sostiene y nos rodea, permaneciendo *debajo y alrededor* de nosotros⁴⁸⁴.

Por eso, Tocsin fundido con su taller, en ese fragmento del tiempo y el lugar que le resta de vida, pretende, con su quehacer, dejar constancia de la fugacidad y de su leve o intenso tránsito sobre la tierra, y también de plasmar esa inmensidad imaginable que Le Moyne comienza a experimentar en Florida, por lo que podríamos sostener que el pintor también se metaforiza con el nuevo espacio. Asimismo, los dos personajes convierten el recuerdo en memoria de un imaginario que trasciende al europeo. No obstante, esto parece comportar una aporía, como es la de aprehender en una imagen lo efímero, de fijar incluso hasta la ausencia y, por ello, recurrir a la imaginación que,

como hemos dicho y repetido, la imaginación y la memoria poseen un rasgo común [esto es,] la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de la realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior⁴⁸⁵.

⁴⁸³ En este sentido, siguiendo a Bajtín de la importancia del cronotopo en la novela y cómo su presencia en tanto “categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) también la imagen del hombre en la literatura: esta imagen es esencialmente cronotópica” *Ibid.* p. 270, podríamos señalar que Tocsin es la imagen cronotópica en la novela *Tríptico de la infamia*.

⁴⁸⁴ Edward S. Casey: *Getting Back into Place. Toward a Renewed understanding of the Place World*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1993 (Prefacio, p. XVII).

⁴⁸⁵ Paul Ricoeur: *La memoria, la historia, el olvido*, Trad. Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003, p. 67.

De tal modo que, si el cosmógrafo le ofrece a su discípulo una poética de la cartografía, ésta cabalgaría entre la imaginación y el recuerdo: “no olvide, en todo caso, que al levantar mapas construimos metáforas, retazos de discursos de algo que intenta sobrevivir en medio del tiempo que es inasible” (p. 49). Por tanto, Tocsin sin moverse sabe que el paso vertiginoso del tiempo todo lo transforma y hasta lo difumina, y el hombre lo inventa, construye algo que llama memoria y ésta como dice Walcott: “En el tiempo todo suceso llega a ser un ejercicio de la memoria y, por tanto, está sujeto a la invención. Mientras más lejanos estén los hechos, más se petrifica la historia en mito”⁴⁸⁶, es decir, más se aleja de lo verosímil y de la actualidad.

Sin embargo, el narrador busca conciliar el presente con el pasado a través de Le Moyne recurriendo a una especie de evocación y a la vez a un acto de ensoñación, de reescritura ficcional que imagina y, por tanto, se plantea una búsqueda, en el sentido griego de la “anamnēsis” que, según Platón “haría de la búsqueda un ‘re-aprender’ lo olvidado”⁴⁸⁷. A ello apuntaría este primer narrador en la novela de Pablo Montoya a través de su personaje, el pintor Jacques Le Moyne, a retornar a un pasado que construye una “memoria que imagina”⁴⁸⁸, dispuesta a hacer posible la otra historia, la ficcional y la poética en la novela.

Ahora bien, Tocsin viaja a través del recuerdo de Le Moyne a Florida, en las palabras de su maestro, quien le insiste en la verdadera función que desempeñarán estas cartografías para aquéllos que ambicionan, o ya ostentan el poder, pues le revela a su discípulo la paradoja en la que se convertirán los portulanos realizados por los cartógrafos con tanto desvelo y dedicación. En fin,

⁴⁸⁶ Dereck Walcott: “La musa...” *loc. cit.* p. 216.

⁴⁸⁷ Paul Ricoeur: *La memoria...* *op. cit.* p. 47.

⁴⁸⁸ *Ibíd.* p. 46.

toda una vida de trabajo minucioso como el de Philippe Tocsin para llegar a la conclusión de que: “la verdad es que estamos describiendo relaciones de poder, divisiones jerárquicas, ambiciones sociales y sueños. Sobre todo sueños que se difuminan en el espacio de la imaginación” (p. 49). Puesto que, mientras los dibujantes estaban construyendo visiones y mundos que no llegarían a conocer, el objetivo central que proporcionarían tales instrumentos no tendrían otra finalidad que el conocimiento y la orientación acerca de la geografía de las regiones, su hidrografía, la fauna para la posesión, la expansión y la colonización de las tierras del Nuevo Mundo por parte de las coronas europeas: la española, la francesa y la inglesa, principalmente⁴⁸⁹. Si bien éstas firmaron convenios y alianzas entre los reinos, la mayoría de las veces, sus acciones produjeron y desencadenaron disputas que terminaron en guerras, exterminio y destrucción de lugares y poblaciones tanto europeas como americanas. Sin embargo, se salvaron escasos registros escritos y pintados, textos e imágenes que permiten articular renovadas miradas y versiones, no de la totalidad de los acontecimientos ocurridos, pero sí de aquellos que hoy sugieren líneas de escritura e investigación.

⁴⁸⁹ No obstante, se suma el grupo de corsarios y filibusteros holandeses que arribaron primero para saquear ciudades como la de Maracaibo (Venezuela) liderados por el filibustero flamenco llamado L'Olonnais. Luego se dispersan, y unos se establecen en algunas islas del Caribe, otros se dirigen a la costa oriental venezolana, concretamente en la llamada Península de Araya: “Entre 1599 y 1604 incursionan 491 naves corsarias en Araya” y se establece “un emporio holandés” con la explotación y el comercio de la sal, dada la existencia de grandes salinas en esta parte del oriente venezolano. Véase Luis Britto García: *Demonios del mar. Piratas y corsarios en Venezuela 1528-1727*, Caracas, Comisión Presidencial V Centenario y Fundación Herrera Luque, 1988, p. 366.

5.2.-EL VIAJE DE LE MOYNE Y SU ENCUENTRO CON EL CUERPO PINTADO DE LOS TIMUCUAS

A partir de este viaje comienza para Jacques Le Moyne la primera travesía de su vida, el personaje se adentra en una aventura oceánica hacia las tierras que muchos ansiaban más que conocer, conquistar y obtener sus riquezas. En otras palabras, el nuevo continente significaba para unos, el cambio de una vida soñada que Europa no brindaba a las clases más desfavorecidas y, para otros, la aparición de unas tierras que despertaban deseos y delirios, traiciones y guerras, muertes y esclavitud propiciadas por los monarcas. No obstante, este no es el relato de un soldado, ni la biografía de un Pizarro, o la crónica de un clérigo. Se trata quizá, del primer pintor que viajó a las Indias, a las tierras de Florida, con la tripulación capitaneada por el francés René de Ludonnière⁴⁹⁰. Su ruta comienza por la ruptura, esto es, la experiencia del viaje que supone la separación de dos vínculos afectivos, la tierra y su amada. Ante tal situación, la despedida amorosa resulta confusa, y la salida que halla el personaje se pronuncia a favor de un ofrecimiento de retorno. No obstante, “prometió lo que jamás habría de cumplir: el regreso para efectuar el casamiento” (p. 29), pues en la ruta del viajero, en este caso a América, antes de embarcar ya se visualiza la concretización de un “sueño [que] empezaba a configurarse” (p. 30) el cual se alimenta, por un lado, con proyectos que

⁴⁹⁰ René Goulaine de Ludonnière: (ca.1529-1574) Explorador hugonote francés y fundador de la colonia francesa en el Fuerte Carolina junto a Jean Ribault, enviados por Gaspar de Coligny (noble francés, líder del partido de los hugonotes protestantes) para establecer a los hugonotes en la Florida, hoy Jacksonville. Su intento de colonización se desmoronó con el arribo de la flota española comandada por Pedro Menéndez de Avilés en 1565, asesinó a todos los hugonotes, salvo a Ludonnière, al pintor Jacques le Moyne que lograron escapar y arribar a Francia. Ludonnière escribió *L'histoire notable de la Florida située ès Indes occidentales, contenant les trois voyages faits en icelle par certains capitaines et pilotes François, décrits par le Capitain Laudonnière, qui y a commandé l'espace d'un an trois moys...* (París, 1586).

acentúan la dificultad de la despedida y, por otro, con el distanciamiento que supone una travesía de estas dimensiones.

Una vez iniciado el trayecto de la expedición, comienza desarrollarse un relato que se constituirá como una constante desde *El diario de a bordo* de Colón hasta las crónicas del siglo XVIII y se continuará en las novelas hispanoamericanas de finales del siglo XX⁴⁹¹. Se trata de una relación con las anécdotas referidas acerca de las primeras señales de los contratiempos que implican los efectos de la navegación, a saber, los síntomas de malestar de corazón, cabeza y estómago como los órganos más atacados, causantes de mareos, náuseas; los cuales conforman todo un repertorio de entrenamiento que no dejará indiferente a aquellos que realizan por primera vez el largo viaje hacia las tierras del Nuevo Mundo. Posteriormente, sobreviene el proceso de adaptación a los vaivenes del mar y a la vida y oficios del Comandante y los marineros.

Sin embargo, el narrador va a destacar de los personajes de esta tripulación a Le Moyne, por el oficio que habrá de realizar durante la expedición, opuesto al que ejecutará el resto de los aventureros porque - aunque forma parte de la expedición de los protestantes franceses en su intento de colonización de la Florida-, la acción de este pintor se distancia del propósito central de la empresa, y lo sitúa desde una perspectiva de un trabajo marginal. No obstante, su presencia se enmarca como el único registro histórico-cultural de las conquistas acometidas en el Nuevo Mundo en la que uno de sus tripulantes fue un pintor. Esto aduce la participación del artista

⁴⁹¹ Nos referimos puntualmente la novela *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, trabajada en el capítulo 4, con el personaje de Antón Baptista en la que el físico sevillano Chanca refiere las penurias sufridas por los efectos de la travesía por el océano durante los primeros días de expedición.

dentro del escenario político y económico, concretamente, en esta incursión europea, cuya pretensión no es solo, política y religiosa de registrar con sus dibujos y pinturas la expedición, sino que además el artista busca adentrarse en los detalles del viaje, en el escenario de la Florida y en la observación y pintura de sus personajes. El primero corresponde al Comandante Ludonnière, a quien le obsequió “pequeños dibujos que el capitán guardaba después de mirarlos con la fascinación del narciso” (pp. 31-32). Simultáneamente a este relato el narrador nos ofrece su punto de vista que se traduce en el acercamiento a un mundo cultural diferente, con grandes aportes y propuestas que, hasta ese momento, no habían sido apreciadas por los anteriores cronistas. De ahí que la mirada narrativa se detenga en la inédita impresión que le causa a Le Moyne el contacto con los indígenas en la isla Dominica, en quienes observa una forma de actuar tan natural y transparente como su espacio natural, frente a los prejuicios de la mentalidad europea:

Le Moyne observó, con una mezcla de compasión y asco, cómo el indio se quitaba el taparrabo y mostraba, entre un pubis sin vello, la cicatriz. Manoteaba al aire nuevamente y quizás contaba cómo había sido el despojo de sus testículos. Pero más allá del castigo y su manifestación, e impresionados por la voz chillona e incesante, no pudieron saber las causas de la castración (p. 34).

En ese instante, se produce en el relato el nacimiento de dos miradas de lo que significa ese auténtico encuentro de dos sujetos con disímiles posturas y visiones de su entorno, mediante la percepción de dos cuerpos concebidos diferentes. Aquí comienza el auténtico viaje para el artista Le Moyne: el asombro que produce en el joven pintor francés el indígena, el sujeto que a partir de ese momento se constituirá en uno de los primeros y escasos registros de la crónica pictórica de la cultura indígena, desde una mirada europea y dentro de unos de cánones de la pintura del siglo XVI. En este

sentido, como lo señalara Pablo Montoya en su artículo de investigación, la aventura colonial de los franceses en la Florida tuvo un testimonio privilegiado, pues:

entre los cincuenta hombres que se salvaron de la represión de Menéndez de Avilés estaba Jacques Le Moyne [...]. La aventura colonial de los franceses tuvo un testimonio privilegiado [...] Le Moyne era dueño de una estética renacentista que confrontó, a su modo obviamente europeo, las nuevas realidades descubiertas⁴⁹².

A partir de aquí se producen dos relatos simultáneos: El primero, que pone en primer plano, la importancia que imprime la revelación de la representación de un arte distinto, novedoso y profundo y, sobre todo, inesperado e inimaginable que, a partir de ese momento, comienza a ofrecérsele al pintor francés. El segundo, el relato que se entreteje con el del joven pintor corresponde a la historia del viaje de los conquistadores hugonotes, tal como la llegada a Tierra Firme, que hace referencia a la construcción del “refugio que urgen los protestantes de Francia”, explica Ludonnière (p. 35). Asimismo, se narra el motivo del viaje que no es otro que el de colonizar aquellas tierras, como seguidores de Calvino y súbditos del rey Carlos IX de Francia. Por su parte, el discurso que proclama Ludonnière no aporta un plan distinto al acometido por los españoles, pues del mismo modo invita al deseo de riqueza que no es otro fin que conseguir los ansiados minerales: “el oro y la plata”. En otras palabras, se trata de continuar el plan de conquista y colonización iniciado a finales del siglo XV por los reyes católicos, Fernando e Isabel. No obstante, los franceses buscan, en cierta medida, diferenciarse en cuanto a los procedimientos empleados por los primeros colonos. Con todo, a la cansada Europa la mueve el deseo de formar parte de

⁴⁹² Pablo Montoya: “La representación pictórica de los indios...” *loc. cit.* p. 118.

ese botín que resultaba para muchos la existencia “quimérica” de unas riquezas traducidas en oro y piedras preciosas, pues:

Él había escuchado en el viaje pasado, de boca de caciques, que a varias jornadas de las costas se levantaban unas montañas llamadas Apalaches y que allá moraban el oro y la plata. Todos aplaudieron y gritaron con entusiasmo cuando en la boca del capitán sonaron esas palabras. Le Moyne, apartado del tumulto, iluminado por velones pintaba la escena (pp. 35-36).

De ahí que estemos ante la lectura de una narración que elabora la escena de un doble cuadro en el que narrador sitúa en ese momento el acto del pintor, esto es, el lugar que ocupa dentro de la representación, puntualizando la vez primera que ejecuta su oficio en Tierra firme, desde una cierta distancia o perspectiva, que es tanto física como conceptual. Este acto de doble representación instala dos situaciones y posturas distintas en el texto: primero, la pretensión del hugonote conquistador y, segundo, la acción del hugonote pintor que busca en la voz del narrador la recreación de una imagen pictórica en la novela:

En las pausas que hacía, el pintor miraba las playas que, poco a poco, emergidas de la oscuridad, empezaban a mostrar su superficie blanca. Le Moyne le pidió al capitán que lo dejara desembarcar de último [...]. Así pudo dibujar, desde la borda de estribor, el primer paisaje de América. Con la camisa abierta y el cabello revolcado, estuvo sumergido en el boceto. Ya tendría tiempo más tarde para utilizar los colores. [...] Le Moyne abrió de tanto en tanto los ojos y pensaba en la luz [...]. Nunca antes había visto tanta luz extendida en el cielo, en las aguas, en las copas de los árboles (pp. 36-37).

En esta escena tan diáfana y sublime del acto creador de capturar ese instante, el pintor inicia un camino de recreación que registra e imagina, desde su perspectiva, ese acontecimiento histórico y artístico para los franceses, esto es para Europa, desde América. De ahí que, las dimensiones de este acto pictórico se redimensionan con la mirada amplia acerca de los hechos que están sacudiendo el mundo, desde dos ópticas distintas: la que proviene del

poder político y religioso y la que ofrece el artista. Esto se percibe en la revelación de otro dato importante apuntado por el narrador en tanto registro pictórico, que destaca y recupera en la narrativa desde el punto de vista cultural, la imagen pionera elaborada por este pintor sobre el espacio americano. En este sentido, constituye una de las escasas representaciones que se produjeran desde el siglo XVI hasta el XVIII en territorio “americano”, pues si en un primer momento le presentó a su maestro las láminas inspiradas en los “monstruos [...] descritas por Beda el Venerable, [...] Thomas de Cantimpre, y [...] el cronista de Núremberg” (p. 21), ahora le correspondía estar a la altura de unas imágenes propias, inéditas y, en consecuencia, de gran trascendencia cultural tanto para Europa como para América.

Por lo tanto, los dibujos de Le Moyne se alejan, entonces, de los paradigmas monstruosos tan frecuentes de su época. Un pintor había estado allá y había visto con sus propios ojos el *modus vivendi* de los indígenas. [...] En esta dirección, [...] Théodore de Bry, que jamás vio un indígena, se presenta en sus *Grandes Viajes* como alguien suficientemente serio, preocupado por rescatar el documento fiel⁴⁹³.

Asimismo, se entreteje el discurso con la imagen pictórica para explicarnos la relación y convivencia entre franceses con las tribus de la Florida, ello se representa de manera armónica, aunque no hay que olvidar que los primeros llegan para establecer su colonia y obtener el preciado metal del que ya habían visto muestras en algunos collares de los nativos. Además, en el relato es relevante la cooperación con la que los reciben los indígenas, manifiesta con una entrega asombrosa: “En un día levantaron una granja para albergar las municiones, cuyo techo lo formaban hojas de palma que los indígenas transportaron como si fueran hormigas laboriosas”. Junto a la

⁴⁹³ Pablo Montoya: “La representación pictórica de los indios timucuas...” *loc. cit.* pp. 122-123.

narración el registro pictórico coadyuva a desgranar la historia, al mismo tiempo que imprime su huella, y se entreteje en la escritura fusionándose con ella:

Le Moyne le dedicó varios bocetos. Aquí dibujo los hombres aserrando los cedros. [...] Las mujeres, entre cantos que celebraban el emprendimiento de sus hombres, preparaban las comidas y los brebajes (p. 41).

En resumidas cuentas, no es la narración en la que subyace la inserción del objeto pictórico lo que construye una alegoría de la obra o parte de ella, tal como podemos leer en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, en la que el arte funciona como alusión y recreación de una escena o de varias escenas que explican la situación de caos que se produce en ciertas partes de la novela que nos remiten a dos de las *Estampas* del pintor Francisco de Goya⁴⁹⁴, así como a la situación que se produce al final del texto en la que subyace la escena del cuadro *El 3 de mayo en Madrid o Los Fusilamientos* (1814)⁴⁹⁵. Sin embargo, en *Tríptico de la infamia*, el arte y el artista se fusionan con la trama, por lo que el cuadro pictórico coadyuva a construir el sentido estético de la obra, con las valoraciones en torno al arte que aportan los artistas, quienes aparecen directamente como protagonistas de la historia de la novela, y de la que apreciamos el proceso creativo que se desgrana progresivamente en ella.

Ahora bien, del viaje de Le Moyne se desencadena un nuevo aspecto: El hallazgo del cuerpo pintado del indígena que le traerá consigo un segundo aprendizaje, un periodo de formación fuera del mundo del que proviene, Dieppe y el taller de Tocsin, lo que se traduce en un giro espacio-temporal que le

⁴⁹⁴ Nos referimos, concretamente, a dos de las “Estampas” de *Los Desastres de la Guerra* que aparecen como epígrafes en el apartado XI del Capítulo primero de la novela: “¿Qué alboroto es éste?” (Ca. 1820-1823) y en el apartado XII del Capítulo segundo: “Sanos y enfermos” (Ca. 1812-1815)

⁴⁹⁵ “Noche de lóbrega matanza, de ejecuciones en masa, de exterminio, en el Manzanares y la Moncloa. Las descargas de la fusilería que ahora sonaban se habían apretado. [...] Aquella noche de un comienzo de mayo hinchaba sus horas en un transcurso dilatado por la sangre y el pavor” Véase: Alejo Carpentier (1962): *El siglo de las luces*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001, p. 311.

brinda la experiencia inédita del viaje, tanto en el ámbito físico como en el personal, así lo percibe el pintor en el encuentro con el cuerpo tatuado de los indígenas. De modo que, a Le Moyne “hubo algo que lo atrapó e hizo que de nuevo se aproximara. Era el color que palpitaba en esos cuerpos” (p. 38). No obstante, como hemos señalado antes, esta atención del pintor de Dieppe no está dada para todos los viajeros, pues requiere de esa condición sensible y artística para que se produzca ese proceso de observación y reconocimiento de una experiencia novedosa. Una experiencia que invita al artista a detenerse ante el inicio de una realidad visual que se le ofrece en el cuerpo del indígena, y a partir de él intenta elaborar una lectura artística, es decir, abordar una búsqueda que, progresivamente, se traducirá en revelación y en conocimiento. De modo que el texto de Pablo Montoya conjugará en esta primera parte un juego triádico entre narración, escena y pintura, acometido por la voz del narrador:

En algún momento, uno de los reyes nativos, llamado Atore, los llevó a visitar la columna que dos años atrás había dejado la expedición de Jean Ribault. [...] El pintor logró una perspectiva que permitía abarcar a todos los personajes en la lámina. [...] Pero quien captura la atención de la escena es Athore (p. 40).



Acuarela original (?) de Jacques Le Moyne de Morgues (1587?). Imagen tomada de Jean-Paul Duviols: *Le miroir du Nouveau Monde, Images primitives de l'Amérique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 220. Jean Paul hace una comparativa con el grabado que elabora Théodore de Bry en la *Brevis narratio eorum quae in Florida Americae provincia Gallis acciderunt...* (1591),

Como bien lo indica la parte superior del frontispicio, este trabajo del grabador Théodore de Bry corresponde a la segunda parte de su colección *Grandes Viajes*, en el que se alterna la narración que hiciera el pintor Le Moyne, así como las imágenes grabadas por De Bry siguiendo las acuarelas. No obstante solo ha podido hallarse una de ellas según la investigación del profesor Duviols, en un trabajo realizado por E. T. Hamy a comienzos del siglo XX, que aporta tanto el lugar donde se encuentra actualmente como en el que se rescató: "Conservée à la New York Library, elle se trouvait dans un château

des environs de Paris, appartenant à la comtesse de Ganay. Elle fut identifiée au début du siècle XX^e par le professeur E.T. Hamy⁴⁹⁶.



“Athoré muestra a Laudonnière la columna levantada por Ribault”. Grabado de Théodore de Bry (plancha VIII). Imagen tomada de Jean-Paul Duviols y Marc Bouyer, *Voyages en Floride, 1562-1567*, Editions de L'espace Européen, Nanterre, 1990, p. 147.

