



Espejos, simulacros y distorsiones:
Hacia una tipología de la “metaficción historiográfica”
en *Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel
Vásquez

Ricardo Carpio Franco

Universidad de Cartagena (Colombia)
ricardocarpiof@gmail.com

Resumen: El presente texto aborda problemas relacionados con la configuración narrativa y discursiva de *Historia secreta de Costaguana*, novela histórica del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez. A la luz de conceptos como la “nueva novela histórica” y la “metaficción historiográfica”, y en el marco de la discusión sobre la colonialidad, se aborda la búsqueda de las claves de una escritura en cuyo seno se debate la validez de los distintos discursos (historiográficos y ficcionales, centrales y periféricos, etc.) que pretenden dar cuenta de los hechos del pasado. **Palabras clave:** Juan Gabriel Vásquez, narrativa colombiana, novela histórica, metaficción historiográfica, colonialidad.

Introducción

Historia secreta de Costaguana: sobre espejos, simulacros y distorsiones

*Así, pues, lo que a continuación
consigno no es lo que realmente
sucedió, sino lo que parece
verosímil que sucediera; no
ofrezco hechos probados, sino
conjeturas razonables.
Javier Cercas, Soldados de
Salamina.*

*Si se nos dice que toda historia
es ficción, los novelistas
entendemos que la única forma de
revelar el pasado es tratarlo como
un producto narrativo, susceptible
por lo tanto de ser recontado de
cualquier forma. Mi Historia
secreta de Costaguana cuenta la
historia en clave de parodia o de
farsa.
Juan Gabriel Vásquez, “El arte de
la distorsión”.*

“El arte de la distorsión”. Con este título apareció, en el número 76 de la revista *El Malpensante*, un artículo en que el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez [1] propone y defiende la posibilidad de leer *Cien años de soledad* fuera de los parámetros del realismo mágico: como novela histórica, “como una visión distorsionada de la historia colombiana” (Vásquez, 2007c: 19) [2]. Aunque la originalidad no sea el primer mérito de esta propuesta [3], nos permite ver cómo los nuevos autores crean sus obras a partir de la “mala interpretación” de su herencia literaria y, particularmente en el caso de las novelas históricas, de las verdades de la historia oficial. Es así que, según Vásquez, esa “mala lectura” está íntimamente ligada a los problemas que debió afrontar durante la concepción y el desarrollo de *Historia secreta de Costaguana* (Vásquez, 2007^a), una novela histórica sobre el siglo XIX colombiano.

Bien recibido por autores como Mario Vargas Llosa, Enrique Vila-Matas o John Banville, Juan Gabriel Vásquez hace parte de los escritores que, tras el *Boom* literario de la segunda mitad del siglo XX, y con el precedente común de una obra como la del chileno Roberto Bolaño, han estado replanteando problemas relacionados con una escritura de lo latinoamericano desde Latinoamérica [4]. En medio de toda una literatura urbana, que en nuestro país ha sabido hallar sus mejores motivos en el narcotráfico (constituyendo lo que parece ser una nueva novela de la violencia), las dos que ha publicado Vásquez (ambas girando alrededor de hechos históricos) [5], más allá de intentar zafarse de la cargante realidad colombiana, vuelcan todo su interés hacía la búsqueda de sus causas. Vásquez no es tanto un contador de muertos como un psicoanalista de la colectividad que rastrea la razón de nuestras perversiones y enfermedades mentales en la infancia de lo que somos.

Historia secreta de Costaguana ofrece una mirada muy particular sobre el siglo que modeló la cara del país que hoy conocemos. Justo el día de la muerte de Joseph Conrad, el 7 de agosto de 1924, José Altamirano decide contarle a su “público lector” cómo su vida estuvo tan estrechamente ligada a la del escritor polaco. En un gesto que nos obliga a pensar seriamente en el carácter de este hombre lenguaraz y sardónico, afirma que tiene pruebas suficientes para demostrar que Costaguana, la república suramericana erigida por Conrad a orillas del mar Caribe en *Nostramo* (1904) [6], es un simulacro [7] creado con lo que él mismo le contó sobre los episodios más escabrosos que ocurrieron en Colombia desde sus primeros años como república

independiente. Así nos guía en un recorrido -bastante caprichoso, por cierto- a través de un panorama de inestabilidad política, de guerras civiles suscitadas por la ingenuidad o la mala intención, y de personajes cegados por el ansia de poder o el fanatismo: una Colombia que a finales del siglo XIX tuvo como saldo la reafirmación de ser enteramente libre para equivocarse a su antojo, con una autonomía política incapaz de evitar que, a conveniencia de los Estados Unidos de Norteamérica, el estado de Panamá reclamara su independencia.