Ahora bien, esta parte de la novela que narra la composición de los dibujos de Jacques Le Moyne, se constituirá en el material que empleará como modelos el artista belga Théodore de Bry⁴⁹⁷ para realizar sus grabados, que imprimirán en 1591, en su colección *Grandes Viajes* (como veremos en las dos

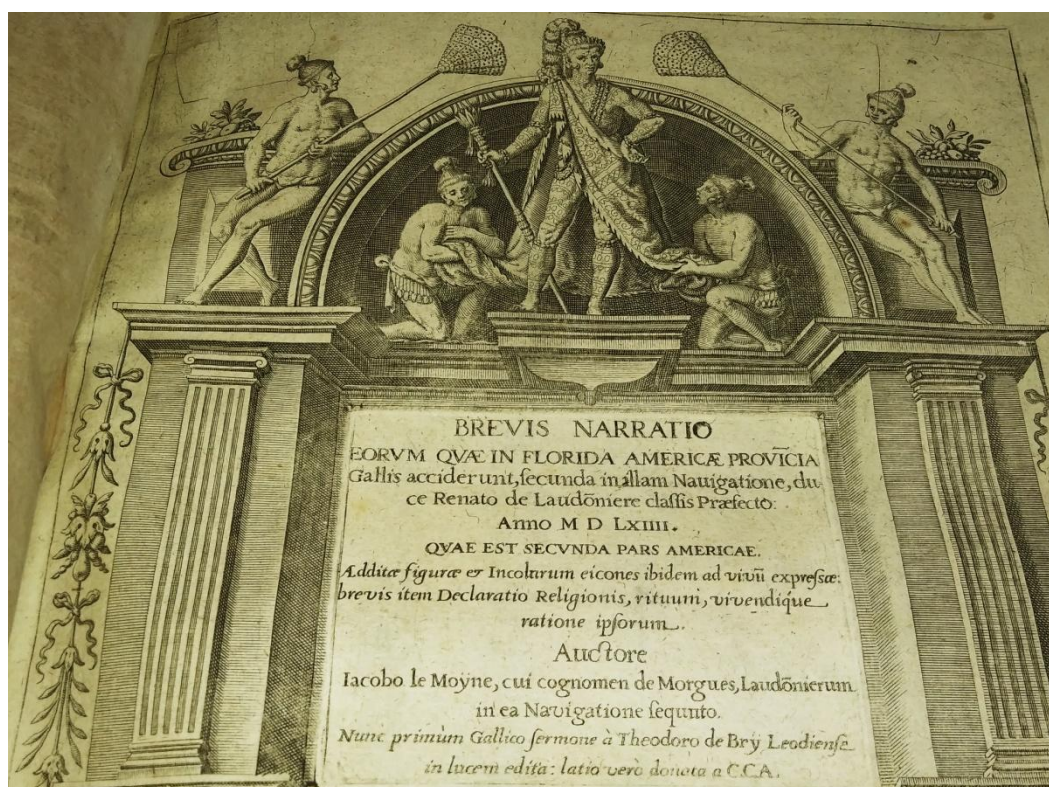
⁴⁹⁶ Jean-Paul Duviols: *Le miroir du Nouveau... op cit.* pp. 223-224. Tomado de E. T. Hamy: “Sur une miniature de Jacques le Moyne de Morgues représentant une scène du voyage de Laudonnière en Floride en 1564”, *Bulletin de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, Paris, 1901.

⁴⁹⁷ Théodore de Bry (1528-1598) Orfebre y Grabador belga, nacido en Lieja. Se trasladó a Estrasburgo y, posteriormente, se exilió en Fráncfort. Por su trabajo de editor y coautor de libros difundió en su colección *Grandes Viajes* imprimó textos y obras de pintores como el de Jacques Le Moyne y John White que le llevaron a ciudades como Londres y Amberes para conseguir sus materiales originales así como su financiamiento.

imágenes que constituyen el primer frontispicio basadas en las acuarelas de Le Moyne). Estos dibujos fueron proporcionados por la viuda del pintor de Dieppe, Jeanne, personaje que aparecerá haciendo la entrega del material en la tercera parte de la novela⁴⁹⁸. De tal modo que De Bry también compone el tercer personaje que más adelante nos relatará el encuentro con Le Moyne y la valoración de sus pinturas realizadas en la Florida, pues como nos lo explica Jean-Paul Duviols:

L'origine de ces images des Indiens Timucúas de Floride est connue. De Bry a recueilli en Angleterre une série d'aquarelle dont il s'est servi comme modèle pour graver quarante-deux planches. L'auteur de ces dessins, Jacques Lemoyne.

Si la valeur ethnographique n'est pas exempte de certains détails empruntés à l'Europe, sa valeur documentaire est de tout premier ordre⁴⁹⁹.



Parte Superior del frontispicio elaborado por Théodore de Bry en 1591.

⁴⁹⁸ Véase el apartado 3.- p. 70

⁴⁹⁹ Jean-Paul Duviols: *Le miroir du Nouveau Monde... op.cit.* p. 252.



Estas dos imágenes corresponden, como bien se señala en los datos a pie de página al año de 1591, a un trabajo realizado por Théodore de Bry en su colección *Grandes Viajes*. En dicha edición se encuentra junto a la *Brevis narratio eorum quae in Florida...* de Jacques Le Moyne, el texto y grabados de *Virginia* de Thom Harriot y *Brasilia* de Joannes Stadi. Esta edición fue revisada en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca.

En definitiva, en la primera parte de la novela encontramos el relato de la producción de estas láminas del pintor de Dieppe, y en la tercera leemos la publicación y por supuesto, el reconocimiento del trabajo por parte de uno de los grabadores más relevantes del siglo XVI francés. Este tratamiento narrativo se traduce en una mezcla de referente (implícito) que figura en la primera parte, en tanto imagen del pintor francés que viaja en la expedición hugonote a Florida, a quien el narrador amplía en sus dimensiones ficcionales, al punto de convertirse en un personaje referido por Dubois en la segunda y, por Théodore

de Bry en la tercera parte de la novela⁵⁰⁰. De este modo el texto de Pablo Montoya juega a los referentes y los convierte en autorreferentes en el texto de la novela histórica del siglo XXI, en la que los artistas marginales se reafirman en un reconocimiento cultural e histórico, por su trabajo pionero y solitario de pintores, tal como Jacques Le Moyne.

Con respecto al relato del cuerpo, como lienzo de distintos significados en la novela, éste se muestra bajo la manifestación de una obra itinerante, esto es la concepción del arte performativo que, sin recibir en aquel momento tal denominación es la valoración que podemos hacer hoy, mediante el reconocimiento de ese valor artístico experimentado por Le Moyne, al iniciar el proceso de observación y reflexión del cuerpo del indígena, que intenta desde su mirada comprender y explicar el trabajo pictórico: “Conque el cuerpo es para esto, pensaba el francés, mientras veía a un indio desnudo y tocado de líneas, círculos y rombos [...]. Y existe para mostrarlo al modo de una obra itinerante. [...] El cuerpo se manifestaba como el lugar de todas las representaciones” (p. 44). Por lo que el indígena se revela como una imagen artística natural y novedosa, pues toma del medio sus materiales que, en su conjunto le ofrecen un mundo de conocimiento y expresión artística a través de la manifestación de esa realidad cuerpo-pintura convertida en arte, la cual llama a la reflexión estética que observa el artista:

Los opuestos parecían ansiar la fusión de esas figuraciones, que eran idénticas en ciertos cuerpos y diferentes en otros. La revelación y el secreto se acoplaban. [...] Circunstancias de muerte y nacimiento, de albor y oscuridad, de aislamiento y apertura se amalgamaban en la sucesión de los dibujos. [...] La piel era un cuadro [...] que el aventurero de Diepa solo podía ubicar en la palabra belleza (pp. 44-45).

⁵⁰⁰ Noé Jitrik sostiene que “El referente es una imagen autónoma, el referido organiza otra nueva en la que aquélla, transformada, persiste y se reconoce” (Véase: Noé Jitrik: *Historia e imaginación histórica. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, 1995, p. 53).

El narrador revela todo un canto y lectura poética del cuerpo pintado elaborado por su pensamiento narrativo, como si se tratara de un espectador implícito y explícito que se funden en el texto, es decir, entre la mirada del pintor y el narrador, el lector y el texto. Así la novela revela un doble relato: el que se experimenta en el plano de la historia como es la llegada de los hugonotes franceses a las tierras Floridas, y el que desarrolla el personaje Le Moyne con sus habitantes, adentrándose en el mundo de sus concepciones e interpretándolas desde su punto de vista. Asimismo, interesa destacar correlación de la mirada de Le Moyne y la atención de los grabados de De Bry como aportación de un gran trabajo artístico en tanto que:

En estas imágenes lo que se presenta es una desnudez aborígen que está ataviada a su modo: Pues lo que vemos son cuerpos minuciosamente tatuados, mutilados cuando se trata de escenas de guerra [...], adornados de collares y conchas, de cabelleras emplumadas, de correas y túnicas de pieles, de brazaletes ubicados claramente en piernas y brazos. Y todo ello habla y no es para nada secundario en la representación de esta nueva humanidad, de una cultura⁵⁰¹.

Tal aportación visual parece despertar un conocimiento nunca visto, en el que el cuerpo ya no es solo modelo para la representación artística, o una conexión mediada entre el sujeto situado físicamente fuera del lienzo y luego representación en él, sino que su cuerpo es la conjunción de ese proceso, pues en él mismo tiene lugar su propia representación y cosmovisión del mundo. Por tanto, su revelación no es la imagen de un sujeto objeto del pintor, sino que va más allá, pues en su cuerpo pintado se manifiestan los dibujos del pensamiento del ser timucua, bajo la lectura de unos signos que muestran las complejidades que se transparentan en la piel y se expresan mediante líneas, formas, colores,

⁵⁰¹ Pablo Montoya. "La representación pictórica de los indios timucuas..." *loc. cit.* p. 131.

con múltiples significados e interpretaciones. En ese sentido, el personaje Le Moyne asiste a una especie de formación de todo lo que ofrece su convivencia con los indios, en el que el siguiente paso corresponde al proceso de búsqueda y obtención de los materiales para pintar. Desde luego que todo aquello resulta de una experiencia de intercambio entre el francés y el timucua de Florida:

Le Moyne fue invitado a una excursión para buscar caracoles de los que se extraía una gama de negros profundos. Luego aprendió a preparar el aceite que actuaba como base para pintar la piel [...] Otro día Kututuka le enseñó a mezclar los pigmentos. [...] A Le Moyne le parecían muy amargas tales mixturas que debían pasar por la boca [...] Pero si era el camino para obtener la intensidad o la claridad de los matices, estaba dispuesto a hacerlo las veces que fuera necesario (pp. 45-46).

Además, el relato da cuenta de la entrega con la que el artista asume el ofrecimiento de toda aquella experiencia por parte de Kututuka, el conocimiento que le aporta personal y artísticamente aquella cultura, que le revela tanto sus propuestas como materiales y procedimientos empleados para representar la belleza, y uno de ellos se manifiesta mediante la unión del mundo exterior y el interior a través del cuerpo. De ahí que, ante ciertos episodios anecdóticos, puntualmente, el paseo que realizan Le Moyne y Caroline, no escapa por parte del narrador una sutil reflexión acerca de la realidad y el arte, la instantaneidad y el pensamiento, en una valoración estética manifiesta entre el cuerpo natural y el artístico antes del cuadro:

Caroline se desnudó y buscó las aguas. Parecía una ninfa. El pintor recordó a aquella mujer antigua que salía del mar y se sostenía sobre una concha flotante. Pero Caroline a diferencia de la diosa antigua, era pletórica de nalgas y sus senos, aunque pequeños, se veían pulposos y tenía una madeja de cabello negro que le llegaba hasta la cintura (p. 47).

Detengámonos en el detalle comparativo de las dos imágenes: la primera, la de Caroline, la joven que tiene frente a sus ojos, de quien el

narrador resalta su belleza corporal, la cual pertenece a la única mujer que viaja en la expedición francesa desempeñándose en los oficios de limpieza y cocina bajo las órdenes del capitán Ludonnière, y con la que el pintor Le Moyne tiene una relación amorosa en La Florida. A partir de Caroline, Jacques evoca en las aguas del Nuevo Mundo, a modo de cierto contraste a la figura ideal, modelo del pensamiento italiano y, en consecuencia, imagen icónica de la pintura renacentista que destaca por su planteamiento de la belleza encarnada como virtud: “Venus, que representa la *Humanitas*”⁵⁰², manifiesta en el cuadro el *Nacimiento de Venus* del pintor Sandro Boticelli, pues en esta obra se asienta el marco histórico del Renacimiento en Europa, en el que gran parte de las imágenes representadas corresponden a figuras de la divinidad grecolatina. Lo que nos indica que la actitud de Le Moyne si bien posee una formación del arte renacentista, su postura se aleja de los cánones de la historia del arte europeo frente a las nuevas miradas que está experimentando en las tierras de América. Así como la visión del *Nacimiento de Venus* tiene su contexto cultural, la narración propone a su vez un nuevo escenario, que se le ofrece al personaje pintor, y le proporciona otras realidades y distintas perspectivas.

Durante ese proceso de “aprendizaje” del arte pictórico indígena Le Moyne asiste a una especie de evolución, el artista avanza hacia los conocimientos que implican las relaciones del color con la intención, conectada con el concepto de aquello que pretenden manifestar. Así, el empleo de determinado color se vincula tanto a una simbología permanente o constante, como a una situación o estado puntual del individuo y de su experiencia con la

⁵⁰² Para mayor explicación en torno a este cuadro Véase: E. H. Gombrich: “Las mitologías de Boticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo” en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Trad. Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 64-65.

temporalidad, bien en un instante o en su duración. Por tanto, las obras de arte buscan significar el tiempo en el ser a partir de su pintura en el cuerpo:

El rojo parecía ser el matiz de la seducción y la protección, de la rabia, la pasión amorosa y el prestigio. Estaba ligado a la vida y a la muerte. [...] Algunos dibujos, por ejemplo, tenían que ver con el duelo cuando alguien moría. Este duelo, no obstante, estaba tan estratificado que se volvía confuso a sus ojos. [...] Pero había otros cuerpos que parecían estar suspendidos en todas las edades o en una más que en otra. Como si quisieran afirmar que el humano, en cualquier periodo de su vida, era una fugitiva condensación de tiempos diferentes (pp. 53-54).

A partir de este segundo proceso de aprendizaje Le Moyne comienza a elaborar sus propias reflexiones, ya muy distantes de aquel joven que en el taller de Tocsin, mostrara a su maestro aquellos dibujos copiados de los cronistas medievales. Gracias a este viaje, el pintor adquirirá una voz que le permite reconocer una visión más amplia, no mediada por el trabajo de los demás, sino capaz de cuestionar tanto las definiciones arbitrarias atribuidas a los indios en lo concerniente a las discusiones en relación con su condición de “inferioridad”, como de valorar el trabajo artístico de los timucuas. Siguiendo esta línea, el camino que halló más transparente y a la vez con mayor coherencia para replantearse esta realidad cultural fue a través del arte. Para Le Moyne comprender las diferentes significaciones de sus tatuajes implicaba detenerse a mirarlos de un modo más próximo, lo cual le abría la posibilidad de iniciar un recorrido de un nuevo imaginario, más allá del que elaboraban los europeos acerca de los indígenas, sin haberse movido de Europa y apegados a sus concepciones artísticas y culturales. Este viaje implicaría para el pintor de Dieppe profundizar en esa realidad primigenia, al punto de reconocerla poéticamente más genuina, a la que muchos de los viajeros, exploradores y religiosos no se atrevían a llegar. Puesto que todos

ellos carecían de un elemento importante, la contemplación artística, aquella que aprecia y concibe una obra como un trabajo artístico con su valor estético, y este fue un valioso detalle de los que pocos viajeros europeos, durante el siglo XVI, pudieron dar cuenta:

Cuando Le Moyne se asomaba a esos puntos negros trazados encima de los labios, a la multitud de insectos amarillos que ascendían por las piernas, a las flores púrpuras que abrían sus corolas en los abdómenes, sentía que su emoción era de una índole parecida a aquella que lo embargaba cuando veía los muros de las catedrales atiborrados con las escenas del Génesis (pp. 55-56).

Por ello, el narrador introduce un matiz en cuanto al nivel de comprensión, nada fácil para el pintor francés, menos para quienes lo acompañaban, que solo estaban ensimismados en sus pensamientos y en sus tareas, sin ningún atisbo de interés por conocer al otro sujeto, al nativo de aquellas tierras: “Le Moyne buscaba a sus interlocutores para contarles el mito creador de los timucuas que había tratado de entender. Pero se daba cuenta, descorazonado, de que La Caille y L’Habit retomaban sus ocupaciones” (p. 57). Una respuesta que revela que tales elucubraciones del artista no le incumbían ni al versificador ni al abate protestante, en quienes la negación y los prejuicios culturales europeos se hacen visibles en esta significativa muestra que relata el narrador. De ahí que su único interlocutor sea el capitán Laudonnière, el amigo de su maestro Tocsin, quien buscaba al pintor para aliviar sus preocupaciones y preguntarle por las incursiones de investigación con los indios. De modo que Le Moyne le ofrece su valoración en torno a la pintura del cuerpo y su grado de comparación a nivel estético con el arte europeo:

No me cabe duda de que si de imaginación se tratara, en el mundo de las representaciones pictóricas ellos nos llevan una ventaja. Si me diera a escoger cuál es más inquietante, si un muro catedralicio o un gobelino alegórico de esos que adornan nuestras

paredes palaciegas, y estos cuerpos plenos de signos impenetrables, señalaría a los indios (pp. 70-71).

Por tanto, Le Moyne afirma que sus cuerpos pintados contienen un alto nivel de creación, es decir, que sus representaciones son capaces de internalizar el mundo hasta el punto de crear un pensamiento abstracto y proponer un significado estético, esto es, generar un placer que ante los ojos del otro significaría una manifestación de banalidad u ocio y, ciertamente lo es, ya que está plenamente concebido como el ocio creador al que se referían antiguamente los griegos. Pues, “los indios cuando se dedicaban a tatuarse caían en el centro de una feliz alienación. Se separaban de tal manera de los compromisos cotidianos [...] en una actividad que, a pesar de su misterio, los ponía de frente ante el sentido primero y último de vida” (p.71). En este sentido, con esta acción sin la finalidad de la utilidad cotidiana, también revelaban una visión de placer de ser y estar en el mundo, mediante un viaje mental hacia un estado originario que los conectaría a su vez con el fin, en el que se integraría el presente con la totalidad temporal imaginada. En otras palabras, lo que se está planteando en esta parte del relato es la validación del hallazgo de un nuevo concepto de arte desconocido para Europa y al que no se le consideró como tal, porque no estaba dentro de los cánones occidentales. Sin embargo tal como lo señala T. Adorno:

El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. [...] La definición de aquello en el que el arte pueda consistir siempre estará determinada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y quizá pueda ser⁵⁰³.

Y justamente es lo que lo que expresa el pintor Jacques en la novela, esto es, poner en cuestión la presencia de una forma distinta de

⁵⁰³ Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1986, pp. 11-12.

autorrepresentación artística en los cuerpos de los indígenas, considerando incluso su elevado grado de construcción de unos referentes simbólicos y alegóricos a través de los signos, colores y formas distintas que presentan nuevas significaciones tanto psíquicas como emocionales, sociales e individuales de una cultura nueva para el mundo. Sin embargo, las disímiles lecturas que señalan los personajes cercanos a Le Moyne, apuntan a sus realidades personales, pero no a las del indígena. No obstante, Le Moyne que se sabe europeo y allí habrá de retornar, se propone vivir lo más cerca posible la experiencia de la pintura en su propio cuerpo, en la que también sería pintor del cuerpo del indígena Kututuka, e imaginándose frente al maestro Tocsin le comenta la sensación que experimenta: “Es, querido maestro, como si fuera necesario para arribar a la desnudez total, a la prístina ausencia de sentido, atravesar el desvarío, la multiplicación y el exceso” (p. 81). Esto no es más que la postulación de una nueva teoría de la pintura y de la cultura producida por los timucuas en la voz del personaje pintor y el narrador.

En el trabajo de Le Moyne se revelan dos acciones fundamentales: acercarse a los timucuas y, por otro, ejercer su oficio de dibujante de la expedición. De ahí que otra de las escenas de sus láminas sea la representación de la batalla entre los de la tribu de Utina y de Potavu: “Como Le Moyne estaba rodeado por unos arbustos de los cuales se desprendían varias flores, decidió ponerlas como antesala al espectáculo del combate. Junto a estas flores un indio cae con la frente destrozada por la pólvora en la lámina” (p. 62). Esto explica el delirio de los hombres por conseguir el oro, que comienza con un plan sin sentido pero que se acrecentaba dada la preocupación de los europeos de retornar a la vida de carencias y estrecheces

económicas en las que se encontraban, y tal situación se hizo extensiva en todas las exploraciones que se embarcaban a América. Los motines constituyeron el caldo de las discordias y las divisiones entre los tripulantes, lo que trajo como consecuencia parte del fracaso del proyecto, en este caso, de los colonizadores franceses:

La Roquette juró esa mañana que había soñado con una mina de oro. [...] Entre los convencidos había uno llamado Genre. [...] Un grupo de soldados, finalmente, se insubordinó [...] La Roquette se fue a buscar el oro por la geografía de su alucinación (p. 66).

La obsesión del oro que, por instantes se adormece, en cuanto despierta, se expande y los tripulantes, semejante a un grupo de fieras hambrientas se desbordan y sublevan ante la mínima certeza de conseguir oro. Luego, huyen desorientados, pues los guía la avaricia y la insensatez; sus mentes están muy lejos de la inteligencia y la cordura, son unos monstruos empobrecidos que se lanzan a las fauces de otro mayor, o bien, se convierten en “esa bazofia humana [que] no tardaría en regresar” (p. 69), ocasionando graves y funestos problemas para la colonización.

Dentro de este gran marco, surge como un retrato la figura de Pedro Menéndez, oriundo del pueblo asturiano llamado Avilés, quien bajo las órdenes de Felipe II, alcanzó los títulos de “Caballero de Santiago, Comandante de Santa Cruz de Carza y Capitán General de las Flotas de las Indias” (p. 101). Curiosamente, es frente al *Tríptico* del pintor flamenco El Bosco que Felipe II y Menéndez de Avilés planean el ataque a los hugonotes franceses establecidos en las tierras Floridas. Con Menéndez de Avilés en Florida da nombre al lugar de “San Agustín y desde entonces y para siempre pertenecería al rey de España” (p. 105), sentenció Menéndez de Avilés. Por su parte, Laudonnière se encuentra enfermo, situación que en todo favorece al Comandante de la flota

española. Estalla más que la guerra, la masacre, el espanto y también la rabia junto a la impotencia de Le Moyne, pues:

Quiso enfrentar el oprobio, vengar esas maternidades injuriadas [...]. En medio de estrépito, con los ojos atiborrados de lágrimas trato de hacerse una senda que lo condujera a sus pertenencias. [...] Por nada del mundo podía perder esas imágenes. Allí estaba concentrada la esencia de sus días en el Nuevo Mundo (p. 109).

Todo un trabajo artístico, cultural y antropológico malogrado por las mentes febriles, cargadas de resentimiento y muerte, ocurrida en la toma de la Florida, el 20 de septiembre de 1565, cuyo móvil desencadena en el ataque desde el poder que no tiene otro estado mental que el de la obsesión y la avaricia. Asimismo, se plantea la paradoja de las creencias religiosas, porque asesinan en nombre Dios. Y de toda la acción bélica, en medio del estallido de la infamia y el desamparo, solo sobrevive la imagen pintada en una parte del cuerpo de Le Moyne: “la pequeña lagartija que Kututuka le había pintado. Significaba la amistad perdurable” (p.112). No obstante, en esa escritura en la que el protagonista es un artista, presenciamos, por un lado que, en su labor de pintor descubre la gema de la poesía, en tanto misterio develado por los timucuas y, por otro, nos encontramos con la violencia sin tregua del horror de la masacre. Pese a ello, en la reflexión del pintor surge sutil y firme la reafirmación del arte que, en ciertos momentos, es mutilado y atacado. Sin embargo, el arte se afianza en un recorrido que acomete tanto el escritor como el artista, en una escritura cuya travesía relata el estremecimiento de la impotencia y la certeza de la belleza, ya que pone en relación estas dos imágenes complementarias y opuestas, pues como Pablo Montoya sostiene:

recreando una figura que en apariencia no tiene nada que ver con nuestros días, pude representar esa oposición entre artista solitario y dictador supremo. Y yo sé, faltaba más, que en la

realidad quien gana es el poderoso. Pero en el rincón maltrecho, y sin embargo liberador de la escritura, gana el poeta⁵⁰⁴.