Nostromo es, entre otras cosas, una narración que contempla la historia latinoamericana desde un velero anclado en las aguas del Golfo Plácido. Costaguana viene a ser el resultado de ese mirar desde afuera: una imagen a calco de lo que un espectador europeo podría ver como el aborto de las ideas ilustradas en nuestro continente: repúblicas a medio hacerse, hombres desorientados por la incompreensión de su papel en “el concierto de las naciones civilizadas” y pueblos que abrazan ciegamente las seducciones de la violencia. Concebida a expensas de ese mosaico prejuicioso de la vida latinoamericana, *Historia secreta de Costaguana* no puede ser más que un parásito -un parásito sumamente lúcido, si se quiere. Esta afirmación, que en cualquier otro momento remitiría a un insulto, es sólo el señalamiento de una de las particularidades más evidentes de la novelística en la cual se inscribe la obra de Vásquez. En este momento, parece más claro que nunca que las obras literarias encuentran su mayor riqueza de sentido en relación con otras obras, en el diálogo intertextual con su tradición [8]. Esa intertextualidad, presumible desde el instante en que el autor decide que su texto será una novela histórica, se potencia cuando asumimos que *Historia secreta de Costaguana* nos remite a la escritura de otra novela.

En la “Nota del autor” Vásquez explica cómo nació la idea de escribir *Historia secreta de Costaguana*. Mientras cumplía el encargo de preparar una biografía sobre Joseph Conrad, se encontró con un hecho que sorprendentemente no había tenido importancia para ningún novelista colombiano: en su juventud, viajando como grumete en el velero francés *Saint-Antoine*, el marinero polaco Józef Teodor Konrad Korzeniowski había estado en territorio colombiano después de pasar por Venezuela con rumbo al Golfo de México [9]. Es muy probable que avistara el puerto de Cartagena, y que lo haya visitado. Aunque éste es uno de los periodos menos documentados en la vida de Conrad, algunos antecedentes sobre tráfico de armas con los rebeldes carlistas en España permitieron a Vásquez suponer como cierto (y aquí empieza ya su labor de novelista) que el *Saint-Antoine* “estuviera contrabandeando armas para los conservadores colombianos, que por esos días intentaban echar abajo el gobierno liberal de Aquileo Parra” (Vásquez, 2007b: 20). En este punto, Vásquez observa también que las revoluciones de Costaguana parecen fundarse en la percepción que tuvo Conrad de los enfrentamientos políticos colombianos y que, entre otras coincidencias, Sulaco corresponde bastante bien a Cartagena y don José Avellanos, gran pensador de la vida política de Costaguana, “debe mucho a Santiago Pérez Triana, hijo de Santiago Pérez, el liberal que había ocupado la presidencia de Colombia antes que Parra” (*Ibid.*: 21) [10].