La obra del escritor y la del artista, desde esa carencia, ganan en significación como si la misma destrucción del hombre generara más que una defensa o una denuncia, renovadas miradas que ascienden a valorar e insertar realidades que hoy nos atañen. Pues si para los que dictaminan la validez del planteamiento artístico de un objeto literario, aunque las circunstancias personales y políticas entorpezcan su difusión, entonces será la voz y la palabra de otro creador, Pablo Montoya, cuatro siglos después, el que levante al artista marginal realizando un reconocimiento al arte del siglo XVI, y la vez una relectura acerca de la cultura indígena de Florida en la novela *Tríptico de la infamia*.

5.3.- EL EXILIO DEL ARTISTA COMO TRADICIÓN

Así comienza la segunda parte de la novela, con el epígrafe del escritor cubano Reinaldo Arenas: “Nuestra tradición es el desamparo”⁵⁰⁵, con el título

⁵⁰⁴ Mónica Marinone et al.: “Pero en el rincón maltrecho...” *loc. cit.* pp. 6-7.

⁵⁰⁵ Reinaldo Arenas (Holguín, 1943 – Nueva York, 1990). Unido en un comienzo a la causa política liderada por Fidel Castro y el Che Guevara, su formación contó con las figuras de dos grandes intelectuales cubanos: José Lezama Lima y Virgilio Piñera. En 1962 apareció su primera novela y único texto del escritor publicado en la isla, *Celestino antes del alba*. Pues a partir de 1973 comienza a sufrir la persecución política castrista por su condición de homosexual. En 1973 se le acusó de abuso sexual y fue a prisión. Se convirtió en un fugitivo en la isla hasta que fue encarcelado en la prisión El Morro. Su obra también fue perseguida. Pese a ello, su producción literaria no menoscaba en profundidad y belleza, tejida con la experiencia de la persecución y el exilio. En sus “Meditaciones de Saint- Nazaire” (Véase: *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Comp. Ottmar Ette, Frankfurt, Vervuet Verlag, 1992, p. 54), podemos leer esta frase refiriéndose a su generación que, como bien lo señaló el escritor en su discurso en la recepción del Premio Rómulo Gallegos 2015:

A ese desamparo de la existencia que provocan la naturaleza y los mismos hombres también lo hemos llamado exilio o destierro, desgracia o infortunio. Pero si nuestros ancestros, aquellos que van desde la antigüedad hasta el siglo XIX, conocieron bien esas inclemencias del cuerpo y del espíritu, quienes habitamos el planeta ahora tenemos suficientes razones para creer que desde

del apellido del pintor francés: “DUBOIS”⁵⁰⁶, al que el escritor definirá como marginal, quien de entrada en el texto asume un cambio de la voz narrativa y, en consecuencia, un enfoque de la ficción que se intensifica con la primera persona, en un relato de viaje hacia la muerte no solo física, sino filosófica y poética: “Yo, sin embargo, avanzo hacia la muerte, aquí en esta casa de los suburbios de Ginebra, sumergido en un escepticismo y en una resistencia silenciosa” (p. 116). De allí que en esta parte de la novela apreciamos una narrativa poética, pues va de la mano de figuras que en estas condiciones le anteceden: Virgilio, Ovidio, Marco Aurelio⁵⁰⁷, mediante una escritura que conjuga y rinde homenaje, por un lado, a los grandes autores de la literatura latina y, por otro, inserta nuevas figuras, casi desconocidas en el mundo del arte pictórico, restaurando dentro de su rasgo de marginal, su singularidad, por sus conexiones con otras historias y otros personajes.

En estos artistas se resalta su pensamiento y condición de resistencia frente al tiempo y las circunstancias en las que el poder, desde el ámbito político y religioso, llega a provocar un terrible desamparo en el mundo social e individual, que halla eco en la voz y recreación de un artista, François Dubois, quien llega a confesar: “La culpa de mi escepticismo habría que atribuirla a

el siglo XX hasta hoy nos ha correspondido la suerte de vislumbrar algunos extremos de la intemperancia. (Pablo Montoya: “En Colombia la violencia ha caído sobre nosotros”... *loc. cit.*)

⁵⁰⁶ François Dubois: Pintor hugonote nacido en Amiens en 1529 y murió en Geneve, 1584. La única obra que se conserva del pintor es la conocida *La Matanza de San Bartolomé*, ocurrida el 24 de agosto de 1572 pintada en Lausana, la ciudad en la que se refugió dada su condición de protestante. Su cuadro se encuentra en el Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausana.

⁵⁰⁷ Ovidio (Nació el 20 de marzo del año 43 a.C. en Sulmona ciudad de los Abruzzos y murió desterrado en el año 17 d.C. desterrado Poeta posterior a Virgilio (70-19 a.C.) Horacio (65-8 a.C.), Tibulo (ca. 48-19 a.C.) y Propertio (ca. 50-después del 16 a.C.) escribirá en el Prólogo a su LIBER PRIMVS: Tristia (Libro Primero Tristezas) exhortándole: “Tu cave defendas, quamvis mordebere dictis:/ causa patricinio non bona peior erit./ Inviennes aliquem, qui me suspiret ademptum,/ camina nec siccis perlegat ista genis,/ et tacitus secum, ne qui malus audiat, optet,/ si mea lenito Caesaris poena levis” (Véase: Publio Ovidio Nasón “Tristezas” en *Obras completas*, Introducción, edición y notas críticas Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Espasa-Biblioteca de Literatura universal, 2005, [p. 1482].

estos años turbulentos en los que la demencia penetró en el corazón de los seguidores de Cristo” (pp. 118-119). Las reflexiones del dibujante van desde su universo personal hasta la representación de la pintura en tanto escenificación de un relato de la vida como repetición:

Ahora que vuelvo a esa jornada pienso que, más que jugar, los niños realizábamos una función en la existencia. [...] Todavía me pregunto a quién se le ocurrió ese montaje de la diversión y la locura, a las que estamos triste e irremediabilmente condenados, solo para pintarlo (p. 123).

François Dubois manifiesta una disidencia religiosa, más frontal que la de Jacques Le Moyne, no obstante, en ambos personajes la experiencia del exilio como herida es profunda y reflexiva. Tal vez esa cadencia se consigue en Dubois con el recurso de la primera persona, quien confiesa: “apoyado en las pláticas con Sylvius, aprendí a desconfiar de la codicia de los católicos [...]. Y tanto la inclinación al despilfarro como la falsedad de sus máximas autoridades me habrían de parecer, desde esos días, sinónimo de descarrío” (p. 127). Lo interesante del sentido crítico que despliegan sus personajes en la novela no apunta solamente a una de las religiones, concretamente de la que provienen las masacres hacia los protestantes. Por el contrario, su cuestionamiento parte desde sí mismo y de aquellos que les son próximos a su pensamiento. Luego, el sujeto narrativo abarca todas las perspectivas respaldando la transparencia del juicio, puesto que no se trata de criticar al pensamiento contrario, antes bien, se ha comenzar por aquel con el que se tiene una simpatía o empatía de ideas, para inmediatamente invocar el auténtico diálogo de las diferencias como rasgo que ha de ser propio de los artistas, de los escritores y pensadores que, ajenos al servilismo, sean proclives a cuestionar los poderes establecidos, como también a aquellos que desde la disidencia buscan por su parte imponer

sus opiniones y justificar sus incoherencias. Así se refiere a su tío médico, Silvius: “Aunque admiraba al almirante De Coligny, discrepaba de su deseo de propiciar la guerra contra los españoles en las regiones de Flandes” (p. 128).

En este conjunto de ideas es relevante señalar las miradas críticas de Tocsin, el cartógrafo de Dieppe y el de los galenos Sylvius y Ambroise Paré, porque son personajes que revisan el mundo desde dentro y desmontan los fallos de su propia cultura, los que el poder proyecta incansablemente y, sin embargo, tales errores los atribuye repetidamente a los otros. Esto se refiere, precisamente, a la visión del monstruo creada desde Europa en el siglo XVI, luego trasladada a los indígenas del Nuevo Mundo y, lamentablemente está patente en las posturas de ciertos gobernantes o dictadores actualmente. De ahí que, durante el paseo de Silvius y Paré por unos de los pabellones del hospital, este último “afirmaba algo que nos hacía sonreír a contracorriente. No es en los mundos nuevos que estamos descubriendo, sino en lugares como estos, donde viven los monstruos de la humanidad” (pp. 129-130). Por lo que el relato de la deformidad de los cuerpos europeos ya no es solo parte del imaginario medieval sino de la realidad humana del siglo XVI en Europa, solo que ella se halla oculta en el sótano de un hospital. De la acción de la exclusión social surge el cuestionamiento de esa mirada que revierte en el otro su propia realidad escondida, lo cual encierra la paradoja de la civilización de occidente, que enmascaran sus propias verdades y se las trasplantan a los indígenas, cuando en realidad son los colonizadores los auténticos monstruos en sus planes de expansión y control. En ese sentido, el origen del monstruo tendría como lugar:

el verdadero horror [...] en los hombres normales y para toparse con sus proyecciones no era necesario atravesar las fronteras ni

tampoco cruzar puertas de hospicios administrados por la caridad cristiana, sino darse una vuelta por las calles que transitábamos, embargados en la confianza de estar habitando el centro más civilizado del mundo (p. 130).

En estas visitas al hospital en París, Dubois se encuentra de frente con la “extrañeza” (p.131). El ojo que se invierte para mirarse a sí mismo, a su propia realidad, aquella que se niega y, pese a ello, se le endilga a los habitantes de las regiones del Nuevo Mundo, para asimismo solapar los desmanes de un reino por el dominio y expoliación de otras tierras. Por tanto, la novela va hilando una serie de situaciones que, a manera de unos cuadros narrativos entretejen el relato con la imagen; el dibujo, la pintura y el grabado, la poesía con el ensayo. En esta segunda parte, retorna el problema de la destrucción del arte, lo vimos con Le Moyne en Florida, posteriormente con Dubois en París. En este último se produce un acercamiento hacia esa intimidad del artista, de la personalidad fraguada en la soledad, que avanza hacia una poética acerca de su oficio:

Pienso, en primer lugar, que nuestro don solo reside en mirar. Reconozco que es fundamental conocer los secretos de nuestro arte [...]. Pero se pueden manejar a la perfección estos obrajes sin que ello garantice que seamos verdaderos pintores. El secreto reside en mirarlo todo como si en esa actividad, que muchos realizan naturalmente, estuviese concentrado el alimento esencial del espíritu (pp.132-133).

En ese proceso del artista así como del lector y escritor, Dubois construye el suyo, se mira en el espejo de sus inicios para relatar cómo se produjo esa relación del pintor con el mundo, la interpretación de su realidad, con una carga emocional altamente sensible y, por supuesto, más aguda que la del resto de los sujetos que podrían participar de un acontecimiento. No obstante, la interiorización de esa experiencia, la abstracción de una terrible escena y la sensación-producción son de un alcance y proyección de gran

trascendencia, por lo que la situación vivida se transforma en una obra que ha sensibilizado y abstraído los sentimientos, hacia una realización que la representa, la revela y, finalmente, transmite su propia mirada al espectador y al lector⁵⁰⁸. En este sentido, la obra trasciende lo empírico, pues si parte de él, al mismo tiempo, lo cuestiona, ya que:

El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo oculta un ser empírico en su propia sustancia [...], con todo hay que buscar alguna mediación en el hecho de que la forma es un contenido sedimentado. [...] Aún la más sublime obra de arte ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica al salirse de su camino no de una vez para siempre, sino en forma concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica⁵⁰⁹.

Tal es el punto que se destaca en Dubois y se conjuga en la novela, de pintar y relatar a la vez, de manejar con una fina pluma la visión del arte frente a la brutal realidad del mundo, de su momento histórico, que se adentra más allá del acontecimiento, pues lo que la obra expresa constituye un profundo tejido entre lo individual del artista y, al mismo tiempo, en su dimensión social, que contiene la instantaneidad del horror de la persecución en tanto situación colectiva. De allí que su valoración en torno a sus primeros trabajos los comente con un sesgo de ironía: “ingenuo y curioso joven que no sabía lo que le esperaba y que, estremecido por la emoción de cada instante, trataba de pintar el mundo” (p. 133). Asimismo, participamos de un relato del pintor que conjuga las significaciones de la muerte con la poesía, la pintura con la historia, la religión y la política, el arte y la novela, al introducir comentarios en torno al

⁵⁰⁸ Es esto lo que nos señala Pablo Montoya como escritor en su trabajo de la imagen en el texto: “El diálogo que se entabla en esos libros míos sobre la pintura tiene que ver con la imagen misma, con su proceso de formación con el artista que la hizo y con mi propia mirada que no es otra que un deseo de captar la visibilidad sabiendo que más allá está la invisibilidad” (Véase: Mónica Marinone et al: “Pero en el rincón maltrecho , y sin embargo liberador de la escritura...” *loc. cit.* p. 3.

⁵⁰⁹ Theodor Adorno: *Teoría estética...* *op. cit.* pp. 14-15.

arte y de lo que subyace en su lectura. Por lo tanto se pone en escena el proceso del pintor, de la obra como sistema de formación y, posteriormente de producción, así como la imagen-presencia del lector-espectador:

Había una en particular por la que he guardado una admiración sin altibajos. Se trata, de *La Virgen con el niño*, de Jean Fouquet, [...] Agnès Sorel, una de las amantes de Carlos VII. [...] Esa Virgen, asociada con una mujer que murió envenenada luego de un parto, es tan bella en su silencio que parece un ser de otro mundo (p. 135).

En esa toma de contacto del arte con la realidad y, al mismo tiempo, su distanciamiento instaura el misterio de la propuesta estética de la obra, que apreciamos en este comentario sobre la intencionalidad del arte, en una especie de resistencia y confrontación, no de mero reflejo de lo real, pues “Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes, de su forma. Y es esto y no la inclusión de momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad”⁵¹⁰. Así, avanza el relato hacia el análisis y reflexión del cuadro, esta vez del pintor flamenco Van Eyck y, en esta dirección, hace un recorrido desde los aspectos más relevantes de la escena, de los personajes, de su contraste y su sensibilidad poética, hasta puntualizar un detalle de vital importancia en el momento de formación de Dubois, y esta es la noción conseguida de la perspectiva como hallazgo poético espacio-temporal en el cuadro *El matrimonio Arnolfini*:⁵¹¹ “Pero el secreto de la genial profundidad [es] el espejo cóncavo, situado detrás de la pareja. [...] El universo en él se vuelve hondo e

⁵¹⁰ *Ibíd.* pp. 15-16.

⁵¹¹ El cuadro data del año 1434 (siglo XV) del pintor flamenco Jan van Eyck. Más allá de la simetría y el logro del color así como el detallismo de los objetos y el logro de los dos personajes representados fuera del cuadro, es decir, la inclusión del afuera, de otros personajes que no pertenecen al primer plano; no obstante ya forman parte del interior del cuadro, elemento que adelanta al cuadro de *Las Meninas* (1656) de Diego Velázquez que expone el problema de la representación del arte.

insinuante [...] una ilusión suspendida” (p. 138). Todo lo que la obra promueve en la contemplación de la atmósfera, se manifiesta en la belleza de la perfección de la forma creando una doble realidad, aunque no articulada, sí altamente sugerida que se desprende a partir del objeto situado al fondo del cuadro. Este es el espejo: el punto visual de profundidad de otra realidad, que nos muestra el reverso de los personajes, así como el mundo insinuado que dejamos y no vemos, sin embargo está allí, apuntando a varias direcciones tanto del cuadro como fuera de él.

Esta lectura del cuadro dentro la formación del pintor se conecta con el surgimiento de la exploración del conocimiento del cuerpo y la experiencia amorosa que encuentra, por un lado, en *El tratado de la simetría* de Durero y, por otro, en su relación con Ysabeau, mediante un relato de viaje al recuerdo que realiza Dubois, con un estilo que se acerca a la autobiografía, escrito bajo la forma de un presente discursivo que se interroga ante la ausencia de su material artístico: “Si es que sobrevivieron al saqueo y al fuego, ¿en qué lejana biblioteca o anónimo baúl descansan ahora?” (p. 144). Por ello, en la experiencia del exilio y de la pérdida lo que intenta rescatar el poeta-pintor es el recuerdo, el conocimiento y las experiencias más sublimes en medio de la ruina y el expolio. La cuestión del destino de las obras de arte es crucial, porque apunta a esos cuerpos y trabajos extraviados o, definitivamente perdidos. Por lo que el discurso de la novela se perfila hacia esa perspectiva, que refleja en un diálogo el reclamo del lugar de tantas obras devenidas en olvido, y destinadas a un punto negro en el que solo el arte bajo otra forma de expresión, esta vez narrativa las convoca a la escena del presente.

En esta segunda parte se produce el encuentro entre los pintores Jacques Le Moyne y François Dubois a través de Ysabeau, y se destaca el tatuaje en la mano del “pintor de indios”, que Jacques reafirma como la huella de su experiencia y registro de su aventura en las Tierras Floridas, además de su acercamiento al pensamiento y cultura de los indios timucuas. Asimismo, se expresa la mirada de la semejanza que establecen Ysabeau y Dubois, en la conformación de dos sujetos que en cierta manera manifiestan una diferencia de percepción frente a la experiencia de Le Moyne. Esto se traduce en sus posturas de desconcierto frente al cuerpo tatuado de Le Moyne, lo que revela un contraste entre el pintor europeo que ha viajado al Nuevo Mundo, frente a aquellos que no han tenido esa experiencia y conocimiento; en consecuencia, sus puntos de vista son opuestos y sus relatos no llegan a confluir en ese primer encuentro:

La primera impresión que tuve de ese hombre fue contradictoria. [...] Cuando le apreté la mano, noté que estaba tatuada. Circunstancia que lo hacía ver, según quienes lo tratábamos, como una especie de portador de exotismos de feria. [...] A Jacques Le Moyne, ese era su nombre, su estancia en el Nuevo Mundo lo había transformado. [...] Me parecía, incluso, que su percepción de lo vivido rozaba las dimensiones del delirio. Ysabeau me confesó [...] que nunca había creído que Jacques pudiera entusiasmarse tanto como para dejarse pintar el cuerpo por las manos de un salvaje (p. 150).

Tal es el acercamiento de Jacques Le Moyne al mundo indígena, que su defensa del imaginario de los timucuas roza con la duda y la sospecha de la valía del pintor de Dieppe. En el plano discursivo, este encuentro deriva en un juego narrativo entre los personajes Jacques Le Moyne, sujeto referido y el personaje narrador que representa Dubois, este último traslada a su relato los planteamientos que le presenta “el pintor de indios”, quien ha regresado de una experiencia de viaje rica en conocimientos culturales, cuyo trasfondo narrativo

constituye un relato cargado de dolor y muerte. No obstante, en el pintor de Dieppe que ha atravesado todo un mar de experiencias y en el del artista de Amiens que ha recorrido algunas ciudades de París y, finalmente, se exilia en Ginebra, hay varios puntos de semejanza: ambos se enamoran y pierden a la misma mujer: Ysabeau. El primero, renuncia a ella por su viaje a Florida; podría decirse que tal acción es voluntaria, pues la promesa de volver es incierta, y ello bien lo presiente el personaje femenino. No obstante, a Dubois es la guerra religiosa la que le arrebató a su esposa. De ahí que, después de

estas divagaciones, soy yo quien escribe en estas páginas, y Jacques Le Moyne es el ausente [...]. Cómo me gustaría volver a verlo, ocurridas ya las desgracias en las que una generación como la nuestra ha podido abreviar entre el miedo, la rabia y la ineptitud (p. 152).

Por otra parte, se retoma en esta segunda parte la masacre cometida por Pedro Menéndez de Avilés en Florida contra los hugonotes que se habían quedado dispersos en el mar y los que iban capitaneados por Jean Ribault, para reintroducirnos al personaje Jacques Le Moyne, quien junto al capitán Laudonnière y otros más, escaparon de la masacre, y se entregaron a cambio de garantizar sus vidas y su regreso a Francia. En este sentido se narra la promesa incumplida por Menéndez de Avilés, pues una vez despojados de sus armas y sin fuerzas, tanto al primero como al segundo grupo de los hugonotes: “comenzó la carnicería. Uno a uno, fueron apuñalados por la espalda o degollados” (p. 154). No obstante, será la venganza la que engendre más exterminio, que comienza por un resentimiento que no se sacia sino con la muerte. Al terminar de referir cómo terminó aquel suceso, el narrador Dubois anuncia lo que devendrá en la segunda masacre ejecutada en París, provocada por los impulsos y los delirios encontrados en una paradoja política

y religiosa que carcome y destruye sin piedad, ya que “La verdad es que jamás se acostumbra uno a estas atmósferas en las que Cristo, símbolo de una concordia universal, era el fuego que atizaba los rencores” (p. 162). Frente a este referente histórico, el discurso novelístico se introduce en el objeto artístico que actúa como obra referida, pues Dubois cita el cuadro de Antoine Caron en el que halla la prefiguración de lo que ocurriría en París: “un cielo con reflejos de incendio. Una luna al acecho flota entre nubes densas” (pp.165-166).

En correlación con la atmósfera del cuadro de Caron, consideramos el cuestionamiento que realiza el pintor de sí mismo de cara a la posteridad: “Si algún alguien viera lo hecho por mí, ¿podría afirmar que, en efecto, allí estaba sintetizada la ciudad?” (p. 166). Sin embargo, la reflexión que formula el pintor acerca de lo que marcó no solo su vida sino su obra, se dirige a la trascendencia de aquel acontecimiento que estalla en la ciudad en la que habita y, en consecuencia, afectó doblemente al artista, ya que con la experiencia directa de tan terrible suceso: “tal vez podría entenderse lo que pasó conmigo y mi obra al estallar la violencia de San Bartolomé” (p. 167). Esto es, cómo una visión traumática puede paralizar el trabajo de creación de un artista y, posteriormente, generar la producción de una obra que recoja todo el sentido de impotencia en un cuadro como el que produjo Dubois en *La matanza de San Bartolomé*. El punto culminante de estas reflexiones llega a su clímax al preguntarse el artista, si la finalidad de su creación podría catalizar la experiencia de la infamia, en otras palabras: “si una pintura, así logre erigirse como símbolo de una tragedia colectiva, ¿podría otorgarme una sola pero necesaria palabra de consuelo por parte de los agresores?” (p. 168). No

obstante, este grado de reflexividad apunta hacia el análisis de los dogmas instituidos por los católicos y los protestantes, mientras él afirma sus inclinaciones ya reposadas en el tiempo, al señalar que:

Aquí y allá la brutalidad ha hecho de las suyas. [...] Nos hemos matado por cuestiones que, a mi juicio, no merecen tales desbordamientos. [...]Tengo suficiente conocimiento para decir que los ejércitos protestantes han enarbolado enloquecidamente las divisas de Lutero y Calvino. Porque no hay peor tiranía, también los años me han favorecido esta certeza, que aquella que nos azuza, día tras día, hacia un ansia de venganza contra el otro (p. 169).

Una tiranía que culmina con la destrucción del individuo y del arte de François Dubois y Jacques Le Moyne. Y de esa travesía por la muerte y el exilio de la infamia queda una voz casi borrosa de un ser, en la que el relato se nos convierte en imagen: “ya en Ginebra, empezó a configurarse ese fantasma que soy ahora” (p. 176), para concluir con la frase que concuerda con el epígrafe, de esta segunda parte del escritor Reinaldo Arenas, “más allá de las tinieblas no hay fulgor. Solo más tinieblas, y el inmenso terreno del desamparo” (p. 177). Frente a esa intemperie que nos recuerda inevitablemente la voz del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre⁵¹², en relación con el estado de orfandad que invade al pintor de Amiens, lo que sobreviene es el exilio y hasta la muerte de poetas, de artistas y escritores.

Y quizá para los que no vuelven al lugar donde vivieron, solo hay una posibilidad de retorno, la travesía de los recuerdos rescatados del olvido a través de las imágenes del arte y en las voces de la literatura. Sin embargo, frente a la orfandad hay un punto posible, algo o alguien nos hace volver: la

⁵¹² YO QUISIERA estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos, y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras.

El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; mas yo lo habré escalado de brazo con la muerte [...]

(“Preludio” en *La Torre de timón*, 1925, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p.3).

querencia. Para Dubois esa recurrencia que en cierto modo titilaba en medio de su desamparo se llamaba Ysabeau. No obstante, este “desencadenamiento” de la herida desemboca en la soledad, y ese trasiego busca ampararse en las formas de lo primigenio, en la melodía materna y en la postura protegida, adoptada antes de volver a enfrentarse para mirar el mundo:

Mis días, en cambio, se urdieron en la esterilidad. Solo el recuerdo de la música que mi madre cantaba en los amaneceres de mi infancia me llegaba a veces a los labios, en una ciudad cubierta por el frío y la nieve. Me encogía como un feto en la cama y hallaba en el tono de esos sonidos algo propio de las consolaciones (p. 178).

Sin embargo, la amargura levanta el telón del rencor y, en algunos, ese sentimiento se exagera y se torna infame, de ahí que al menos todo termine en vacío, engendre dureza hacia aquellos que: “Elogiaban la humildad de los miserables pero ansiaban el confort de los poderosos. Prometían la armonía y estaban empantanadas sus almas en el rencor” (p. 178). No obstante, el artista no se acoge a un credo como bando, ni se sume en una confrontación obcecada, ya que su postura busca no las sentencias sino la reflexión del individuo, de la sociedad y el arte. Su pensamiento y su espíritu se hallan abismalmente lejos de la destrucción de las formas de libertad y de las acciones de los que profesan y se enfrascan en sus credos y así lo manifiestan su voz y su obra. Por ello, en él no hay vacilación en señalar las contradicciones de los sujetos que gobiernan las instituciones tanto religiosas como políticas, cuya alianza descansa en un solo fin, la conquista del poder:

En el fondo no me siento cómodo ni en un bando religioso ni en el otro. Soy de la opinión, incluso, de que la censura civil debería pertenecer al Estado y no a los credos de la religión porque estos son más afectos a la intransigencia y son quienes tienen ensangrentada a Europa (pp. 181-182).

En el estado de desarraigo y desencanto en el que se encuentra el espíritu del artista, ante la petición de su amigo Goulard de pintar para procurar un rostro a los masacrados, la respuesta de impotencia de Dubois no encuentra otra expresión: “que mi reino es una comarca del exilio y un valle de la desolación” (p. 183). No obstante, más allá del cariz existencial que pueda contener la frase, su amigo le responde con un doble sentido acerca de la misteriosa proximidad de lo divino, puesto que se sustenta en una aporía de afirmación y negación, para introducir en el centro de esa fragilidad humana la presencia del posible destello. Así, “en los instantes que nos sentimos más abandonados por él, su cercanía es más prodigiosa” (p. 184). De ahí que *La masacre de San Bartolomé* surja también como un doble problema a resolver: la imagen de la muerte despiadada como hecho y experiencia, desatada por todos los rincones en el París de 1572, con la que se abstrae el pintor y la transmite al lienzo: “¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación” (p. 185). Allí, empieza el proceso de la representación artística que, en primer lugar, acomete otro tipo de respuesta frente al horror de la masacre, la cual parte para el narrador desde el punto de vista de la composición por “moldear ese París”, antes del delinear el tema, éste es “la presencia del mal” y, luego, reflexiona acerca de ese lugar vacío tanto exterior como interior del cuadro, “que significa el silencio visual y también lo que quiere decir la nada” (p. 185), es decir, el planteamiento del valor estético de la obra.

Y, aunque la pintura sea la mirada hacia aquello que los otros no alcanzan comprender, al mismo tiempo ella constituye una paradoja porque

revela y enmudece, asoma y apunta a distintas direcciones de formas y contenidos, a la vez que deja abierta la salida. En ese instante, el arte es una suspensión entre el vacío de sentido y la dimensión de la imagen, pues: “El criterio central es la fuerza de su expresión, gracias a cuya tensión las obras de arte se hacen elocuentes. Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales. La expresión es el fermento social de su autonomía”⁵¹³. Esto es, la manifestación de una plenitud trágica que contempla en su totalidad y en su detalle esa intuición de dolor, de desgarramiento que es la muerte, tomando en cuenta que, ésta se produce o se ejecuta hacia un colectivo asaltado de manera imprevista, que no posee armas, ni sabe dónde guarecerse, convirtiendo al acto de la muerte en doblemente sangriento. Por ello, como si se tratara de una autorreflexión, el artista expresa:

Vuelvo a decirme que la pintura no es lo que se ve, si no su vacía impronta, la antesala de lo que nunca se ha dicho ni se podrá decir. [...] Me sobreviene una fatiga y quiero parar de pintar y decirles a ellos, a esa multitud de espectros que todavía no son imágenes, que soy un cobarde, un miserable que no ha logrado trascender los colores y las formas, y que anclado en la impotencia, solo quiere morirse y nada más (p. 186).

François Dubois se muestra confrontado con su ser, en un estado de melancolía, como quien atraviesa, poéticamente, el corazón de la miseria humana y se desnuda en su autorretrato narrativo. Y en ese sentido, va haciendo correlato de los personajes, algunos destacados por la infamia que poseen, y los otros, despojados como ese Hijo de Dios al que los regentes del poder y la avaricia volverían a asesinar. De este modo, el artista logra compendiar el horror en los cuerpos hasta las entrañas, frente a la maquinaria de la muerte generada en la Europa del Renacimiento, lo que nos muestra el

⁵¹³ Theodor Adorno: *Teoría estética...* op. cit. p. 311.

contrarrelato de aquella época: la proeza de la maldad cometida sobre su propio pueblo, y este cuadro es la respuesta al mundo de esa otra parte de nuestra historia. Así lo afirmará el pintor al representar las partes más significativas de la tragedia que encierran la totalidad de la infamia: “Son ciento setenta, los he vuelto a contar, el número de mis personajes. Pero juro que es toda la humanidad la que he intentado meter en la tabla” (p. 190). El dolor manifiesto en un pensamiento sublime como expresión de la paradoja del artista y su obra. No es la rabia la que transpira e irradia en ella, antes bien, lo que nos señala en la novela, a través de esta imagen, es el compendio de lo que aún sigue provocando no un solo poder, sino las redes de violencia, persecución y muerte que continúan produciéndose en ciertos lugares del planeta. Como lo diría el filósofo Hobbes, una vez más, “el hombre lobo del hombre”⁵¹⁴, la historia se repite en su obstinada “coreografía de la abominación” (p. 186). Contrariamente, en el cuadro de Dubois solo un animal redime el teatro de la crueldad: “Arriba, en una de las montañas que limitan la escena, hacia la derecha, hago una jaula. Y en ella pinto a mi gato” (p. 191). Finalmente, el proceso del cuadro y de la escritura, se convierten en un lienzo en el que cruzan pintura y relato, ficción histórica y novela poética.

⁵¹⁴ *Homo homini lupus*. Véase: Thomas Hobbes: *Leviatán o la materia, forma y poder de un Estado Eclesiástico y Civil*, Trad. Pról. Carlos Mellizo, Madrid, Alianza, 2004, p. 151.



Le Massacre de la Saint-Barthélemy (ca. 1572) de François Dubois (Amiens, 1529 – Genève, 1584) (Musée cantonal des Baux-Arts, Lausanne)

5.4.- THÉODORE DE BRY: ENTRE LA BELLEZA Y EL HORROR

La novela alcanza en su lectura la configuración de un tono *in crescendo* que, simultáneamente, va encajando no solo elementos de contenido, sino de formas artísticas, géneros y voces. En la tercera parte se produce una alternancia de voz narrativa entre la primera y tercera persona, solo que ahora ya no corresponde a la del personaje, en este caso, Théodore de Bry, quien, a su vez, tiene unos rasgos comunes con los otros dos artistas: Jacques Le Moyne y François Dubois, uno de ellos consiste en formar parte, con un juicio crítico, de la nueva religión de entonces, el protestantismo. Como consecuencia de esta elección le corresponderá vivir la experiencia del viaje durante el proceso de formación y de crecimiento del artista y, posteriormente, experimentar la aridez de una constante errancia, soportar los sinsabores del

exilio. En otras palabras, la vida del artista se convierte en una constante mudanza, recomenzar una historia una y otra vez, mientras el cuerpo y el espíritu acusan, progresivamente, un desgaste, un cansancio en todos los sentidos: físico, psicológico y espiritual. Ello conduce a una interrelación entre los protagonistas de la novela con la figura del escritor, quien se introduce en la ficción y se convierte en la voz que nos narra parte del itinerario y de las circunstancias de su búsqueda narrativa, las cuales se traducen en un periplo de pocos hallazgos que contribuirán al proceso de investigación de la novela, dentro de un mundo de dificultades para descubrir algún rastro que le permita conocer más a sus personajes:

En estas ciudades he buscado su huella y he encontrado imágenes en torno suyo. [...] Imágenes grabadas en libros dedicados a las relaciones de viaje que hicieron a América en el siglo XVI, y que solo es posible ver a través de engorrosos permisos burocráticos (p. 195).

Mientras la descripción de Le Moyne en la primera parte está sugerida por la vitalidad de la juventud, la del grabador De Bry se construye a partir de la mirada del narrador apelando al "Autorretrato", que recurre a una imagen de la cúspide del artista, que apuntala un acercamiento a la muerte por un lado, y afirma la etapa culminante de la cima del Grabador de Lieja, por otro: "Es la cabeza de un hombre habituado a luchar y a grabar. Está vestido con prendas propias de un burgués culto, versado en las letras, las artes y las ciencias de la geometría y las matemáticas" (p. 196). Su carrera artística se inicia en la adolescencia como orfebre, junto a su padre, de ahí que al moldear el oro, aún no sabía que este mineral procedía de América y con él, España saldaba sus deudas con los "banqueros alemanes y flamencos". No obstante, su padre "le demostró [...] que en estas labores perseverantes también existía algo de

grandeza” (pp. 196-197). De allí nace la necesidad de un viaje que llama al joven orfebre, tal como le ocurrió al cartógrafo Le Moyne a la Florida. En cambio a De Bry, sus propósitos le conducen recorrer algunas ciudades de Europa, la primera, Estrasburgo, tras la formación de una experiencia artística más amplia que le permita: “aprender las nuevas técnicas no solo de la orfebrería sino de la pintura y el grabado” (p. 199). Así, aparece el encuentro con la reproducción del grabado la *Melancolía* (1514), del artista Alberto Durero (1471-1528), con quien la narración teje una realidad compleja en la que De Bry se visualiza en el cuadro del pintor germano:

Un ángel que no vuela y está paralizado en la incertidumbre. Un ángel caído, rodeado de artefactos para medir el tiempo y el espacio, que mira hacia allá. [...] Théodore no comprendió la imbricación del mensaje. Pero se quedó extático ante la dimensión del arcano. [...] La melancolía como frustración del hombre ilustre ante la imposibilidad de conocer el cosmos en una existencia asaz breve. Tal vez yo soy ese ángel, pensó De Bry cuando volvió a mirar el grabado, en una de las posadas próximas a Estrasburgo” (p. 201).

Es la contemplación del que quiere traspasar los límites marcados por la arbitrariedad humana y el tiempo, en la búsqueda de los misterios a los que la voz del narrador responde, pues establece un diálogo con la imagen. Por ello la interroga, se reapropia y le aporta su propia mirada, aunque perspectiva se encuentre en el umbral de la imagen visual, pero no lejos de su interpretación, sino en lo que en ella se desprende como generadora de una capacidad prismática de significados. En este sentido, la imagen, aparentemente silenciosa, nos invita a preguntar por aquello que despierta en el espectador y en el lector: “¿y qué puede ser lo divino si no es el arte? (p. Íd). En esta propuesta se afina la escritura y la búsqueda del artista y también la del escritor, en este caso, la de Pablo Montoya Campuzano.



La Melancolía I (1514) del pintor Alberto Dürero formaba parte de una serie de grabados titulado *Estampas Maestras*. Estos grabados incluyen a *San Jerónimo en su estudio* y *El caballero, la muerte y el diablo*. En esta obra el artista conjuga el mundo de la filosofía, la alquimia, la astronomía y el arte que instala al observador en un escenario simbólico del hombre finito ante el universo. (Imagen tomada de la web <https://www.artehistoria.com>)

El texto avanza al segundo grabado del pintor de Núremberg, *San Jerónimo en su estudio* (1514), el cual invitaba a “beber del juego de las sombras y las proyecciones. Inundarse de la impecable ubicación de cada objeto en la habitación del santo” (p. 202).



San Jerónimo en su estudio (1514), de Alberto Dürero revela junto a la sobriedad y la perfección de la composición la profundidad de la sabiduría contenida mediante el juego de luces y sombras. (Imagen tomada de la web www.lienzo-tela-san-jeronimo-en-su-estudio-durero)

Allí, encuentra de Bry un cuerpo que desconoce, proveniente de otro lugar y será la primera referencia de un objeto diferente, nuevo para él: “Alguien, por fin, le explicó a De Bry que era una calabaza. Un fruto o una verdura, no se sabía muy bien, que habían traído los españoles de América” (p. 202), en el

cual se detiene el narrador como indicio del futuro trabajo que emprenderá el De Bry en su colección *Grandes Viajes*.

Posteriormente, se produce un acercamiento entre Théodore de Bry y el grabador francés Etienne Delaune (1518-1595), el narrador destaca dos aspectos del artista los cuales van entrelazados: “una repugnancia a la ausencia del detalle [...] en cómo la realidad de lo monumental entraba, en esta representación del exceso y de la burla, en el aposento de la miniatura” (p. 204), es decir, cómo lograba conciliar y armonizar los extremos del volumen en el espacio. En este sentido, el lenguaje del narrador no es meramente explicativo para tejer los acontecimientos que constituyen el marco de los temas del desastre ocasionado por las guerras de poder político, económico y religioso en Europa, sino que se sumerge en la forma de un lenguaje que bordea cómo ha sido el proceso por el que se llega no solo a referir los grandes problemas de la humanidad, sino cómo responde las obras de los artistas ante tales situaciones: “Fue durante esos paliques, que sucedían en los talleres de Estrasburgo, en donde empezó a delinearse, para De Bry, el abrazo entre Europa y América y su respectiva figuración” (p. 205).

En la tercera parte reaparece, con un sentido de reconocimiento artístico la figura del pintor Jacques Le Moyne, que le despierta a De Bry la búsqueda de información por el trabajo del “pintor de indios”, gracias a Etienne, quien le hace referencia de unas láminas “sobre los salvajes” con sus respectivos relatos acerca de la vida, costumbres, oficios, rituales de aquellos indígenas, lo que instala en la novela el mundo de las relaciones interartísticas, e invita a una investigación por parte del grabador De Bry, que contempla en esta experiencia dos sensaciones: “Una especie de sorpresa sensual y de calamidad espiritual

fue rodeando sus horas de estudio” (p. 206). De modo que el grabador de Lieja aborda un segundo viaje que comienza por la búsqueda y el estudio de nuevas lecturas para conocer e involucrarse con los relatos de aquel Nuevo Mundo, de los que elaborará una imbricación entre arte, crónica y narración en su “colección *Grandes viajes*. Es decir, América como un paraíso utópico embestido por el mal” (p. 206), señala el narrador.

Nuevamente, la observación meticulosa de los objetos y piezas de oro conducen a De Bry al artista Durero, a la valoración que hace el maestro alemán al referirse a las obras del arte azteca vistas en Bruselas, al punto de afirmar: “Esas obras son perfectas, [...] y el ingenio y la habilidad de quienes las hicieron quedan suficientemente demostrados” (p. 207). Sin embargo, a De Bry el precio por acercarse a investigar y a publicar imágenes que comprometían a los españoles le lleva al exilio, a la ciudad de Amberes. El sentimiento y estado de melancolía a la que había entrado De Bry era mitigado por la presencia de Catherine, y así, “el grabador terminaba por sentirse amparado junto a su joven esposa” (p. 209). En esta ciudad encontraba, dado su desarrollo económico y marítimo, que “la cosmografía estuviera asociada con las artes en sus talleres. [...] En Amberes vivía además, Ortelius, que era el hombre que más sabía de la factura de los mapas grabados en cobre” (pp. 209-210). No obstante, la voz del narrador-escritor quiere resaltar el hallazgo de un libro:

Mientras recorro las viejas calles de Amberes, [...] y veo en las librerías de anticuario reproducciones de los mapas de Ortelius, *imagino*⁵¹⁵ el momento en que Théodore de Bry lo halló. [La] *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, realizada por Jacques de Migrode y publicada en 1579 (pp. 210-211).

⁵¹⁵ La cursiva es mía.

Es minucioso el recorrido que realiza el narrador-escritor para reconstruir el periplo interior que conduce al encuentro entre el grabador de Lieja y el libro del fraile De las Casas, para llegar a la convicción de que un viaje subjetivo habrá de impulsar un trabajo definitivo y contundente en el que intervendrá directamente la voz del narrador en su proceso de escritura de la novela: “No me parece difícil verlo inclinado, poniendo el libro cuidadosamente sobre las repisas en su casa de Huydervetterstraat. Tampoco me cuesta creer que, en ese momento, ha decidido ilustrar el libro de Bartolomé de las Casas” (p. 213). En ese sentido, el narrador se avoca a una labor tan estrechamente ligada a lo que sostiene Walter Benjamín: “(La buena nueva, que el historiador, anhelante, aporta al pasado viene de una boca que quizás en el mismo de instante de abrirse hable al vacío.)”⁵¹⁶. Un vacío que intenta enfrentar tanto el artista, el escritor y la novela.

Las imágenes y las palabras reconstruyen esas ausencias en un tejido narrativo en el que el narrador y escritor se fusionan en el relato para, ofrecer su propia visión acerca del tema que está abordando la novela, y ahondar más allá del comentario, hacia su propia reflexión, esto es, a la producción de una escritura metaficcional que fija su postura al lector, mediante la elaboración de un discurso poético y contundente: “Y el mal, eso lo pienso yo y no De Bry, por supuesto, es la historia. Y la historia es la herida irreversible provocada por la propiedad privada, el Estado y la religión” (p. 214). Ahora bien, este mecanismo de metarreflexión empleado por el narrador se detiene en los trabajos realizados por De Bry de las tres figuras simbólicas del Antiguo Testamento, Eva, Adán y Noé, presentes en el primer libro de los *Grandes Viajes*, de donde

⁵¹⁶ Walter Benjamín: “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973, p. 180.

las toma como sus referentes que, posteriormente, traslada a la reconstrucción de un imaginario para pensar a los otros, es decir, a los indígenas, a quienes representa, aportando con su arte una nueva lectura que De Bry había encontrado en su maestro Durero.

En definitiva, la novela se propone como un palimpsesto en la que conviven y se cruzan obras, artistas, lugares y tiempos. De ahí que, en esta parte el narrador dedique un apartado a “Durero”, a fin de establecer un puente entre el pintor alemán y el grabador de Lieja, de quienes surgen conexiones entre sus obras, mediante un relato que señala el proceso de formación y maduración de la producción de Bry, cuyos antecedentes se pueden rastrear siguiendo una lectura de los logros alcanzados, previamente, por Durero: “Cada vez que De Bry se encontraba alguna obra del maestro, y en Amberes pudo ver varias de ellas [...] se sentía como el aprendiz cargado de vacilaciones” (p. 216). Hasta el punto de provocar en el grabador De Bry la búsqueda de unas estrategias artísticas que le permitirían desarrollar un trabajo muy bien elaborado acerca del mundo americano:

La belleza más inolvidable estaba pronta a la inmediata extinción. La ternura y la brutalidad se abrazaban sin fin. Y en el fondo y en el primer plano de sus imágenes, la proliferación de lo pequeño surgía como una constante imparable. Durero era un crisol donde se confluía lo vagabundo y lo sedentario” (pp. 217-218).

Para ello, De Bry contempla en Durero el artista de las confluencias que en el mundo de los sueños atraviesa el umbral de la pesadilla, el de la paradoja, el viaje constante e infinito, tanto insaciable como inasible, de la que persiste una búsqueda constante en la creación artística. Posteriormente, De Bry se encuentra con el relato de Staden, el cosmógrafo que escribe su experiencia en Brasil en el siglo XVI, en el que este último refiere el mundo

caníbal de los indígenas: “Sufrió y terminé dando consejos para reducir sus dolencias. Y al ser Dios me convertí en brujo, en profeta, en curandero” (p. 219). En esta parte, el narrador introduce las palabras de Staden acerca del pensamiento de los indios de Brasil: “Nuestra palabra, generalmente, es mentirosa. La suya desconoce ese matiz” (ídem). Con lo que concluye que de las marcas producidas de los viajes de los europeos a lugares de lo desconocido, queda el relato, ante la vejez y el asomo de una muerte temprana: “Staden era un hombre que había sobrepasado los cincuenta años y no el joven de veinte que se embarcó a América. Ahora tenía unas barbas blancas que le llegaban hasta el pecho. Fruncía el entrecejo a todo instante” (p. 220). La confesión del viaje también se expresa en el personaje a través del narrador que sostiene en conversación con De Bry: “corroborar, en esas lejanías, el sentido de mi pequeña humanidad” (p. 221). La atención del relato de Staden se conjuga con “los grabados en madera de la edición del libro. Este se había publicado hacía más de veinte años y narraba las peripecias del marino alemán y la costumbre de los pueblos aledaños a la ensenada de Río de Janeiro” (ídem). En medio del relato, resurge la reflexión acerca de Dios y de su proximidad entre lo sublime y la miseria, entre lo humano y lo divino: “Cómo se moldea Dios a través de la boca del humano más miserable de todos” (p. 222). Por lo tanto, el relato entrecruza el trabajo de Théodore de Bry ilustrando el libro de Staden junto a la interpretación del narrador, en un entramado narrativo que hace converger, constantemente, tres visiones en la novela, la del personaje referido: Staden, la del protagonista Théodore de Bry y la del narrador-escritor.