Es así como José Altamirano, en un ataque de paranoia contrario a toda la prudencia “necesaria” para afrontar los mecanismos de la ficción, acusa a Conrad de haberse robado su historia y la de su país [11]. Pese a lo poco confiable que pueda parecernos quien se exprese en estos términos, Altamirano consigue su objetivo, que es exactamente el mismo del tipo de novela que estudiaremos: sembrar la duda en medio de las verdades mejor cultivadas de la historia oficial. Después de *Historia secreta de Costaguana* resulta casi imposible leer *Nostromo* sin pensar en las coincidencias entre su trasfondo político y social y el que ofrecía la Colombia de la segunda mitad del siglo XIX [12]. Podemos anticipar, a partir de esto, que lo que se encuentra en el centro de gravitación de *Historia secreta de Costaguana* no es tanto la historia de Colombia como la de Conrad, y que, en todo caso, su propósito de fondo no es presentar una biografía malintencionada del escritor polaco, sino revisar el proceso de transgresión de la realidad que lleva a cabo en la escritura de *Nostromo* [13]. Ésta podría ser, dentro de la tradición nacional del género [14], la obra que va más lejos en la ruptura de los principios que habitualmente han permitido reconocer si una novela es histórica, a saber: la recreación de unos acontecimientos pertenecientes al pasado histórico: su “referencia” a los documentos que registran ese pasado [15]. La voz de Altamirano, que previene constantemente a los “lectores del jurado” sobre su autonomía de narrador, constituye una nota obsesiva sobre la evidencia de que la relación entre historia y novela es una relación textual, una confrontación de escrituras. En esta forma de asumir el problema del referente es donde mejor se evidencia que el propósito del novelista ha pasado de la recreación de unos acontecimientos históricos a la reflexión “acerca de la verdad histórica y la forma de construirla” (Fernández Prieto, 1995: 215) o, en otras palabras de Fernández Prieto, que “el interés por saber *qué pasó* se ha desplazado hacia *el quién y cómo lo contó*, y hacia *el quién y el cómo lo lee y lo interpreta*” (*Ibid.*: 214).

Es nuestro principal objetivo en esta investigación abordar los problemas estéticos (¿cómo escribir sobre la historia desde la ficción?) y discursivos (¿desde qué ideologías se lleva a cabo dicha escritura?) que subyacen en la creación de esa voz: las marcas textuales que la evidencian, los contenidos ideológicos en los que se sustenta, su apego o distanciamiento frente a los dictados de una tradición y su propuesta epistemológica. En otros términos, estudiaremos la novela de Vásquez clasificándola dentro de lo que Linda Hutcheon ha denominado “metaficción historiográfica”, y que define, en el marco de una escritura paródica, como “una especie de revisión impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia” (Hutcheon, 1993: 189). O, en paráfrasis de Lukasz Grützmacher, un tipo de narración que “no sólo construyen unos hechos, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional” (Grützmacher, 2006: 150). Mostraremos, dentro de este marco de ideas, cómo la configuración de la voz narrativa viene a ser el principal problema de una escritura que revela tan plenamente

la conciencia de sus propias limitaciones, y cómo la preocupación por retratar fielmente los eventos del pasado ha ido desplazándose hacia las distintas formas de narrarlo, de interactuar con las verdades de la historia oficial [16].

Nos interesa, pues, evidenciar en qué medida *Historia secreta de Costaguana* es en sí una forma particular de ficcionalizar la historia: con una recursividad estilística singular, con una visión de mundo en que se conjuga una serie de ideas sobre las posibilidades de acercarse a la historia, de re-conocerla, a través de la ficción, y sobre la forma como se ha venido escribiendo acerca de ella. Con tal propósito haremos uso de las “relaciones transtextuales” enunciadas y clasificadas por el crítico francés Gerard Genette, en especial, la “intertextualidad”, la “hipertextualidad” y la “metatextualidad” [17]. En los próximos capítulos veremos que el rasgo más evidente de *Historia secreta de Costaguana*, como incursión posmoderna en el campo de la historia, es la presencia de gran cantidad de marcas metatextuales [18] que develan una indagación constante sobre la verdadera capacidad del discurso para “aprehender una realidad histórica y plasmarla fielmente en el texto” (Pons, 1996: 17). Finalmente, nuestro acercamiento a la obra de Vásquez se orientará, desde el análisis del discurso, hacia el rastreo de las marcas textuales que nos permitan reconocer cómo la escritura de esta novela se relaciona con los problemas del discurso colonial [19], al menos en cuanto se refiere a la posición desde la cual participamos en el debate posmoderno [20]. Tales indagaciones parten de dos premisas: 1) la novela histórica es una forma particular de ficcionalizar la historia. Dicha particularidad se sustenta en el propósito explícito de crear un argumento novelesco sobre unos hechos que la historiografía registra como reales. 2) A estos hechos sólo se puede acceder por medio de los textos que los han narrado con anterioridad: la novela histórica es esencialmente un palimpsesto [21]. En consecuencia, nuestro estudio debe adelantarse en dos planos: el de la postura que asume el autor frente a los problemas que conlleva la composición de una novela histórica, y el de la respuesta que es en sí misma la escritura de una novela concreta.

El primer capítulo lo dedicaremos a un análisis formal que nos permita ver las relaciones intertextuales que configuran la narración de *Historia secreta de Costaguana*. En el segundo revisaremos el trasfondo ideológico que -delatado por unas marcas metatextuales muy concretas- sustenta el discurso mediante el cual José Altamirano pretende revisar la versión del siglo XIX colombiano que, según él, ofrece Joseph Conrad en su novela *Nostramo*. A partir de esto último, pero sin pretender agotar el tema, mostraremos cómo, en la novela de Vásquez, se configura una visión de la historia desde la re-visión distorsiva de los discursos hegemónicos que tradicionalmente la han contado.

Antes, sin embargo, es necesario que consideremos algunos preliminares teóricos que nos permitan contextualizar nuestra indagación sobre la escritura de la novela histórica.

Preliminares

Un primer acercamiento a los problemas de teóricos de la novela histórica

Durante casi dos siglos la novela histórica ha estado permanentemente en el centro de todo tipo de discusiones críticas: desde su vinculación con las corrientes literarias dominantes en Europa durante el siglo XIX hasta los estudios marxistas de Lukács, desde la polémica sobre su legitimidad como medio para representar la verdad histórica hasta el reconocimiento de un papel activo en la erosión de las grandes Narrativas modernas, etc. A continuación, presentamos brevemente algunos aspectos teóricos relacionados con la evolución de este género novelístico y los problemas conceptuales que dificultan cualquier intento de definirla.

La novela histórica: un problema de definición

Si bien es cierto que en los últimos años se ha radicalizado la postura de quienes asumen una actitud revisionista frente a los relatos de la historia oficial [22], no es nada reciente la discusión sobre las verdaderas posibilidades de la novela histórica en cuanto a la escritura del pasado. Esta cuestión está ligada, inevitablemente, al problema de su definición genérica, que es, entre otras cosas, el problema ofrecido por la hibridez de su carácter. Cada vez que consideramos la existencia de una escritura que se atreve a reunir en un solo texto las pretensiones tan aparentemente “opuestas” del género histórico -como interpretación científica de los hechos ocurridos en el pasado- y el literario -como creador de realidades ficcionales-, se vuelve inevitable enfrentarse a las siguientes preguntas: ¿Qué es la historia? ¿Un hecho histórico es necesariamente un hecho real, o viceversa? ¿Qué presupuestos son los que dan licencia para “ficcionalizar” (Pons, 1996: 71) la historia? ¿Qué clase de conocimiento se genera a partir de ese proceso de hibridación que resulta de dar un tratamiento ficcional a los sucesos históricos [23]? Dado que el género se ha consolidado, a pesar de la contradicción que implica, entonces ¿en qué consiste una “nueva clave” para entender los problemas que plantea la historia en cuanto se le asume como tema literario? ¿Cuáles son los lineamientos que orientan una escritura cuya más alta pretensión es iluminar el pasado desde la conciencia de una libertad creadora que da

“derecho a modificar las cronologías, cambiar los escenarios, destruir las causalidades”? (Vásquez, 2007c: 21)