De ahí que la explicación del prisionero, Staden, refiriéndose al acto de los caníbales se traduzca en una valoración cultural: “La pieza que les faltaba

para que se sintieran plenos en su fragilizada vida comunal” (p. 225). Asimismo, la voz del narrador comenta la importancia del rito de los indígenas brasileños en tanto “representación teatral”, puesto que: “Las horas que enmarcaban aquel acto eran las más significativas” (226). El punto de llegada de este juego de voces se potencia en el narrador escritor al ofrecer una revalorización del artista y del trabajo, refiriéndose a los grabados realizados por De Bry en la tercera entrega, correspondiente a la colección *Grandes viajes*: “estamos ante uno de los momentos más inquietantes de la técnica del grabado del siglo XVI” (p. 229). Si bien, el narrador quiere destacar la mirada europea de los nativos representada en los grabados De Bry, su voz no deja de señalar que los caníbales “Son hombres diferentes ubicados en otra coordenada de la historia [...] diciendo, además, que el salvajismo es parte de toda civilización” (pp. 230-231). Una noción que no cesa de representarse, paradójicamente, en las que se hacen llamar las grandes civilizaciones.

El viaje, que es muchas veces exilio, el narrador traslada a Théodore de Bry a Londres, en esta ocasión se trataba, por un lado de “grabar las honras fúnebres de Philip Sidney” y, por otra, “solicitarle a Walter Raleigh apoyo para su colección *Grandes viajes*”. Por su parte, el narrador da a conocer los vínculos entre De Bry y Richard Hakluyt, quien en ese momento estaba ocupado con los preparativos de su colección *Principall Navigations*, y, también comenta acerca del intercambio entre De Bry y el pintor John White. En una velada se hace alusión al establecimiento de una colonia en Virginia con el apoyo financiero de Raleigh. En cuanto entra el tema de la conquista y colonización Hakluyt quiere hacer ver que los británicos no adoptarán el *modus operandi* realizado por españoles, franceses y portugueses; mientras que la

postura que plantea el grabador de Lieja asoma mayor transparencia, y menos engaño, ya que para él todas las conquistas eran iguales, pues “lo que las empujaba era la ambición por las riquezas mineras y no otra cosa” (p. 241). Cierra este apartado con el reconocimiento que relaciona a De Bry con la obra de Bartolomé de las Casas, a la que el Grabador valora su valentía, porque pretende cuestionar y denunciar el proceso de colonización llevado por España. Con esta obra, Bartolomé de las Casas, lejos de atacar a una figura, o deslegitimar su poder, intenta señalar y reconocer los elementos y rasgos que componen los sujetos de otras culturas.

De la figura de Raleigh el narrador solo pretende detenerse en lo que respecta a sus expediciones a América “marcadas por una mezcla de enardecimiento y fracaso” y el hallazgo del tabaco en Virginia que “introdujo en las cortes de su reino” (p. 244). De Bry, gracias a Walter Raleigh consigue financiamiento para la primera entrega de su colección, y le asoma la certeza de que tal obsesión por El Dorado le trazaría un destino trágico. Interesa el intercambio artístico de las acuarelas de John White y los grabados que acomete De Bry, que superan su trabajo realizado a “los de la primera edición del viaje de Hans Staden; a los tallados de madera de la edición de *Historia del Nuevo Mundo*, de Girolamo Benzoni; a los que acompañaron al libro de André Thevet, en *Las singularidades de la Francia antártica* y *La cosmografía universal* y al de Jean Léry en *Historia de un viaje hecho a la tierra del Brasil*” (246). Esta confluencia de trabajos realizados, significa concederle una revalorización tanto al artista Théodore de Bry, a su sensibilidad y a los sujetos de una cultura respetable, que a los efectos políticos y religiosos,

protestantes y católicos, no tuvieron otro destino que la aplicación de la violencia, la imposición y el asalto de sus riquezas.

En el cruce de exilios que se produce entre los artistas, emerge Jacques Le Moyne en Londres. Allí se hacía llamar “Morgues”, su segundo apellido, y De Bry llega a conocerle a través del pintor John White (p. 248). El relato señala el fin de un desarraigo marcado por “una mezcla de resentimiento y descreencia [de quien] se sentía aplastado por el tiempo y aturdido por el insomnio que sus males intestinales le ocasionaban” (p. 249). Un pintor que después de regresar de Florida ejerce un trabajo artístico solitario, apreciado como menor por el propio Le Moyne, del que solo expresa una profunda significación personal, sin búsquedas de reconocimientos, ya que: “representan mi compañía más grata” (p. 250). El narrador evoca la visita en Londres entre Le Moyne y De Bry, de ahí surge el tema de los indígenas, del que con certeza opina el pintor de Dieppe: “Todas las empresas terminarán mal si pensamos en los indígenas” (p. 252), sentenciando el final de la expoliación que han sufrido estas culturas desde su “descubrimiento”, con las instalaciones de las colonias por parte de las metrópolis europeas. La reunión se sella entre estos dos artistas marcados por el exilio, con la promesa de la entrega de las acuarelas sobre Florida, su obra más personal y única para Théodore de Bry.

El regreso de De Bry para comprar las pinturas de Jacques Le Moyne, que había dejado en testamento a Jeanne, muestra la actitud de un artista “magnánimo [...]”. No solo le dio el dinero prometido, sino que aumentó la cifra para apaciguar un poco los menesteres de la viuda” (p. 256). El único sujeto que en ese momento se solidariza con la vida de un hombre que, por avatares y circunstancias es menospreciado, subvalorado en su arte. No obstante,

gracias a figuras sensibles y de grandes propósitos, hoy se conoce su obra, pues frente a la precariedad, el despojo y el exilio, bastó otro artista con proyectos de envergadura para que lograra rescatar aquellas pinturas del olvido. A esta empresa personal, artística y financiera se entrega de Bry con sus dos hijos, lo que le lleva a investigar, a indagar y a viajar, con el propósito de elaborar los grabados con belleza y laboriosidad, tanto de las pinturas de Le Moyne como de John White. Asimismo, el narrador personaje se adentra en ese proceso de creación y escritura paralela, autorreflexiva que se fusiona en la novela, en la que todo ha sido investigado, internalizado y tejido en los complejos universos del lenguaje artístico y literario. Así, en *Tríptico de la infamia* se entrelazan y concurren las artes, las historias de sus personajes, los géneros literarios y las voces narrativas.

Acerca del libro del italiano Girolamo Benzoni, *Historia del Nuevo Mundo...* la valoración que pone el narrador en boca de De Bry es la siguiente: “pese a que fuesen contadas con descuido y sin preocuparse por la coherencia de su transcurrir cronológico, se reflejaba un espectro complejo de las jornadas americanas” (p. 261). Cabe destacar la relación entre la propuesta de Benzoni y el pensamiento de Erasmo de Rotterdam en la voz del narrador: “Los clérigos que deslizaban sus figuras por las páginas de Benzoni eran las verdaderas antorchas de la guerra, para utilizar una expresión cara a Erasmo Rotterdam” (p. 262).



Libro Quinto: Pleno de bellas e increíbles historias sacado de la otra parte del escrito de Jerónimo Benzoni de Milán: de cómo maltrataron los españoles a sus esclavos, los negro, y también a los pobres indios. De cómo fueron a menudo atacados y saqueados por piratas franceses... Théodore de Bry, 1595: (Imagen y título tomados del Teodoro de Bry, *América (1590-1634)*, Pról. John H. Elliot, Ed. Gereon Sievernich. Trad. Adán Kovacsics, Madrid, Siruela, 1992, p. 209).

Gracias a Théodore de Bry, a sus investigaciones sobre Benzoni, se consigue encontrar el motivo de la escritura de su libro, así como acabar sus días en la capital “de la nación que tanto atacaba en su escrito” (p. 262) que, posiblemente tenga respuesta en el catolicismo que profesaba el italiano. Adentrándose en el enfoque que ofrecen los trabajos de *Grandes viajes* de los De Bry, el narrador aprecia dos momentos: uno, que muestra una mirada paradisíaca de los indígenas y su escenario y, el otro, que presenta la denuncia en el libro de Benzoni:

La calamidad entra de lleno con Benzoni. Una mezcla de comportamientos sanguinarios con corrupciones de todo tipo ondea en las escenas escogidas. [...] El prendimiento de los caciques principales y sus ajusticiamientos ocupan varias imágenes. Los nombres de los grandes pillos se precipitan en las cortas leyendas que explican sus acciones. Cristóbal y Bartolomé Colón en Cuba, Gonzalo de Ocampo en Cumaná, Diego de Nicuesa en Veragua, Alonso de Ojeda en Cartagena, Vasco Núñez de Balboa en Urabá, Hernán Cortés en México, Diego Gutiérrez en Sucre, Hernando de Soto en la Florida, Pedro de Alvarado en Panamá, Francisco Pizarro en Perú (pp. 263-264).

Ante la falta de registros históricos y documentos perdidos y quemados, que el escritor-narrador busca, solo puede reconstruir algunos pasos y, a partir de allí, trazar o imaginar, dibujar el rostro en el presente, recrear sus pasos y reconfigurar los vestigios: “Soy consciente de que esta circunstancia espectral me favorece. [...] Bordeamos el Museo de Historia de Fráncfort, en donde tampoco he hallado rastro alguno de él en mi visita” (pp. 267-268). Así el narrador traza un puente entre las calamidades del pasado vividas por De Bry y las del presente al punto de comparar en una parábola mental el mundo del siglo XVI con el del siglo XX y XXI:

Sí, le podría demostrar con suficiencia que, pese a las comodidades de la tecnología y las bondades de la ciencia, mi tiempo es más pavoroso que el suyo. Pero acaso él diga que el hombre ha sido, es y siempre será una criatura devastadora, y el padecimiento por él provocado, por una razón u otra, la constante de la historia” (p.269).

En medio de ese breve diálogo imaginario, la vuelta a la realidad le devuelve al escritor la soledad y el frío frente a la aplastante maquinaria del hombre contemporáneo: “Más allá, entre la neblina del otoño, los altos rascacielos de los bancos de Fráncfort se levantan como emblemas arrogantes de la usura” (p. 269). Las acciones del hombre son las mismas, varían los medios, las formas del montaje, el tiempo cambia en la apariencia de los siglos, pero sus recurrentes propósitos no cesan. De ahí que el escritor Pablo Montoya

afirme con contundencia: “La continuidad del mal humano irremediadamente nos atañe y él atraviesa las fronteras de las épocas [...] Y de Bry está a todas horas dialogando con nuestro tiempo a través de un tejido de intertextos que van desde Michel de Montaigne hasta Walter Mignolo”⁵¹⁷. A esto apunta el reconocimiento ético y estético de los *Ensayos* de Michel de Montaigne propuesto por De Bry, a quien el grabador defiende ante su maestro Delaune para que fuese escogido como el escritor que “mejor definía su sabiduría”, al postular unas ideas que destacaban en el gran maestro del ensayo del siglo XVI:

Por un lado, [...] pensaba como un jurista y un político y no como un dogmático. [...] Y, por otro, lo suyo es la edificación de una morada en donde una incredulidad desocupada [...] ondea entre la melancolía y la felicidad (p. 271).

Por tanto, el relato no deja escapar esa doble sensación en el lector, de cómo en el siglo XVI frente al terror, habitaban personajes de gran pensamiento y valor artístico- literario, un auténtico humanismo en medio de las entronizadas guerras. Estos lazos son los que traza la novela con sus personajes: entre François Dubois y Théodore de Bry, a través Delaune quien le muestra una copia de la tabla de la *Masacre de San Bartolomé*, y de ella resurge la comparativa del horror producido en Europa y América, en la reacción del grabador de Lieja: “con vergüenza pero incapaz de ocultarlo, dejaba que el llanto saliera de su cuerpo” (p. 275). Esta transferencia de actos de creación y de estremecimiento podría sostener que en los artistas: “El dolor es por tanto productivo, pues produce belleza como contracolor emparentado, a partir de ese punto indiferente. [...] ¿Acaso la realidad no es más que el dolor

⁵¹⁷ Mónica Marinone, Enrique Foffeni y Carolina Sancholuz: “Pero en el rincón maltrecho...” *loc. cit.* pp. 5-6.

y la representación nace de ahí?”⁵¹⁸. Acopladas estas palabras con las del narrador, cede paso a la voz en primera persona a De Bry, para recordar su encuentro con Michel de Montaigne en Ruán, del que hace una valoración acerca de los acontecimientos producidos en América por los conquistadores, y la postura de uno de los máximos escritores en Europa: “Montaigne logró observar mejor los rasgos de nuestra crueldad” (p. 276). No es baladí la aclaratoria que hace la voz narrativa del grabador De Bry acerca de su obra, puesto que no va dirigida a un enfoque político y religioso, sino al planteamiento estético y crítico de una obra y su autor:

Mi propósito no ha sido manchar el nombre de España ni el de la Iglesia católica. [...] Tan solo he procurado, a través de mis grabados, denunciar. [...] La belleza, y siempre he ido tras ella, así sea terrible y asquerosa, así sea nefasta y condenable, así sea desmoralizadora y desvergonzada, no es más que un conjunto de fenómenos dispersos en telas, en letras, en piedras, en sonidos que tratamos de configurar en vano (p. 278).

Por ello los personajes y sus acciones en la novela ponen en movimiento la lectura de que “La exigencia de la rebelión, a decir verdad, es en parte una exigencia estética”⁵¹⁹, como sostiene Albert Camus. De ahí que su planteamiento en torno a la novela y a la rebelión señale: “La novela nace al mismo tiempo que el espíritu de rebelión y pone en el plano estético, la misma ambición”⁵²⁰. Para luego cuestionar su presente, del mismo modo que lo interroga Pablo Montoya: “¿Pero vivimos todavía en un mundo rebelde?”, o nos sigue mostrando un espejo en el que hoy se reflejan las mismas crueldades de hace ya muchos siglos atrás. O acaso durante el siglo XX y continúa en el XXI ¿La rebelión no se ha convertido, por el contrario, en la coartada de nuevos

⁵¹⁸ Friedrich Nietzsche: *Estética y teoría de las artes*, prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo, Madrid, Alianza-Tecnos, 2004, p. 55.

⁵¹⁹ Albert Camus: “Rebelión y arte” en *Obras completas* V. 3, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 299.

⁵²⁰ *Ibíd.* p. 303.

tiranos?”. En esta dirección, volvemos a un punto en el que el rebelde, convertido en revolucionario, “termina siendo opresor o hereje”⁵²¹. Por lo que la novela nos insiste en ese diálogo entre el siglo XVI, el XX y el XXI, al proyectar cómo las mismas problemáticas siguen retumbando en las conciencias de unos ante la ignominia y ceguera constante de los otros, en políticas y gobiernos que, instalados en el poder, someten a la mayoría al sacrificio de la miseria y la ignorancia como arma de dominación. En el pasado tales acciones provenían de los emperadores y monarcas europeos, pero ahora los opresores han salido del pueblo, a quien engañan, enajenan y exilian.

En el plano metadiscursivo el narrador arriba a la siguiente conclusión sobre la presencia de los grabados de De Bry en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, por cuanto articulan un entrecruzamiento entre arte, historia y crónica, presente en el siglo XVI: “En esta perspectiva hay una relación implacable entre crónica e imagen” (p. 283). Asimismo encontramos la palabra “pesadilla”, como la definición que coincide, con la del escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, para referirse a la Historia. Por ello, el último apartado de la novela “Exterminio” desarrolla, en la visión del narrador-escritor, un comentario sobre la figura y el texto del Bartolomé de Las Casas con un sentido irónico tanto de la historia y, a la vez, como personaje en la novela:

Produce una inmensa compasión este monje, otrora encomendero y luego indiófilo, [...] desesperado no solo porque asistía al sufrimiento sistemático, [...] sino también porque pensaba que las víctimas estaban condenadas a un castigo eterno (p. 286).

⁵²¹ *Ibíd.* pp. 329 y 290.

Luego, el narrador se centra en un grabado de Théodore de Bry, e introduce la comparación de la imagen que nos trasladan a hechos ocurridos en los campos de concentración en el siglo XX, en “Auschwitz-Birkenau” por citar uno de los que menciona el narrador: “En la parte de atrás de la imagen hay una multitud de indios que van entrando, en fila y vigilados por los guardias y sus largas alabardas, a un recinto en llamas. Diríase un horno crematorio en ciernes” (287).

Por lo que el narrador se nos presenta como quien pasando las páginas del texto del fraile con las imágenes del Grabador contrasta rasgos, relea ambos registros que cuentan la historia y, aún más, analiza dentro de la imagen colectiva, a sus sujetos. De modo que según la interpretación del narrador: “De Bry, por primera vez en su experiencia como ilustrador de la conquista de América, se aleja de la realidad y propone un balance que pertenece más bien al campo de sus propios delirios” (p. 290). De una de las imágenes de Bry, el narrador se detiene en la figura del perro que devora o recibe los trozos de carne de sus víctimas: “Un conquistador, impresionante en su actitud victoriosa, reparte pedazos del infante a sus fieles podencos” (p. 296). En este punto el narrador escritor se increpa en el texto: “como lector de Bartolomé de las Casas y observador de los grabados de Théodore de Bry [...] estamos tan atafagados de injusticia, tan envueltos en las heces de la historia, que deseamos una pausa” (p.298), para culminar con la referencia a una historia que le fue contada sobre “El peñón de los muertos”, a la que De Bry representa no como suicidio sino como homicidio (p. 300).



“Hacían unas horcas largas que juntasen casi los pies a la tierra, y de trece en trece, a honor y reverencia de nuestro Redentor y de los doce apóstoles, poniéndoles leña y fuego los quemaban vivos” (Imagen tomada de Bartolomé de Las Casas *Illustrations de Narratio regionum indiarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, Sumptibus, Theodori de Bry, Francfort-sur-le-Main, 1598.

www.cervantesvirtual.com/potales/bartolome_de_las_casas_imagenes_grabados y de Biblioteca Nacional de Francia: www.gallica.bnf.fr)

En una aproximación al final de la lectura se aprecia el proceso del trabajo del libro, la culminación de un viaje que relata desde cómo se gesta, cuál es la travesía que siguen los grabados para llegar a la conjunción de arte y narración, hasta el ritual de culminación: “Era de noche cuando terminaron el libro. La última tarea que realizaron, luego de verificar la traducción al latín y de pulir los grabados, fue escribir las leyendas explicativas de las escenas representadas” (p. 300). Y, finalmente, como si se fundieran el propósito del

escritor, la obra y el personaje, queda: “Descansar” y “Olvidar” en medio de dos velas encendidas en la casa-taller de los De Bry, para homenajear a De las Casas y a los perseguidos en cualquier lugar del mundo (p. 303). En definitiva, nos encontramos ante un final de gran sensibilidad narrativa, que refleja esos estados vitales del ser con su fragilidad:

Al proponer el referente poético como fundamento de la narrativa todos estos códigos literarios se estremecen. [...] Y es que ella, la poesía, es uno de los espacios más singulares para entender y enfrentar el desarraigo del hombre contemporáneo. [...] En realidad, yo creo que escribir, así tengas grandes premios en tus manos, es habitar coordenadas de suprema fragilidad y profundo desarraigo⁵²².

No obstante, en la fragilidad del ser gravita la noción de la fragmentariedad pero, no por ello es menor su resistencia estética, ambas condiciones se afincan en la poesía y en el arte, en una novela que entrecruza una contundencia en el relato, y se decanta por la desaparición de las fronteras de los géneros. Es, por tanto, una lectura que nos cuenta la crudeza de los acontecimientos y su estremecimiento interior, la voz de los personajes que nos entregan tres partes que transgreden los códigos y los registros, transita por ellos porque incluye la presencia de un escritor que lleva décadas haciendo praxis y análisis, crítica y creación, reflexión y relato. *Tríptico de la infamia* constituye un ensamble de voces: una tercera persona nos cuenta sobre Jacques Le Moyne en la primera parte y, al final del texto se adentra con Théodore de Bry, para narrarnos desde el yo como escritor, como trashumante, viajero del pasado en el presente, mientras en el centro de la novela nos encontramos con la voz frágil y sostenida de François Dubois, en el que se

⁵²² Mónica Marinone, Enrique Foffeni y Carolina Sancholuz: “Pero en el rincón maltrecho...” *loc. cit.* p. 6.

reúne esa condición de desamparo que los articula a los tres, y hasta al escritor tan real como ficcional.

El escritor-narrador en su experiencia real y ficcional del viaje espacio-temporal a través de la búsqueda de archivos, de documentos e imágenes pretende actualizar dos tiempos: “En la mesa de la galería me han destinado un espacio y esto lo agradezco” (p. 232), que nos señala un presente con su apreciación actual de esa “consonancia” artística en el tiempo pasado del relato y de esa “disonancia” del presente de la ciudad de Lieja, con la descripción de su trasfondo: “Ninguna pretensión de ser un núcleo urbano modelo, [...] y que no se ha desprendido, creo que jamás podría hacerlo, de su pasado medieval” (Íd). Y este es el pasado al que solo trata de aspirar el personaje escritor, quien sale de sus legajos, de sus lecturas y recorre la ciudad intentando respirar o, al menos, encontrar algún objeto que trace ese puente entre el pasado y el presente en cuyo centro gravita Théodore de Bry:

Hasta podía notar que sus zapatos puntiagudos eran de color verde y estaban mancillados. [...] Se estaba acuchillando unos bueyes y se les mutilaba con pericia y sus pedazos salados se aprestaban para la venta. [...] Pero de inmediato recordé que después de cruzar el puente de Arches quería encaminarme hacia la pila bautismal de Renier de Huy. Y ella estaba, como un tesoro único de la orfebrería, resguardada en la iglesia que yo también buscaba (pp.234-235).

Dentro de ese viaje, aparece la reconstrucción extraficcional del detalle de la anécdota en Lieja, “en la galería Wittert”, que se fija como parte de la historia de la novela, en la que los exteriores de la trama configuran ese periplo de búsqueda del escritor. En este sentido, la mujer que allí le recibe no es solo un referente, de quien quiere destacar su “amabilidad”, quizá por pertenecer a un lugar periférico en relación con las capitales y centros de la ciudad. De ahí que puntualice: “no hace mala cara, como las funcionarias de la Biblioteca

Nacional de Francia, ante mi francés latinoamericano” (p. 235), como si ello le permitiera sentir el vínculo por los espacios y sujetos de la periferia que se acercan a las personas sin suspicacia y prejuicios, a diferencia de aquellos que llevan el sello de la impostura del centro y de la jerarquía. El escritor se fija en sus “tatuajes”, y así titula el último apartado de la novela, a tal punto de producirle un breve estado de ensoñación que se emparenta con la subjetividad en el arte que nos plantea Nietzsche: “La subjetividad del mundo no es una subjetividad antropomórfica, sino mundana. Somos las figuras en el sueño del dios, que adivinan cómo sueña”⁵²³, en el que se establece una conexión a través de la chica de Lieja, entre el narrador, el pasado y el presente:

Cierro los ojos y el alado dragón de la empleada me traslada a un lugar de la selva. [...] El escupitajo del chamán que dice una palabra y [...] los integrantes de la tribu siguen el ritmo [...]. Pero ¿dónde están ellas? [...] y creo encontrarlas más allá del círculo [...] empujado por una orden que viene desde tiempos remotos. [...] Las otras miran, tocadas por un fulgor innombrable, hacia un lugar. Es allí donde debe estar la víctima, supongo. [...] Está amarrado a un árbol. [...] Está desnudo. [...] Y me mira con mis ojos aterrados (pp. 236-237).