Intentar darle una respuesta a estos interrogantes nos sitúa inmediatamente frente a varias circunstancias cruciales que tienen que ver con la tradición del género de la novela histórica: 1) la relación que se plantea en su interior entre literatura e historia, 2) la evolución del género en tanto se acoge a la evolución que, cada uno por su parte o en constante interrelación, han mostrado la novela y los paradigmas historiográficos; y, más concretamente, en lo que concierne al presente trabajo, 3) cómo determinan estas consideraciones teóricas la configuración de una novela como *Historia secreta de Costaguana*. En primer lugar, tendríamos que detenernos frente al principal rasgo de la novela histórica: el carácter híbrido que le otorga la combinación interna de dos discursos que, al menos por sus pretensiones de verdad (Oleza Simó, 1995: 87), se mantienen permanentemente divorciados: la historia y la ficción [24]. Aunque ambos discursos se han mantenido en estrecha relación, siempre con ese algo de intercambio conflictivo [25], sólo hasta principios del siglo XIX se configura por fin lo que hoy conocemos como novela histórica. Pocos críticos están en desacuerdo con Georg Lukács cuando afirma que fue Walter Scott quien concibió por primera vez la posibilidad de recuperar en una novela, y bajo una visión esmeradamente antropológica, los hechos del pasado [26]. A pesar de que en siglos anteriores se había generado una literatura con historias ambientadas en lugares y tiempos lejanos [27], “el gran cumplimiento ampliador de las formas épicas modernas ha sido obra de Walter Scott, con su unión de una forma épica cerrada, total, y la historicidad y socialidad conscientes del contenido, tanto en el todo como en los detalles” (Lukács, 1979: 2). Después de ese primer momento puede señalarse una evolución, ya definitivamente bajo la vivencia de “lo histórico-social en el destino de cada individuo” (*Ibid.*: 3), que ha ido complicando los alcances de la novela histórica [28].

Al presente, incluso, podemos afirmar que cualquier búsqueda de una definición de novela histórica ha de acatar el momento en que nos preguntamos por ella, “en cuanto que tenemos que ajustar el concepto de novela histórica a la evolución de la novela, a la tradición y producción literaria que siguió a la definición original del género y al cambio mismo del concepto de historia” (Pons, *Op. cit.*: 35). A fin de cuentas, la tradición de la novela histórica está hecha de la conciencia que, al momento de la escritura [29], han tenido los autores sobre la relación entre literatura e historia en la cual se sustenta su mundo ficticio. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de un vínculo entre literatura e historia? ¿Es acaso una relación directa entre “lo ficticio” y “lo real” o un cruce entre dos formas de concebir y escribir el mundo, de representarlo? ¿Es suficiente que una novela incluya información sobre un pasado verificable para que la podamos considerar como histórica o debe cumplir con algunos requisitos estructurales y compositivos que le permitan ser catalogada como tal?

Para María Cristina Pons este es uno de los puntos más resbaladizos en que se encuentra quien pretenda dar alguna definición del género. El riesgo, según Pons, está en atreverse a afirmar, sin mayores matices, que la novela histórica es aquella que incluye situaciones y personajes históricos en su argumento. Es este un criterio demasiado ambiguo, que daría derecho a sostener que cualquier novela es histórica, al menos en cuanto refleja ciertos rasgos de la época en que es escrita [30]. Precisamente aquí advierte sobre el señalamiento que hace Lukács en el sentido de que a las ficciones anteriores a Scott no les basta el material histórico presente en sus argumentos para constituirse en novelas históricas, sino que lo que da tal calidad a las de Scott es su esfuerzo por *reconstruir* una época perteneciente al pasado: por “producir un reflejo artístico de la historia” [31]. Un elemento fundamental al momento de clasificar las novelas históricas sería, entonces, el propósito manifestado por el novelista de re-construir, desde la ficción, un momento histórico concreto [32].

Sin embargo, como iremos señalando a lo largo de este trabajo, el propósito de la novela histórica contemporánea es diametralmente opuesto al modelo ideal descrito por el filósofo ruso. Se conserva intacta la conciencia de que se está afrontando el pasado histórico desde la ficción, pero lo que se decide hacer con él no es simplemente reconstruirlo a través del arte, sino indagarlo abiertamente, de-construirlo para volver a armarlo como un juego de espejos y simulacros [33]. Resulta incluso tentador el riesgo de afirmar que la novela histórica actual ha vuelto a las “niñerías” de las novelas anteriores a Walter Scott, pero esta vez como un viejo totalmente amargado por el falseamiento de sus viejas verdades: un juego en el que ya no es posible la inocencia.