Este desdoblamiento espacio temporal en el que se funde por instantes el personaje-escritor supone quizá dos miradas, es decir, el reencuentro entre dos puntos sincrónicamente conectados a través de un vértice que apunta al escritor, unido a varios elementos que lo hacen posible: la cultura y sus confluencias, cada vez más complejas entre los escenarios ausentes del pasado y de lo que pervive, de lo que se rescata como huella en la actualidad, en mundos de imbricados discursos: el arte, la historia y la literatura. Enfrentado e inmerso en ese gran cuadro del yo y el otro, el escritor ficcional se

⁵²³ Friedrich Nietzsche: *Estética y teoría de las artes... op.cit.* p. 55.

mira suspendido por una imprecisa identidad, desde el origen y durante el viaje, que plantea en la literatura temas escurridizos e inagotables, pero siempre capaces de arrojar en su oscuridad, destellos en el arte de la pintura y la novela.

CONCLUSIONES

Todo trabajo de análisis crítico, de teoría y de creación artística y/o literaria es, significativamente, un viaje que se orienta en dos direcciones: por un lado, implica un retorno que teje una vuelta para mirar el principio y, por otro, proyecta hallar puntos similares y diferentes con otras líneas que permitan renovar lo que en un primer tiempo se pretendió alcanzar. Para emprender ese recorrido se ha de trazar un mapa de nuevos y antiguos o, clásicos nombres, que nos conducirán a un diálogo con otros tiempos espaciales tan cercanos al presente. Se producen unos encuentros o reencuentros de imágenes y textos que no olvidan las huellas impresas por otros, al contrario, agregan, cambian e innovan. No obstante, esas creaciones necesitan de esos hilos primigenios para desprenderse y, si es posible, cuestionarlas y cuestionarse.

Por lo tanto, si seguimos el itinerario internacional nos encontramos con el escenario de las vanguardias tanto en Europa como en Iberoamérica, con propuestas que, en el caso hispanoamericano se va a distinguir por una actitud diferenciadora en relación con la europea,⁵²⁴ con propuestas cuestionadoras a su propio contexto social y de ruptura e innovaciones de la obra estética. Asimismo, se produce una movilidad entre los escritores europeos y latinoamericanos: el joven Alejo Carpentier parte de Cuba el 26 de marzo de 1928, con un pasaporte falso que le facilitara el poeta Robert Desnoes, y se residirá en París hasta 1937⁵²⁵. En la ciudad gala coincidirán escritores, artistas y músicos cubanos y se produce una correspondencia con escritores de otras regiones en la que se manifiestan las inquietudes por el panorama político en

⁵²⁴ Véase el trabajo de Nelson Osorio: "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano" en *Revista Iberoamericana*, 1981, p. 246 www.revista-iberoamericana.pitt.edu [30-09-2019].

⁵²⁵ Véase: Klaus Muller-Bergh: "Alejo Carpentier: autor y obra en su época"... *loc. cit.* pp. 17 y 18. (capítulo 2).

algunos países hispanoamericanos, como la dictadura de Machado en Cuba y la de Juan Vicente Gómez en Venezuela⁵²⁶. Este contexto histórico y cultural provocará una reacción de los jóvenes intelectuales, quienes manifestarán una búsqueda de lo nacional y una innovación con mirada a lo universal⁵²⁷, que tendrá en la narrativa venezolana, dos formas de expresión. Por un lado, surge la narrativa de Rómulo Gallegos que propone la construcción de un país, a partir del relato político y social de su entorno con su proyecto educativo en la novela *Doña Bárbara* (1929) y, por otro, la aparición de una escritora cosmopolita, con vinculaciones más próximas a la estética modernista como Teresa de la Parra⁵²⁸ con su novela *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (París, 1924). No obstante, esta novela no alcanzó en su momento una repercusión inmediata en el entorno venezolano, puesto que no se insertaba dentro del proyecto cultural dominante como lo representó en cambio la novela de Gallegos.

En esta búsqueda investigativa destacamos el trabajo de Fernando Aínsa *Reescribir el pasado* (2003), que puntualiza en torno a unos rasgos “comunes” de la narrativa de Alejo Carpentier, en la que se inserta también la novela *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, y señala el acercamiento de los registros pictóricos en *La noche oscura del Niño Avilés* del escritor Edgardo Rodríguez Juliá. Esta lectura es abordada desde la denominación

⁵²⁶ En París coinciden Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Arturo Uslar Pietri “en sus charlas de Montparnasse”. Así lo documenta François Delprat: *Venezuela narrada... op.cit.* p 335.

⁵²⁷ Nelson Osorio: *Formación de las vanguardias en Venezuela*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Col. El libro menor, 1985.

⁵²⁸ Escritora venezolana nacida en París, el 5 de octubre de 1889. Su infancia transcurre cerca de Caracas, en la hacienda familiar de Tazón. En el año 1900, tras la muerte de su padre, se traslada junto a su madre y hermanos a España, y en 1902, en la localidad valenciana, ingresa al internado del Colegio Sagrado Corazón de Godella. En 1923 se residencia en París, y allí publica sus dos novelas *Ifigenia* (1924) y *Memorias de mamá Blanca* (1929). Muere en Madrid, el 23 de abril de 1933.

“ficción histórica latinoamericana”, que abarca un conjunto de obras que reconocen a Alejo Carpentier como el renovador de esta narrativa. Sin embargo, François Delprat sostiene que la “irrupción repentina de una forma novedosa de la novela histórica en la América Latina de los años veinte”⁵²⁹ le corresponde a la novela *Las lanzas coloradas* (1931), del escritor venezolano Arturo Uslar Pietri.

Si hasta ahora se han abordado estas novelas desde la mirada de la novela histórica, y no hay duda de que pertenezcan a esta tendencia narrativa, nuestra propuesta intenta conectar estos textos bajo el hilo de la crónica y su trayectoria en la literatura hispanoamericana, así como sus imbricaciones con otros registros artístico-literarios en cuatro escritores: Alejo Carpentier, Edgardo Rodríguez Juliá, Antonio Benítez Rojo y Pablo Montoya Campuzano. Las relaciones surgen de las lecturas que cada autor y obra van generando. Por lo que indagando en la bibliografía sobre Carpentier encontramos un ensayo de Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* y, a su vez, incluía otro trabajo dedicado a la novela *La noche oscura del Niño Avilés* de Rodríguez Juliá. En este sentido, la investigación estaba armando un trío de escritores que, por un lado, revisaba la escritura de un maestro como lo ha sido Alejo Carpentier y, por otra, dedicaba una visión de una novela más próxima al tiempo que Benítez Rojo escribía *La isla que se repite*, estableciéndose unas conexiones de textos, cuya bisagra tanto teórica como narrativa la constituía Benítez Rojo. Así, los tres escritores articulaban, un punto de vista en común: una mirada propia del espacio y sujeto hispanocaribeño que, luego en sus obras desarrollan con otros planteamientos tanto temáticos como estéticos. Sin embargo, el plan de trabajo

⁵²⁹ François Delprat: “Hombres para la historia, reflexión sobre las novelas de A. Uslar Pietri” en *Venezuela narrada*, Mérida, El otro, el mismo, 2002, p. 335.

aún estaba inconcluso, faltaba un texto que aportara mayor alcance a la investigación. Así, surgió *Tríptico de la infamia*, novela que en el año 2015 había resultado ganadora del Premio Rómulo Gallegos. Nada más culminar la lectura de la novela de Pablo Montoya, apreciamos que ella era la pieza que constituía el el poliedro que ensamblaba con los tres escritores anteriores y, especialmente, con Alejo Carpentier.

Los estudios de Walter Mignolo nos permitieron acercarnos tanto a las crónicas de la colonia como a las novelas seleccionadas a través de un puente que las une a partir de la propuesta del enunciado de su trabajo: “El Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana” (1981), que plantea cómo en el texto de la crónica hallamos tanto su intencionalidad como los mecanismos de su construcción. Asimismo, el estudio señala a quiénes dirige y cuáles son sus motivos de escritura y lo que pretende conseguir del lector, así como de la autoridad monárquica y académica, en la que se apoyan estos textos. Esto es, la aceptación o legitimación de una crónica que se apega a los tratados o exigencias de un tipo de escritura, tal como es el caso de las crónicas de López de Gómara. No obstante, aparece una escritura que propone una nueva premisa, la cual ha de tenerse en cuenta para su validación, y ésta es la que ofrece “la experiencia [como] base del conocimiento del conocimiento historiográfico y de su valor de verdad”⁵³⁰. A este supuesto se acoge el soldado Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632). Por consiguiente, el narrador en el texto se adentra en la postulación de una escritura que, si bien desatiende los criterios exigidos a este tipo de escritura, consigue afianzar la intención que asume como narrador de

⁵³⁰ Walter Mignolo: “El Metatexto historiográfico...” *loc. cit.* p. 386.

su propia historia, es decir, acomete el rol de un nuevo sujeto que se descubre frente al texto y de cara al lector, tanto a nivel institucional como general, con lo que, desde el lugar de la escritura, se erige como una figura narrativa que pone en escena el rasgo del sujeto individual, y demuestra que su punto de vista personal, es decir, subjetivo, no menoscaba el valor de autenticidad de su narración.

Ahora bien, este criterio que en el texto revela una cierta autonomía narrativa y una calidad subjetiva tiene como correlato a Cristóbal Colón, con la diferencia de que el Almirante sí posee unas particularidades que legitiman su escritura. En primer lugar, es la figura que encabeza el proyecto de conquista y colonización de las nuevas tierras, y para ello ha sido nombrado por sus majestades Isabel la Católica y Fernando V. Por tanto, su voz se manifiesta en el lugar de las regiones “descubiertas”, de las que Colón destaca a los personajes encontrados en ellas y las riquezas que se traducirán en las ganancias de tal empresa. En sus textos encontramos la pretensión de legitimar su acción económica, política y religiosa ante los reyes de España, así como de responder a aquellos que le acusan e intentan apartar del proyecto que el Almirante intentaba desarrollar⁵³¹. Aquí entra en juego el falseamiento del documento frente al criterio de verdad que pretendía la escritura de estos textos, pues encontramos: por un lado, la escritura que ha redactado el Almirante sobre la base de sus lecturas y experiencias de navegación europeas, las cuales se cruzan con los relatos orales de los nativos y, por otro, se muestran las intenciones de Colón de asegurar los favores de la Corona, las cuales exageran esa visión de la realidad americana.

⁵³¹ Esto lo relata Cristóbal Colón: “La relación del tercer viaje” *Textos y documentos completos...* *op.cit.* pp. 204-205.

Consideremos que en el *Diario de a bordo* de Colón se alternan dos tipos de escritura, la de la carta y la del diario, agregándose una segunda voz que forma parte del texto, la del fraile Bartolomé de las Casas, rasgo que permite leerlo desde una segunda figura narrativa que refuerza la imagen del Almirante. En este sentido, Colón, escritor de su *Diario* es, al mismo tiempo, personaje imaginado y reforzado, en el aspecto divino por Bartolomé de las Casas, situación narrativa que instaura un intercambio voces entre la primera y la tercera persona del singular⁵³². Por lo tanto, especialmente el *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón deja impresa una visión del mundo y, por circunstancias, el texto construye una imbricación no propuesta, pero sí presente de los discursos, tanto el histórico como el literario, en un cruce de fronteras que, posteriormente, ha sido legitimado por las lecturas y apropiaciones realizadas de éste y de otras crónicas mencionadas en la investigación, y de otras que no hemos aludido, que constituyen ese corpus colonial de la literatura revalorizado por los escritores hispanoamericanos en el siglo XX. Estas historias fundadoras, en cierta medida problematizadoras por las voces de los cronistas, constituirán un repositorio que será revisitado posteriormente en Hispanoamérica.

En el siglo XIX va a producirse en el contexto cultural internacional un giro del vocablo crónica, y éste resurge en un medio que comenzará a expandir, entre lo efímero de la cotidianidad, la palabra pensada y sensible de los escritores de esta época finisecular. Se trata una nueva escritura denominada “crónica”, que aparecerá impresa en distintos periódicos tanto de Europa como de Estados Unidos, y en algunos países hispanoamericanos. A

⁵³² *Ibíd.* pp. 202-203 y p. 127.

ella se dedicarán reconocidos escritores como José Martí, Rubén Darío, de quienes poco se ha abordado el estudio de esta faceta dentro del quehacer de sus producciones literarias. Al punto de que, salvo algunos aportes realizados por algunos investigadores a finales del siglo XX, es recientemente cuando se comienza a explorar y reconocer este género tan fundamental en la escritura de estos iconos de la literatura hispanoamericana y, por tanto, a valorar el proceso de conjunto de una obra que ya Martí pudo dejar recogida en un volumen, estudiada de manera completa por una de sus investigadoras, la profesora Susana Rotker en su texto *Fundación de una escritura* (1989). En relación con del escritor nicaragüense ya se puede afirmar que “es, antes que un viajero, un cronista. Es un cronista que viaja, y en esa intersección se genera su escritura”⁵³³.

Por tanto, a finales del XIX nace un oficio del que los escritores podrán recibir un salario y producirán como figuras del pensamiento cultural y literario hispanoamericano dos tipos de escritura, que confluirán en una doble exigencia ética y estética, materializados en el libro y en la crónica periodística. De esta última, los escritores acusarán las presiones de la inmediatez propia de las políticas de mercado de los medios periodísticos, de la crónica vista como un producto que se mide por criterios de venta. Y frente a ello, la respuesta de los intelectuales es firme en cuanto a la exigencia de una escritura que, si bien se dirige a un público masivo, la calidad no ha desvalorizarse, al contrario, en ella también se asume la exigencia y el planteamiento de una postura no solo ideológica sino estética. Vale mencionar que Rubén Darío, posteriormente, pasará a dirigir sus propias revistas literarias como la *Revista de América*, así

⁵³³ Pablo Gianera: «Graciela Montaldo: “entre el cronista y el viajero se genera la escritura de Darío”» en *La Nación*, 7/3/2016 [<https://lanacion.com.ar/cultura/graciela-montaldo-entre-el-cronista-y-el-viajero-se-genera-la-escritura-de-dario>] [21/06/19]

como editor en la revista *Mundial Magazine* (1916), la cual alcanzó un solo número de publicación por parte del poeta nicaragüense. Estas publicaciones constituirán una señal de la importancia cultural y de intercambio internacional que introdujeron estos pensadores hispanoamericanos, en cuanto a la formación y exigencia a un lector y a la divulgación de la cultura de finales del XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. En ese sentido, Graciela Montaldo propone la lectura del conjunto de la obra de Darío como se ha realizado con la de Martí, porque ello permitirá configurar el pensamiento estético moderno al que se acercó con mayor clarividencia Darío, ya que las experiencias y propuestas de estos dos grandes escritores tienen en cada uno, una perspectiva y un alcance diferente:

Martí tenía un claro proyecto político, personal, de independencia nacional en un contexto nacional. Darío no lo tenía en el siglo de las naciones, él es una suerte de nómada que adopta como patria todo país que visita. De modo que su política no es territorial⁵³⁴

La visión dariana, por tanto, abraza lo universal, lo transnacional y nos lo acerca a los planteamientos de finales del siglo XX hasta el XXI. Su escritura de la crónica periodística y literaria comienza a ser editada y revisada por la crítica contemporánea, porque “esta escritura [...] será portadora del sistema de semejanzas y diferencias que, entre otras instancias, los viajes, las exposiciones universales, la prensa, las migraciones [...] ponen en circulación⁵³⁵, y los planteamientos estéticos de lo literario cobran presencia en escritores hispanoamericanos del siglo XXI, específicamente en la narrativa

⁵³⁴ Pablo Gianera: «Graciela Montaldo: “entre el cronista y el viajero se genera la escritura de Darío”» en *La Nación*, 7 de marzo de 2016 [<https://www.lanacion.com.ar>]

⁵³⁵ Graciela Montaldo: “La cultura invisible: Rubén Darío y el problema en América Latina” en *Revista de crítica literaria y cultura* (2) 2000.

colombiana actual⁵³⁶. La escritura dariana bordea diferentes géneros y, por tanto formas discursivas, imágenes y palabras, hasta el punto de convertirse en ese referente para la escritura nómada y a la vez profundamente estética del escritor latinoamericano del presente. Asimismo, su propuesta poética se acerca al devenir de lo que constituirá un nuevo o renovado enfoque de la poesía, el arte y la narrativa de las vanguardias europeas y latinoamericanas.

En las vanguardias se inserta la figura del escritor cubano Alejo Carpentier, quien se funde con la imagen del explorador y el cronista, ejercida esta última desde un primer momento en el mundo de los medios, a saber, la prensa, la radio, como el joven intelectual que concilia ese quehacer del escritor y el periodista que ya se produjo en los escritores de finales de siglo XIX. Un trabajo que estará vinculado con la experiencia del viaje y, en lo que se refiere a Carpentier, con el exilio. Con estas circunstancias, se une un elemento importante en la vida de Carpentier: la búsqueda del padre: un detalle escasamente mencionado en las entrevistas y en las biografías por el escritor, no obstante, el elemento de la figura paterna estará presente en textos como *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* y en lo que respecta al tema de su identidad, en la novela *El arpa y la sombra*. Por tanto, su escritura comienza con una búsqueda que va derivar, en un primer momento, en la producción de textos dirigidos a las revistas de la vanguardia hispano-caribeña. En ese sentido, como lo señala Emilio Jorge Rodríguez:

Lo cautivador es verificar que en su periodismo, [...] pugnaba el llamado interno a conciliar el espíritu de la vanguardia artístico-literaria y un nacionalismo que vindicará el folklore de raíces africanas.

⁵³⁶ El escritor colombiano Pablo Montoya lo manifiesta refiriéndose a su novela *La sed del ojo*: “una obra como la mía resulta rara (aquí me apoyo, por supuesto, en la noción de Darío)” Véase: Mónica Marinone, Enrique Foffani y Carolina Sancholuz: «Pero en el rincón maltrecho...» *loc. cit.* p. 4.

[...] Por demás, no debe olvidarse que sus colaboraciones en la prensa durante décadas constituyeron *un modus operandi* que concretaba el hecho de vivir de la letra (difícil cosa en nuestras tierras) sin hacer concesiones tanto en los asuntos tratados como en la calidad de sus escritos⁵³⁷.

Como constatación de lo segundo basta con leer algunas de las cartas de Carpentier dirigidas a su madre⁵³⁸, dándole instrucciones acerca de los envíos de artículos escritos en París para que ella los hiciera llegar a las revistas cubanas *Social* y *Carteles*, y con el pago recibido Lina cubriría sus gastos en la Isla. Gracias a sus escritos para estas revistas, el escritor que entabla un intercambio en París con las figuras de la vanguardia europea y puede mantener una vida estable. En estas cartas se visualiza el empeño titánico, emocional que se traducirá en un trabajo arduo de formación y escritura con el que regresará ya no solo Cuba, sino a residir en otros países, como Venezuela, específicamente en la ciudad de Caracas. Allí se sumergirá en textos y en viajes por la selva venezolana para escribir tanto sus artículos en el periódico *El Nacional* como la escritura de *Los pasos perdidos* (1953), y así todo un trabajo de gran proyección que iniciará con la publicación de su teoría

⁵³⁷ Véase: Alejo Carpentier: *Crónicas Caribeñas*, Selección y Prólogo de Emilio Rodríguez, La Habana, Fundación Alejo Carpentier, Letras Cubanas, 2012, pp. 8 y 9. Asimismo, señala que su producción periodística no ha gozado de la profusión de estudios dedicados a su gran obra narrativa, y en cuanto a la primera, la proyección de trabajos de investigación, salvo los “bien intencionados títulos y profusos títulos” que han dedicado a compendiar una década de su labor en la columna “Letra y Solfa” del periódico *El Nacional* de Caracas, y el reciente trabajo Wilfredo Cancio: *Crónicas de la impaciencia. El periodismo de Alejo Carpentier*, Madrid, Editorial Colibrí, 2010. Sin, embargo, aún no se han revisado sus textos desde una perspectiva amplia y con unas propuestas que vinculen sus trabajos de investigación cultural periodística implicados con una serie de temas, registros en cuanto a géneros y a planteamientos, tanto teórico-culturales como narrativos que han estrechado los lazos entre el cronista y el escritor. Por consiguiente, este libro intenta ofrecer una propuesta de este conjunto heterogéneo dentro de la obra del escritor cubano.

⁵³⁸ Véase: Alejo Carpentier: *Cartas a Toutouche...* *op. cit.* En la carta 9 muestra la preocupación del equívoco de su madre al entregar una crónica escrita para la revista *Social* a *Carteles*, pues las que envía a la primera están escritas “pensando que la revista va al mundo entero” (p. 54). Y en la carta 10, p. 61 por ejemplo, Carpentier le da unas indicaciones a Lina Valmont para que se publiquen en el *Excelsior* y en el *Diario* en Cuba.

“De lo real maravilloso”, el cual constituirá el “Prólogo” de la novela *El reino de este mundo* (1949).

Estos artículos reúnen un pensamiento que busca conjugar sus visiones acerca del espacio y la escritura de una “nueva novela americana”, de la presencia de la crónica en la novela. Y, aunque en sus textos teóricos puedan revelarse ciertas contradicciones, no hay duda del trabajo fundador para los futuros novelistas, que mirarán al maestro y reconocerán sus trabajos como pioneros de una escritura con mirada internacional. Pese a su postura acerca de la cultura africana que no se expresa con la suficiente claridad, sino que plasma esa opacidad y confusión de la identidad en figuras que se forman en un entorno interior problematizado, no obstante, en el fondo esos mundos a veces opuestos marcan complejamente su teoría y escritura, y esas alteridades crecen y perduran en sus obras. Carpentier busca hacerse un lugar y un nombre en el mundo y en la escritura hispanoamericana: sus orígenes, sus viajes y su entrega sin descanso constituyen ese conjunto en el que se arma su producción literaria.

Esta producción del “Ulises americano” que, en relación con el Ulises griego guarda una notable diferencia, y ésta consiste en que para el primero, tal como lo apunta González Echevarría: “ningún itinerario señala a Ítaca como destino”. Sin embargo, según Antonio Benítez Rojo guarda una semejanza ya que el viaje de Carpentier “A su Otriedad caribeña tiene algo de riesgo calculado”⁵³⁹. Si sus personajes se muestran como habitantes de una atmósfera difusa, a veces sumidos en una especie de extravío y delirio en su hacer, con un proyecto inacabado, no obstante, el escritor cubano sentará las

⁵³⁹ Véanse: Roberto González Echevarría: *Isla a su vuelo fugitiva... op cit.* p. 152. y Antonio Benítez Rojo: “Carpentier & Harris: exploradores de El Dorado” en *La isla que se repite... op. cit...* p. 196.

bases para la construcción de la novela que, luego desandaré por otras vertientes y profundizaré ciertas propuestas, e innovaré en cuanto a la búsqueda de otras voces, arriesgaré en las situaciones de los personajes e involucraré reales y apócrifas historias de otras regiones del continente americano, con el resultado de un amplio espectro temático acerca de los orígenes de los pueblos hispano-caribeños. De allí surge la novela del escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, *La noche oscura del Niño Avilés* (1984), para rescatar desde otros ángulos, casi difuminados, las versiones de la historia y para reconstruir escenarios e interrelacionar géneros y tiempos en las voces de sus personajes. Su escritura se acercará con una polifonía de cronistas y con unas historias que se adentran en el mundo del delirio, planteando unas situaciones y unos acontecimientos que articulan el registro heterogéneo de una cultura que comprende desde sus platos y fiestas gastronómicas y eróticas hasta la compleja red socio-cultural que alberga la isla.

La noche oscura... propone una crónica caribeña que parodia este registro colonial, desde las figuras gubernamentales y religiosas hasta las formas de escritura que, al mismo tiempo nos introducen en una narratividad de mixtura entre el pasado y el presente. Una novela que, si bien forma parte del contexto de la novela histórica hispanoamericana de finales de los setenta, esta escritura estará vinculada a lo que se ha denominado la novela del postboom, por cuanto rompe con las formas del texto canónico de Carpentier y transgrede con su lenguaje ya no solo al narrador sino al conjunto que relata y complejiza el texto, hasta convertirlo en una historia de un barroco desbordante e hiperbólico. Asimismo, el texto plantea las incongruencias de la historia, y

también recurre a ella para retorcer sus sentidos, para dilucidar sin dictámenes las complejidades de un Caribe, de una cultura y una sociedad que se expresa con los signos del caos y de la abundancia. Asimismo, estas historias narradas y a veces fallidas como proyecto dejan un caudal de significaciones, tejen los discursos que interrelacionan con mayor presencia el mundo del arte, especialmente el pictórico, y dialoga con las experiencias de los personajes, es decir, con sus conflictos.

Entonces la escritura deviene en laberinto, encrucijada y catástrofe que atraviesan los personajes que siguen las rutas del exilio, la migración y hasta la muerte. No obstante, en el centro de este escenario aún gravitan las ciudades utópicas y cada cual busca pertenecer a ella, y en ese trayecto surgirán las contradicciones, los extravíos y el delirio. Si en los textos de Carpentier los problemas se muestran con asombro, en la narrativa de Rodríguez Juliá, éstos abordan el escenario de la alucinación entre la realidad y la ficción, en la que concurren las voces de unos cronistas oficiales junto con los apócrifos. Un texto que empieza con el relato de la existencia de un tríptico de un paisaje de un tal Silvestre Sandino, sobrino de José Campeche, pintor mulato de la isla de Puerto Rico del siglo XVIII que, a petición de un obispo pintó el cuadro del Niño Avilés, titulado “Niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado” (1808). A partir de esta imagen se articulan dos significados que destacan por un lado, la mirada del niño y, por otro, el cuerpo mutilado que al trasladarlos al imaginario de la novela representan la cultura y el sujeto ya no solo puertorriqueño sino caribeño: “esa incomodidad del mundo negro y mulato para manifestarse políticamente”⁵⁴⁰. Ahora bien, la alusión a ese niño que en la novela adquiere

⁵⁴⁰ Carolina Sancholuz: «“Siempre he concebido...”» *loc. cit.* p. 170.

unas dimensiones totalmente opuestas, pues lo muestran desde las múltiples miradas de los otros que lo engrandecen y lo demonizan, y crean unos relatos que se acogen no a la imagen del cuadro sino que la transforman hasta negarla absolutamente. Sin embargo, ese tríptico al que solo se cita al principio, en la novela se despliega a la manera del cuadro del pintor flamenco El Bosco con *El jardín de las delicias* (c. 1500-1505), traspuesto al escenario de las búsquedas de un paraíso utópico así como en las visiones y pesadillas desencadenadas por sus personajes, a los fantasmas que nos remiten a Francisco de Goya, especialmente a esa relación efrástica entre “El sueño de la razón produce monstruos” y las reflexiones y pesadillas que atraviesan sus cronistas.

Así, los puntos de vista los marcan los personajes, y éstos realizan acciones que siguen líneas paralelas y perpendiculares y, en algún acto e interpretación se cruzan: precisamente el cronista ficticio, el mulato Julián Flores es el sujeto tráfuga del Obispo Trespacios, pues se ha introducido en el campamento de los negros para servir de informante al clérigo español. No obstante, su entrada en los pasadizos guiado por el negro Mitume, le conduce al olvido de su propósito, y comienza a narrar su descenso por el mundo de las Quimbambas. El cuerpo para la escritura de Edgardo Rodríguez Juliá también se manifiesta como una representación festiva, rítmica y cultural en la que los dos rostros, el negro y el blanco se aproximan y se representan en la cultura, en la expresión de unas acciones que abordan el cuerpo bien como goce, o bien como perversión, dependiendo del lado de la cultura. Para el mundo africano, el cuerpo es expresión de resistencia, rebelión y de sensualidad erótica; para el sujeto blanco el cuerpo se experimenta desde el

comportamiento contradictorio de la negación occidental que, por un lado desea y, por otro reprime, censura y castiga.

De tal modo que *La noche oscura del Niño Avilés* se estructura a partir de una forma tetraédrica, que articula en su elaboración los registros discursivos: la literatura, la historia, la crónica y la pintura, en una especie de imbricación de textos e imágenes para desarrollar una mirada cuestionadora e inconclusa de la historia de las regiones de Hispanoamérica y el Caribe. Con esta novela nos adentramos en la escritura del cubano Antonio Benítez Rojo, de quien trabajamos un texto publicado anteriormente a *La noche oscura del Niño Avilés* como es la novela *El mar de las lentejas* (1979). Sin embargo, hemos preferido colocarlo después, por cuanto este texto forma parte de una trilogía junto al ensayo *La isla que se repite*, (1989) y la colección de cuentos *Paso de los Vientos* (2000).

La novela de Benítez Rojo posee uno de los rasgos con los que se define el escritor: “he sido una persona bastante práctica”⁵⁴¹, que se traduce en la configuración de veintiocho capítulos, los cuales podrían leerse como cuatro relatos o cuentos largos que van alternándose en el texto, mediante un diálogo temático que gira en torno a una época, el siglo XVI, en la que el escenario oscila entre España y la isla caribeña La Española. Concretamente, los personajes que forman estas cuatro historias están integrados por el Rey Felipe II, al que le hemos colocado como contrapartida el relato del personaje Antón Baptista, pues ambos desde posiciones jerárquicas y estrategias diferentes persiguen el mismo objetivo, el cual se traduce en la representación de una mayoría de los personajes anónimos que llegaron al Nuevo Mundo en

⁵⁴¹ Véase Eduardo de San José Vázquez: “Entrevista con Antonio Benítez Rojo...” *loc. cit.* p. p. 87.

busca de riquezas y un sitio para ejercer su dominio y explotación. El segundo par de personajes está integrado por Pedro Ponte y John Hawkins quienes se encargan de establecer el negocio del contrabando entre España e Inglaterra, que contará con la aprobación de la monarca británica Elizabeth. Esta problemática expone la entrada del capitalismo europeo en tierras americanas. Por último, el tercer par de personajes está compuesto por Menéndez de Avilés y Pedro de Valdés, que llevan a término la expulsión y muerte de los hugonotes franceses en la Florida en el año de 1565.

La narración abre con la agonía de Felipe II, y a partir de allí hace un recorrido retrospectivo del personaje en el que se narran los entramados del poder que se tejen en la monarquía, junto a los otros poderes que favorecen económicamente al Imperio, representados en los prestamistas extranjeros, la casa alemana y el Sumo Pontífice, unidos a los deseos de Felipe de conquistar territorios valiéndose de las alianzas con otras monarquías, en este caso la británica. En el siguiente relato, dentro del marco del segundo viaje de Colón, surge la figura de un personaje ficcional que con el nombre de Antón será el núcleo de la historia narrada por Chanca, el físico sevillano que viajó en la segunda expedición con Cristóbal Colón. Sin, embargo, el Almirante pasa a un plano meramente referencial, y la escena sitúa en el centro del relato a un personaje marginal y anónimo de la colonización española. Un sujeto nada revestido por las crónicas que escribieran sobre las figuras de Hernán Cortés o Pizarro. Por el contrario, el personaje, después de un viaje que realiza con todos los tropiezos de un desconocedor en los asuntos de la navegación, se convierte en el pícaro explotador de una población indígena, en la figura de un maltratador y asesino, a fin de conseguir liberarse de una indígena, y evadir la

arbitrariedad de una ley, que estipulaba la confiscación de bienes a todo español que se hubiere casado con una nativa de la isla.

El texto desnuda a los personajes, e inserta fragmentos de la historia sobre los hechos ocurridos como los de la derrota de la Armada Invencible para dar cuenta de la carencia de documentos de la época. Y en el caso del tema indígena se asiste a un silencio para denunciar que sobre ellos no existen referencias escritas en la historia oficial. Por ello desmonta la figura del poder representado en Felipe II, y lo entrega como personaje que dialoga con los dictadores tanto de España como de Cuba durante el siglo XX, para señalar que las figuras del pasado y las del presente ostentan los mismos procedimientos y poseen semejantes rasgos que los definen, entre ellos, el deseo absoluto y obcecado por el poder y el dominio de todo bien común.

En este sentido, el ensayo *La isla que se repite* articula un pensamiento de la cultura caribeña, si bien más centrado en la región de Cuba, sus planteamientos despliegan una revisión de aspectos concomitantes con las otras islas del Caribe, tanto insular como continental. Así establece un recorrido que comprende la puesta en escena de unos mecanismos, denominados “flotas” procedentes de España, que tejen a su vez un entramado complejo de la historia americana a partir de una red política, económica y religiosa jerárquica, llamada poder.

La maquinaria del poder también aparece representada en la colección de cuentos que compone el libro *Paso de los vientos* (publicado por primera vez en 1999), y constituye el cuerpo de textos que destacan por inscribirse en un macrotema que apenas es aludido, para desentrañar las particularidades de ciertos sucesos que proponen la propuesta irónica y arbitraria de la historia

colonial en el Caribe, partiendo de personajes y situaciones puntuales, para desarrollar el relato que conecta con el sentido global de un hecho en el que se revelan las acciones, producto de una lectura bien sea paradójica y de resistencia que manifiestan sus personajes, de acontecimientos ocurridos en el Caribe, los cuales buscan el doble sentido de la historia oculta y posible, desde el supuesto de la resistencia y la rebeldía. Pues más allá de expresar una salida, los relatos constituyen una respuesta ante los conflictos de dominación del poder y de la historia, así como el objetivo de desentrañar las redes desde los lugares y personajes que manejan ese poder hasta la forma de ejecución en el Caribe.

Dentro de esta problemática se inscribe la novela del colombiano Pablo Montoya *Tríptico de la infamia*, (2014), merecedora del Premio Rómulo Gallegos en el año 2015, en la ciudad de Caracas. El texto apunta a desarrollar aspectos que lo acercan tanto a *Paso de los Vientos* de Benítez Rojo en cuanto contiene ejes temáticos como el exilio, la marginalidad frente a temas como la dinámica del poder, las confrontaciones políticas económicas y religiosas por los territorios. Semejante a *El mar de las lentejas* el marco histórico que trabaja el texto de Pablo Montoya corresponde al siglo XVI, centrándose en dos acontecimientos fundamentales, a saber: la matanza de los hugonotes en la Florida comandada por el asturiano Pedro Menéndez de Avilés, a la que se suma la masacre de San Bartolomé en París. Ahora bien, los registros con los que la novela arma la trama parten de las obras de arte, por lo que desde su título el autor nos está aludiendo a la presencia de un lenguaje artístico. Si bien en la novela de Rodríguez Juliá *La noche oscura del Niño Avilés* encontramos referentes narrativos que dialogan con la pintura, en la novela de Montoya el

mundo del arte constituye el núcleo central sobre el que se construye *Tríptico de la infamia*.

Por tanto, su escritura acomete como planteamiento estructural, narrativo y artístico la forma del prisma. En primer lugar, está compuesta por tres partes cuyos títulos responden a los nombres de tres pintores europeos del siglo XVI, caracterizados por cierta marginalidad en la valoración de su producción: “Le Moyne”, “Dubois” y “De Bry”, quienes a su vez están interconectados por la experiencia del exilio y, en el caso del primero y el tercero, el vínculo que establece esa relación viene dada por la atención al tema americano, tanto del pintor François Le Moyne como de Théodore de Bry. Ambos abordan el tratamiento del mundo indígena americano, por un lado, en las acuarelas sobre los indios timucuas de la Florida que vende la viuda de Le Moyne a De Bry y, por otro, los grabados que realizara el artista de Lieja en su colección “Grandes Viajes”, revalorizando la aportación del trabajo del pintor belga durante su expedición en La Florida.

Desde una perspectiva narrativa la novela presenta tres tipos de narradores: el omnisciente, el narrador-personaje y el narrador-escritor, que enriquecen los planos narrativos los acontecimientos no solo en el aspecto histórico, sino ficcional y estético. Esta forma prismática desencadena la presencia de tres registros artísticos: el dibujo, la pintura y el grabado que realizan sus personajes; ellos nos conducen a una triple perspectiva discursiva: la narrativa, el ensayo y la poesía que nutre una propuesta estética de la historia y, fundamentalmente, de la crónica desde tres lecturas en la que el artista, el poeta y el escritor desde cierta marginalidad plasman su voz, su postura disidente en el arte y en la sociedad. Por tanto, el escritor sostiene un

texto que plantea una poética del espacio y del tiempo en el personaje del cartógrafo Tocsín; como una poética del viaje encarnada en la búsqueda de Le Moyne, experiencia incomprendida por los personajes de su tiempo a excepción De Bry, y una poética del exilio vivida por los tres artistas y por el narrador escritor, quien al final se une a este viaje narrativo de *Tríptico de la infamia*.

Finalmente, la novela recoge una tradición que rescata y reinterpreta los textos de la crónica hispanoamericana que se inicia en la tercera década del siglo XX, y cobra fuerza y cuerpo con el escritor Alejo Carpentier, quien comienza a tejer redes con otros discursos como el musical y el artístico. Benítez Rojo profundiza en la problemática de Carpentier en cuanto al tema del Caribe y su aspecto histórico-cultural ya abordado por otro ensayista, autor de *El contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Fernando Ortiz. No obstante, Benítez Rojo se adentra a visualizar otros elementos que conforman el ser y la historia del Caribe, así rastrea el doble viaje de Carpentier, rescata el nombre del venezolano Enrique Bernardo Núñez, y se adentra en la configuración de un pensamiento desarrollado a partir de la experiencia del exilio. También dedica un apartado en *La isla que se repite* a la novela barroca del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, escritor que encarna la heterogeneidad narrativa dentro de su producción, para concluir con Pablo Montoya, una novela que tiene en el camino una trayectoria narrativa en cuya tradición inserta los planteamientos estéticos modernistas y una poética de la escritura desde la relación con otros registros como el arte, la música y la poesía. Estos cuatro escritores que parten de la crónica, de los documentos historiográficos y pictóricos, forman parte de una trayectoria que genera

encuentros con otros géneros, con las artes y con otras disciplinas, y constituyen una línea de la novela de la crónica hispanocaribeña que empieza en el siglo XX hasta el presente.

BIBLIOGRAFÍA

I.- BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Benítez Rojo, Antonio: *El mar de las lentejas*, Barcelona, Casiopea, 2000 (Primera edición 1979).

-----: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1989.

-----: *Paso de los Vientos*, Barcelona, Casiopea, 2000 (Primera edición 1989).

Carpentier, Alejo: *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza, 2003 (Primera edición 1949).

-----: *Los pasos perdidos*, Barcelona, Folio D.L., 2004 (Primera edición 1953).

-----: *El siglo de las luces*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001 (Primera edición 1962).

-----: *El arpa y la sombra*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España - Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares, 1994 (Primera edición 1979).

-----: *Visión de América*, Barcelona Seix Barral, 1999.

-----: *Cartas a Toutouche*, introducción y notas de Graziella Pogolotti y Rafael Rodríguez Beltrán, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 2010.

-----: *Crónicas Caribeñas*, Selección y Prólogo de Emilio Rodríguez, La Habana, Fundación Alejo Carpentier, Letras Cubanas, 2012.

Montoya Campuzano, Pablo: *Tríptico de la infamia*, Barcelona Random House, 2016 (Primera edición 2014).

Rodríguez Juliá, Edgardo *La noche oscura del Niño Avilés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002 (Primera edición 1984).

II.- BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Benítez Rojo; Antonio: *Archivo de los pueblos del mar*, Ed. Rita Molinero, San Juan de Puerto Rico, Ed. Callejón, 2010.

Britto García, Luis: *Demonios del mar. Piratas y corsarios en Venezuela 1528-1727*, Caracas, Comisión Presidencial V Centenario y Fundación Herrera Luque, 1988.

-----: *Pirata*, Caracas, Alfaguara, 1998.

Cabrera de Córdoba, Luis: *De Historia para entenderla y escribirla*, Madrid, Impresor Luis Sánchez, 1611.

Bry, Théodore de: *Brevis narratio eorum quae in Florida...de Jacques Le Moyne*, el texto y grabados de *Virginia* de Thom Harriot y *Brasilía* de Joannes Stadi, Colección "Grandes Viajes", Francfort, Tipografía Ioanis Wecheli, 1591.

-----: *América (1590-1634)*, Pról. John H. Elliot, Ed. Gereon Sievernich. Trad. Adán Kovacsics, Madrid, Siruela, 1992.

Casas, Bartolomé de las: *Illustrations de Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, Sumptibus, Theodori de Bry, Francfort-sur-le-Main, 1598.

Colón, Cristóbal: *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Edición, prólogo y notas de Consuelo Valera, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Cieza de León, Pedro: *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*, Selección, prólogo y notas de Franklin Pease G. Y., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2005.

Darío, Rubén: *Viajes de un cosmopolita extremo*, prólogo y selección de textos de Graciela Montaldo, México, F.C.E., 2013.

-----: *Peregrinaciones*, Introducción y notas Francisco Fuster, Sevilla, Renacimiento, 2014.

Delehay, H. : « La méthode historique et hagiographique », en *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques* (1939) XVI, 5-7, pp. 218-231.

- Bernal Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, "Introducción" de Joaquín Ramírez Cabañas, México, D.F., Porrúa, 1986.
- Hobbes, Thomas: *Leviatán o la materia, forma y poder de un Estado Eclesiástico y Civil*, Trad. Pról. Carlos Mellizo, Madrid, Alianza, 2004.
- Inca Garcilaso de la Vega: *Comentarios Reales. La Florida del Inca*, "Introducción" de Mercedes López-Baralt, Madrid, Espasa Calpe, Fundación Biblioteca de Literatura Universal, 2003.
- López de Gómara, Francisco: *La conquista de México*, edición de José Luis de Rojas, Madrid, Dastin, 2000.
- : *Historia General de las Indias*. T.1, Madrid, Espasa Calpe, 1932.
- Martí, José: "El poema del Niágara" en *Obra literaria*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- : *Páginas escogidas*, ed. Benito Varela Jácome, Barcelona, Bruguera, 1973.
- Núñez, Enrique Bernardo: *Cubagua. Sinfonía del equinoccio*, edición preparada por Alejandro Bruzual, Caracas, Celarg, 2014.
- Ovidio Nasón, Publio: "Tristezas" en *Obras completas*, Introducción, edición y notas críticas Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Espasa-Biblioteca de Literatura universal, 2005.
- Patricles, C. A.: "A note on the frontispiece and Raleigh. An Introduction" en Walter Raleigh: *The history of the world*, London, Macmillan Press, 1971.
- Platón: *Critias o la Atlántida*, Trad. del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1975.
- Quevedo, Francisco de: *Obra poética*, Ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969, Vol. 4.
- Ramos Sucre, José Antonio: *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Roa Bastos, Augusto: *Vigilia del Almirante*, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- Rodríguez Juliá, Edgardo: *José Campeche o los diablejos de la melancolía*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.

-----: *Puertorriqueños (Álbum de la Sagrada Familia puertorriqueña a partir de 1898*, Madrid: Editorial Plaza Mayor, (Biblioteca de Autores de Puerto Rico).

San José, Jerónimo de P.F.: *Genio de la historia*, Zaragoza, Impresor Diego Durmer, 1651.

Sánchez, Luis Rafael: *La guaracha del Macho Camacho*. Barcelona, Argos Vergara, 1982 (Primera edición 1976).

-----: *La importancia de llamarse Daniel Santos*. San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2005 (Primera edición 1988).

Raleigh, Walter: *Las doradas colinas de Manoa*, trad. y pról. Xuan Tomás García-Tamayo, Caracas, Centauro, 1980.

Uslar Pietri, Arturo: *Las lanzas coloradas*, Madrid, Alianza, 1970(Primera edición 1931).

III.- BIBLIOGRAFÍA TEÓRICO-CRÍTICA

Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*, Trad. Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Taurus, 1986.

Aínsa, Fernando: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, La Habana, Ediciones de Arte y Literatura, 2002.

-----: *Narrativa hispanoamericana del siglo XX. Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

-----: *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida, CELARG/El otro, el mismo, 2003.

-----: "Propuestas para una geopoética latinoamericana", *Archipiélago*, Vol 19 (72) 2011, p. 4, en <http://revistas.unam.mx/index.php/archipielago/index>.

Aristóteles: (*De Interpretatione*, I; *Sofista*, 263b).

- : *Poética*, Trad. Juan David García Bacca, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1982.
- Augé, Marc: *Las formas del olvido*, Trad. Mercedes Tricás Peckler y Gemma Andújar, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Bhabha, Homi: *Historia de la cultura*, Trad. César Aira, Buenos Aires, 2002.
- Bajtín. Mijaíl: *Problemas estéticos literarios*, Trad. Alfredo Caballero, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.
- : *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, 1987.
- : *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Ana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bataille, Georges: *Historia del erotismo*, trad. Javier Palacios Tauste, Madrid, Errata Naturae, 2015.
- Bencomo, Anadeli: *La crónica periodístico-literaria en México*, México, Iberoamericana, Verbuert, 2002.
- Benjamin, Walter: “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.
- : “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1973.
- Bergson, Henry: *Memoria y vida* (1957). Textos escogidos por Gilles Deleuze. Trad. Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1977.
- Birulés, Fina: “Del sujeto a la subjetividad”, en Manuel Cruz (comp.): *Tiempo de subjetividad*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Bravo Víctor: *Magias y maravillas en el continente literario: para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Caracas, La Casa de Bello, 1986.
- González Stephan, Beatriz (comp.): *Cultura y Tercer Mundo. 1 Cambios en el saber académico*, Caracas, Nueva Sociedad, 1996.
- Charmell, Adaías: “Ulises. pretexto de toda escritura viajera”, en *Boletín del Grupo de Investigaciones y Estudios sobre Historia Antigua y Medieval*, I (1), Mérida, julio 2002.

- Camus, Albert: "Rebelión y arte" en *Obras completas V. 3*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- De Otavalo, Ariruma Kowii: "Barbarie, civilizaciones e interculturalidad" en Catherine Walsh (ed.): *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial*, Quito, Universidad Andina-Abaya-Yala, 2005, pp. 277-296.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988): *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-textos, 2008.
- Jitrik, Noé: *Historia e imaginación histórica. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, 1995.
- Lledó, Emilio: *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Mignolo, Walter: *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba, Barcelona, Gedisa, 2007 (Primera edición 2005).
- Nietzsche, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*, prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo, Madrid, Alianza-Tecnos, 2004.
- Pavel, Thomas G.: *Los mundos de la ficción* (1986), trad. Julieta Fombona, Caracas, Monte Ávila, 1995.
- Paz, Octavio (1965): *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- (1969): *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura política del siglo XIX*, Santiago de Chile, Cuarto propio, 2003 (Primera edición 1989).
- Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración II*. Capítulo III "Los juegos con el tiempo". Trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- : *La memoria, la historia, el olvido*, Trad. Agustín Neira, Madrid, Trotta, 2003.
- Schwob, Marcel: *El deseo de lo único. Teoría de la ficción*, edición Cristian Crusat, traducción Cristian Crusat y Rocío Rosa, Madrid, Páginas de Espuma, 2012.
- Servier, Jean: *La utopía*, Trad. Ernestina Carlota Zenzes, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Tinianov, Iuri: "Sobre la evolución literaria" en *La historia de los formalistas rusos*, México, F.C.E., [1982]

Walcott, Derek: "La musa de la historia" en *Actualidades* (18-19) julio-diciembre 2007.

White, Hyden: *El texto histórico como artefacto literario*, Trad. Verónica Tossi y Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

IV.- CRÍTICA LITERARIA HISPANOAMERICANA: ESTUDIOS GENERALES

Carpentier, Alejo: "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo" (Conferencia en la Universidad de Yale, 1979), en *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.

Franco, Jean: (1975) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1985.

-----: "La cultura hispanoamericana en la época colonial" en Íñigo Madrigal (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*, Tomo I, Cátedra, Madrid, 1982.

-----: *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia*, 5^o ed. Barcelona, Ariel, 1983.

Henríquez Ureña, Max (1954): *Breve historia del modernismo*, México D.F., 1978.

Henríquez Ureña, Pedro: *La utopía de América*, Buenos Aires, 1978.

Ímbert, Anderson: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, México D.F., FCE, 1974.

Lafforgue, Jorge: *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1969, pp. 13-29.

Ludmer, Josefina: "El coloquio de Yale: máquinas de leer 'fin de siglo'", en *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario, Viterbo, 1994

Montemayor, Carlos: "Una dimensión humana de la historia" en *Actas del XXVII Simposio de literatura Venezolana*, Trujillo, 1996.

Pope, Randolph D.: "La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975" en *Historia de la Literatura Hispanoamericana II. El siglo XX*. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.), Madrid, Gredos, 2006, pp. 651-665.

Rama, Ángel: *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*, México D.F., 1982.

Reyes, Alfonso: *Letras de la Nueva España*, México D.F., FCE, 1948.

Vargas Llosa, Mario: "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", *Revista de la Universidad de México*, 23, X, 1969.

Uslar Pietri, Arturo: "La larga invención de América", en *El Nacional*, Caracas, 30-10-85. A-4.

V.- ESTUDIOS ESPECÍFICOS: CORRIENTES, GÉNEROS. TENDENCIAS Y AUTORES

Bustillo, Carmen: *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1990.

Calabrese, Elisa: "Mujeres que novelan la historia", en *América Latina: literatura en historia entre dos finales de siglo*, Sonia Mattalía y J. Alcázar (Coords.), Valencia (España), Centre d' Estudis Polítics y Socials, 2000.

Carpentier, Alejo: "De lo real maravilloso americano (1948-1964)" en *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.

Cuesta, Cecilia: "La crónica literaria en tres escritoras latinoamericanas" en *Diálogos culturales: Historia, Ética, Arte y Literatura*, Mérida, Edcs. Hilda Suárez y Ana Hilda Duque/CDCHT-ULA, 2005.

Delprat, François: "Hombres para la historia, reflexión sobre las novelas de A. Uslar Pietri" en *Venezuela narrada*, Mérida, El otro, el mismo, 2002.

Flores, Enrique: "Juan Rulfo y la invención de la escritura poética" en *El poeta y su trabajo* 32, Primavera 2009.

-----: "Castillo de Teayo", de *Juan Rulfo en Juan Rulfo: letras e imágenes*, Ed. RM, 2002.

Fuentes, Carlos: "Erotismo, misoginia y muerte", en *Papel Literario El Nacional*, Caracas, 11-08-85, p. 5.

Gianera, Pablo: "Graciela Montaldo: 'entre el cronista y el viajero se genera la escritura de Darío'" en *La Nación*, 7/3/2016 [

<https://lanacion.com.ar/cultura/graciela-montaldo-entre-el-cronista-y-el-viajero-se-genera-la-escritura-de-dario> [21/06/19].

González Echevarría, Roberto: "Humanismo, retórica, y las crónicas de la conquista" en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1984.

Gutiérrez Girardot, Rafael: *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, publicado por primera vez en Barcelona, Montesinos, 1983.

Herrera, Earle: *La magia de la crónica*, Caracas, Dirección de Cultura-Universidad Central de Venezuela, 1986.

Jiménez, José Olivio: "El ensayo y la crónica del modernismo" en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*, Luis Íñigo Madrigal (coord.), Madrid, 1993.

Kohut, Karl: "Las primeras crónicas de Indias y la teoría historiográfica" en *Colonial Latin American Review* Vol. 18 2, 2009.

Kuhlmann, Úrsula: "La crónica contemporánea en México. Apuntes para su análisis como praxis social", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30, Lima, 1989.

Lovera De-Sola, Roberto: "Relectura de Cubagua" en el Círculo de Lectores de la Fundación Francisco Herrera Luque, Caracas, noviembre de 2014. www.arteenlared.com 23-3-2015.

Llarena, Alicia: *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud, espacio y actitud*, Gaithersburg, Hispamérica, 1997.

Maíz, Claudio: "Releer la Historia. La novela hispanoamericana de la Conquista", en *Cauces-Revue d'Etudes Hispaniques*, 2003, p. 156. http://www.academia.edu/download/35258366/NOVELA_HISTORIA_DE_LA_CONQUISTA.doc [05/03/2018].

Márquez Rodríguez, Alexis: "El prólogo" en Alejo Carpentier *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.

Menton, Seymour: *La nueva novela histórica de América Latina*, 1979-1992, México, F.C.E., 1993.

Mignolo, Walter: "El metatexto historiográfico y la Historiografía Indiana" en *Languages Notes*, 96, U.S.A., Hispanic Issue, The John University Press, 1981.

-----:"Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" en Luis Íñigo Madrigal (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1982.

- Molina, Juan: "Escribir sobre lo pintado. El registro pictórico en textos de la narrativa latinoamericana moderna" Universidad de Valencia, 2010. (Tesis doctoral).
- Monegal Rodríguez, Emir: *El boom en la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1979.
- Montaldo, Graciela: "La cultura invisible: Rubén Darío y el problema en América Latina" en *Revista de crítica literaria y cultura* (2) 2000.
- Montoya, Pablo: "Borges y Yourcenar" en *Variaciones Borges* (26) 2008.
- Ortega, Julio: *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- : "Genealogías americanas" en *Aisthesis* (40), Instituto de Estética- Pontificia Universidad de Chile, 2006, p. 15. Redalyc.org [html].
- : "La escritura posmoderna" en *La imaginación crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010.
- Ortega Toledo, Lucía: "El salvaje como la otredad en la crónica de indias de los siglos XVI y XXVII, un caso: *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, en *Destiempos*, México, D.F., año 3 (14) marzo abril 2008.
- Nelson Osorio: *Formación de las vanguardias en Venezuela*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Col. El libro menor, 1985.
- : "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano" en *Revista Iberoamericana*, 1981 www.revista-iberoamericana.pitt.edu [30-09-2019].
- Pastor, Beatriz: *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de Las Américas, 1983.
- Pérez de Tudela, Rocío Oviedo: *Rubén Darío: en su laberinto*, Madrid, Verbum, 2014.
- Perilli, Carmen: *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*, Tucumán, 1995.
- : "El boom en perspectiva" en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- : *Darío y el modernismo*, Caracas-Barcelona, Alfadil, 1985.

- Rodríguez Caruci, Alberto: "Sujeto y narración en la carta del tercer viaje (1498) en VVAA: *El descubrimiento y la invención de Tierra Firme*, Cumaná, Comisión Presidencial V Centenario de Venezuela, 1998.
- Rodríguez Juliá, Edgardo: "Tradición y utopía en el barroco caribeño" en *Calibán. Revista de Literatura*, Río Piedras, (2), enero-abril, 1985.
- Rotker, Susana: *Fundación de una escritura*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.
- Scarano, Mónica: "Rubén Darío, entre la crónica y el ensayo" en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras hispanoamericanas* 26 (33) 2017, pp. 76-86.
- Schulman, Iván y González: *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- Vargas Llosa, Mario: *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Santillana, 2008.
- Zavala Iris M.: "Introducción" en *Rubén Darío: El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1989.

V. 1.- CRÍTICA LITERARIA CARIBEÑA

- Arciniegas, Germán: *Biografía del Caribe*, México D.F., Porrúa, 1993.
- Ascencio, Michaelle: *Lecturas antillanas*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Colección Libro Menor (166), 1990.
- : "Cuando los dioses viajan", en *Actualidades* 2007 (18-19), Caracas, julio-diciembre.
- Daroqui, María Julia: *(Dis)locaciones: narrativas híbridas en el Caribe hispano*, Valencia, Grup d'Estudis Iberoamericans y Tirant lo Blanch, 1998.
- De la Campa, Román: "El Caribe y su apuesta teórica" en *Zama* (2012), 4.
- Fernández Angulo, Dilcia: "Voces y sujetos en *Pirata* (1998) de Luis Britto García: la novela histórica de la piratería en el Caribe", Dirección: Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo Universidad de Salamanca, 2008 (tesina de grado).
- Moulin Civil, Françoise "La cuestión del Caribe", en *Anuario del Archivo Histórico Insular* (5) 2004.

V.2.- CRÍTICA LITERARIA COLOMBIANA

Agudelo Ochoa, Ana María: “Hacia una historia del cuento colombiano” en *Inti: Revista de literatura hispánica*, Vol.1 (81-82) 2015, pp. 147-169.

Berrío Moncada, Maribel y Selnich Vivas Hurtado: “Pablo Montoya en sus propias palabras” en *Estudios de Literatura Colombiana* (2017) 41.

Dhont, Reindert: “*Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya como cuadro barroco”, *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos Mitologías hoy*, Vol, 16, diciembre 2017.

Marinone, Mónica Enrique Foffani y Carolina Sancholuz: «“Pero en el rincón maltrecho y sin embargo liberador de la escritura, gana el poeta” Conversación con Pablo Montoya», en *Orbis Tertus*, XXII (25) jun 2017.

Montoya, Pablo: “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana” en *Estudios de Literatura Colombiana*, (4) enero – junio 1999, pp. 107-115.

-----: *Novela histórica en Colombia (1988-2008). Entre la pompa y el fracaso*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2009.

-----: “Defensa de la tradición y de la ruptura”, *Estudios de la literatura colombiana*, Universidad de Antioquia, 38, enero-junio 2016, p. 183. www.tesis.udea.edu.co/dspace7handle/10495/9411

-----: “En Colombia la violencia ha caído sobre nosotros como un animal hambriento” Discurso Premio Rómulo Gallegos 2015 en <http://www.revistaarcadia.com> 04-08-2015, [30-08-2018].

Restrepo, Ana Cristina: “El Nuevo Mundo de Pablo Montoya. Trazos del mapa de un escritor maduro”, en *Revista Universidad de Antioquia*, 2015, p. 98. www.udea.edu.co [06-08-2018].

V.3.- CRÍTICA LITERARIA CUBANA

Bueno, Salvador: "Carpentier en la maestría de sus novelas", Prólogo de *Novelas y relatos de Alejo Carpentier*, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, 1975. [www.revistas.ucm.es]

Carpentier, Alejo: "Sobre *El Arpa y la Sombra*" en *Conferencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1987.

Chao, Ramón: *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

Cortázar, Julio: "Para llegar a Lezama Lima", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Vol. 2. México, Siglo XXI, 1972.

Corticelli, María Rita: Entrevista a Antonio Benítez Rojo, 2001, p. 166 en Arcadio Díaz Quiñones: "Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo" en *Orbis Tertius* (2007) 12, p. 2. [www.orbistertius.unlp.edu.ar] [31-10-2017]

-----: Antonio Benítez Rojo: *Del mundo cerrado al Caribe infinito*, (Monografías) Woodbridge, U.K., Tamesis, 2013.

Cuervo Hewitt, Julia: "Crónica de un deseo: Re(in)sistencia, subversión y re-escritura en el mar de las lentejas" en *Revista iberoamericana*, 1996 LXII, (175)

-----: "La libido de la historia en *Paso de los Vientos/A view from the magrove* de Antonio Benítez Rojo", en *Latin American Review*, 2012, p. 67. [www.jstor.org/stable/24396281] [19-02-2018]

-----: (1993): "Isla a su vuelo fugitiva" en Alejo Carpentier. *El peregrino en su patria* (2ª edic. corregida y aumentada), Madrid, Gredos, 2004.

-----: "La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción" en *Oye mi son: ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

-----: *Cartas a Toutouche* de Alejo Carpentier. Un comentario", en [www.letraslibres.com] 19-1-2012.

- Díaz Quiñones, Arcadio: “Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo” en *Orbis Tertius* (2007) 12, p. 2. www.orbistertius.unlp.edu.ar [31-10-2017].
- Loureiro, Ángel G.: “Introducción” en Antonio Benítez Rojo: *El mar de las lentejas*, Barcelona, Casiopea, 1999.
- Millares, Selena: “Alejo Carpentier en el reino de la paradoja”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, 28, 1999.
- Muller-Bergh, Klaus: “Alejo Carpentier: autor y obra en su época”, en *Revista Iberoamericana*, 1967, pp. 17 y 18. www.revista-iberoamericana.pitt.edu [15-02-2017]
- : *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, Madrid, Anaya, 1972.
- Olmo Fregoso, Raúl: “Ciencias sociales o Estudios culturales en América Latina: una aproximación desde *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo”, en *Contextualizaciones Latinoamericanas* (2017), IX, 17, p. 8. www.contextualizacioneslatinoamericanas.com.mx [05-12-2017]
- Ortiz, Fernando: “Los factores humanos de la cubanidad” en revista *Bimestre Cubana*, (1940) XLV, 2, pp. 161-186.
- Ortiz Cassiani, Javier: “Antonio Benítez Rojo. La cultura del Caribe como poética salvadora”, en *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, VI, 10, Barranquilla, Uninorte, (2009) www.redalyc.org/pdf/855 [05-12-2017]
- Padura Fuentes, Leonardo: *Un camino de medio siglo. Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México D.F., F.C.E., 2002.
- Perilli, Carmen: “Las umbrosas mansiones del realismo mágico” en *CELEHIS-Revista del Centro Letras Hispanoamericanas* (2004) XIII, 16.
- Porrata, Francisco E.: “Relectura del discurso novomundista de Alejo Carpentier y Abel Posse: en el contexto de la nueva novela histórica”, FIU Electronic Theses and Dissertations, 2002 –digital commons.fiu.edu [pdf]
- Rojas Joo, Juan Armando: “La memoria de los discursos: una entrevista con el autor Antonio Benítez Rojo” en *Inti* 71-72 <https://www.jstor.org/stable/23289111> [18-12-2017]

Vázquez, Eduardo San José: "Entrevista con Antonio Benítez Rojo: Amherts, Massachusetts (28 de julio de 2003)" en *Caribe. Revista de Cultura y Literatura* (2006).

-----: "Azar y voluntad: coordenadas para un mapa humano del Caribe de Antonio Benítez Rojo" en *Revista Letral* (2011) 6

V.4.- CRÍTICA LITERARIA PUERTORRIQUEÑA

González, Aníbal: "Una alegoría de la cultura puertorriqueña: *La noche oscura del Niño Avilés*, de Edgardo Rodríguez Juliá", en www.revista-iberoamericana.pitt.edu.

González, Rubén: *La historia puertorriqueña de Rodríguez Juliá*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1997.

Jaimes, Rubén Darío: "Literatura y reafirmación en Puerto Rico" en *Contexto*, Segunda Etapa (2013) XVII, 19.

Martel-Morales, J.L.: "La heterotopía en la obra de Rodríguez Juliá", en *Acta Literaria* (2005) 31, pp.33-46.

Martínez Márquez, Alberto: "De la utopía histórica a la utopía textual: *La noche oscura del Niño Avilés* de Edgardo Rodríguez Juliá" en *Osamayor*, (1994) IV, 8, pp. 3-10.

Ortega, Julio: "Edgardo Rodríguez Juliá" (entrevista) en *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991.

Ríos Ávila, Rubén: "La invención de un autor: escritura y poder en Edgardo Rodríguez Juliá", en *Revista Iberoamericana – revista-iberoamericana.pitt.edu.*, 1993.

Rodríguez Castro, María Elena: "Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias" en Juan Duchesne Winter (comp.): *Las tribulaciones de Julián*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, pp. 63-92.

Rodríguez Juliá, Edgardo: *Mapa de una pasión literaria*, Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2003.

Sancholuz, Carolina: "Puerto Rico en cuestión" en *Iberoamericana* II, 6, 2002, pp. 67-80.

-----: «"Siempre he concebido la literatura muy apegada a la 'voz de la tribu'". Entrevista a Edgardo Rodríguez Juliá» en *Iberoamericana* (2007) VII, 28, pp.168-173.

-----: "Sobre los comienzos: *La renuncia del héroe Baltasar* y sus proyecciones en la narrativa de Edgardo Rodríguez Juliá" en *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, (2007) Vol. 12, 13, pp. 1-29.
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>

Salgado, César: "Archivos encontrados: Edgardo Rodríguez Juliá o los diablejos de la historiografía" en *Cuadernos americanos* (73), 1999.

Torres Caballero, Benjamín: "Introducción" en Edgardo Rodríguez Juliá: *Mapa de una pasión literaria*, La Editorial, Universidad de Puerto Rico, 2003.

-----: "La dinámica del erotismo en la obra de Edgardo Rodríguez Juliá", en *Anuario de las Letras, Lingüística y Literatura* (2013)
www.revistas-filologicas.unam.mx

Zanetti, Susana: "Las historias fingidas de *La noche oscura del Niño Avilés*" en *Estudios*, Caracas, 1994.

V.5.- CRÍTICA LITERARIA VENEZOLANA

Luis Barrera Linares: "Renato Rodríguez, topo de la narrativa venezolana" en <http://barrerelinares.blogspot.com> [8-12-2017]

-----: "Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano", en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 1988.

Márquez Rodríguez, Alexis: *Historia y ficción en la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

Osorio, Nelson: *Doña Bárbara* y el fantasma de Sarmiento". *Escritura*, Consejo de Desarrollo científico y Humanístico de la Universidad de Los Andes, Mérida - Venezuela (1983) 15, pp. 19-35.

-----: *Formación de las vanguardias en Venezuela*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, Col. El libro menor, 1985.

Plata Ramírez, Enrique: "Los mundos posibles de Renato Rodríguez", Universidad de Los Andes, Mérida – Venezuela, 1998. (Tesis de maestría).

Rivas, Luz Marina: *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia (Venezuela), Universidad de Carabobo, 2000.

VI.- BIBLIOGRAFÍA ARTÍSTICA E HISTÓRICA

Alcalá Flecha, Roberto: *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.

Bosing, Walter: *El Bosco 1450(?) - 1516 Entre el cielo y el infierno*, Trad. M^a Luisa Metz, Köln, Benedikt Taschen, 2004.

Carrete, Juan: "Francisco de Goya. *Los Caprichos*" en *Goya. Los Caprichos. Dibujos y Aguafuertes*, Central Hispano-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Calcografía Nacional, Madrid, 1994.

Duviols, Jean-Paul y Marc Bouyer, *Voyages en Floride, 1562-1567*, Editions de L'espace Européen, Nanterre, 1990.

Duviols, Jean-Paul: *Le miroir du Nouveau Monde, Images primitives de l'Amérique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

Ette, Ottmar (Comp.): *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Comp., Frankfurt, Vervuet Verlang, 1992.

Fernández Álvarez, Manuel: *La gran aventura de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

Fernández, Vicente y Dionisio Cueto: *Los perros de la reina: Piratas ingleses contra España (s. XVI)*, Madrid, Almena, 2003.

Fernández-Ordoñez, Inés: "Alfonso X" en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías: *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 54-80.

Glendinning, Nigel: *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Central Hispano, 1992.

Gombrich, Ernst H.: *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza, 1987.

-----: *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

-----: "Las mitologías de Boticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo" en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Trad. Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Iglesia, Ramón: *Cronistas e Historiadores de México. El ciclo de Hernán Cortés*, México, El Colegio de México, 1942.

Hanke, Lewis: "Bartolomé de Las Casas, Historiador" pp. IX -LXXXVI, en Fray Bartolomé de Las Casas: *Historia de Indias*, México, FCE, 1951.

Helman, Edith: *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.

Kayser, Wolfgang: *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román, Madrid, Machado Libros, 2010.

López de Munain Iturrospe, Gorka: "Los *Caprichos* de Goya. Estampas y textos contra el sueño de la razón" en *Sans Soleil*, Varios [pdf].

Lucena Salmoral, Manuel: *Piratas, bucaneros, filibusteros y corsarios en América*, Madrid, Mapfre, 1992.

Maravall, Juan Antonio: "Los hombres de saber o letrados y la formación de la conciencia estamental" en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975, pp.355-390.

Montoya, Pablo: "La representación pictórica de los indios timucuas en Jacques Le Moyne y Théodore de Bry", en *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol 29 (47) Medellín, junio 2014.

Sánchez Salor, Eustaquio, Luis Merino Jerez y Santiago López Moreda (eds.): *La recepción de las artes gráficas en el siglo XVI*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, pp. 607-614.

Todorov, Tzvetan: *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya*, Barcelona, La Galaxia de Gutenberg, 2015

Wilson, Mona: *La reina Isabel*, Trad. América Sánchez, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

VII.- REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Campeche, José: *Niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado* (1808) en www.80grados.net [21-11-2017]

Goya, Francisco de: “El sueño de la razón produce monstruos” de la serie los *Caprichos* (1797-1799) en <https://www.museodelprado.es/en> [23-02-2018]

Dürero, Alberto: *La Melancolía* (1514) en <https://www.artehistoria.com> [7-03-2019]

-----: *San Jerónimo en su estudio* (1514) en www.lienzo-tela-san-jeronimo-en-su-estudio-durero

Dubois, François: *Le Massacre de la Saint-Barthélemy* (ca. 1572) en Musée cantonal des Baux-Arts, Lausanne <https://www.mcba.ch> [12-04-2019]

Bosch, Hieronymus: *El Jardín de las Delicias* en www.museodelprado.es) [28-11-2017]

Moreau de Saint-Méry, Médéric Louis Elie (1750-1819): *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint-Domingue* [...], Filadelfia, Paris, Hamburgo, 1798 en <http://gallica.bnf.fr> [13-03-2017]

Testu, Guillermo de: *Cosmographie universelle, selon les navigateurs tant anciens que modernes* (1555) en <http://gallica.bnf.fr> www.80grados.net) [13-03-2017]

<http://mgar.net-Historia:Tácito> y <http://www.cervantesvirtual.com/portal/antigua>