El problema para una definición del género residiría entonces en ignorar esta conciencia de que se están manipulando unos sucesos del pasado a través de los medios de representación que ofrece la novela. Pons es clara al afirmar que, aunque “definitoria”, dicha incursión en los hechos históricos “no es privativa” de la novela histórica, que comparte su objeto no sólo con la historia sino también con otros géneros narrativos como el testimonio, el reportaje histórico, la historia novelada. En consecuencia, “la novela histórica es [sólo] una *manera particular* de incorporar la historia en la ficción” (Pons, *Op. cit.*: 35). Como nos dice en otra ocasión, citando al crítico ruso Mijaíl Bajtin, “los géneros tienen métodos y medios de percibir, conceptualizar y evaluar una realidad; son portadores de un contenido ideológico, y proveedores de una forma y un ‘lenguaje’ que expresan una determinada actitud hacia la realidad” (*Ibid.*: 17) [34]. A partir de esto, cabría entonces preguntarnos cuáles son los métodos y medios de que se sirve el autor para configurar la narración de *Historia secreta de Costaguana*. ¿Cuál es el contenido ideológico que revela ese tono resentido y burlón con que José Altamirano habla siempre de la historia de su país, de la vida de Joseph Conrad y de su

propia vida? ¿Qué actitud ante la realidad revela una escritura que se atreve a desvirtuarla sin más, a dar de ella una versión que atenta flagrantemente contra cualquier pretensión de verdad?

“Una manera particular de incorporar la historia en la ficción” o, como dirá más adelante, “un modo particular de *ficcionalización* de la historia” (*Ibid.*: 71) (de cualquier manera, no un modo ideal o especular). Este es tal vez el mejor punto de partida tanto para una búsqueda de sentido en la posibilidad de definir el género de la novela histórica, como para seguir los avatares de su evolución. Por una parte, nos pone frente a la circunstancia de que la novela histórica está enmarcada en un conjunto de escrituras que se acercan a los sucesos del pasado desde una perspectiva propia. Es decir que desde su posición guarda con otros géneros una distancia sustentada por una idea de lo que son la novela y la historia y la posibilidad expresiva que nace de su unión. Esta misma confrontación frente a otros géneros es la que se produce entre novelas históricas de épocas distintas: si se mira desde el punto de vista de la poética, nos damos cuenta enseguida cómo ha variado con el tiempo la idea de lo que *debe ser* una novela histórica, ya sea que se la conciba desde una estética romántica o realista, ya sea apegada al naturalismo de finales del siglo XIX o a las corrientes de vanguardia que se habían madurado a principios del siglo XX; ya sea desde un compromiso abierto con los valores de la modernidad o desde las rupturas más profundas a que ha llegado la visión posmoderna del mundo [35].

Lo anterior se sustenta muy bien si tenemos en cuenta que uno de los criterios para definir el carácter histórico de una novela está dado por la manifestación explícita del propósito que tiene el narrador de reescribir unos sucesos históricos. Al principio citábamos a Parkinson Zamora para referirnos a la necesidad de “complicar” el concepto de literatura histórica en su relación con obras que generalmente no son consideradas como tales. Uno de los argumentos de esta autora es que aunque esos escritores (Borges, García Márquez, Cisneros, etc.) suelen tomar como base de sus obras “las historias registradas de las naciones y los individuos (...), no siempre lo hacen en forma explícita” (Parkinson Zamora 2004: 13). El carácter histórico de estas obras estaría, como lo está implícitamente en todas las actividades humanas, en que pertenecen a una encrucijada temporal y son, por tanto, reflejo de ciertas formas históricas de sentir y entender el mundo. Como puede verse, esta afirmación consigue ampliar el concepto de “literatura histórica”, incluyendo en él a todas aquellas novelas o relatos que de una u otra manera se refieran a temas históricos (entre ellos el presente) [36], pero a la vez restringe el marco de las novelas históricas en tanto género específico. Nos permite definir las en términos de la intención explícita de narrar unos hechos del pasado histórico desde la ficción.

Es así como, más allá de la variabilidad que cada época registra en el tratamiento de los temas históricos, está presente un eje central a partir del cual se desprenden todas las consideraciones teóricas y las realizaciones novelísticas propiamente dichas: esto es, que en la novela histórica “la acción y los personajes se sitúan en un periodo del pasado histórico”, que “ese pasado no es legendario o fantástico, sino concreto, datado y reconocible” (Fernández Prieto, 1995: 213). A partir de ahí se verán distintas consideraciones sobre la distancia que debe mediar entre autor y el momento histórico del que nos habla, sobre la fidelidad de la novela a los documentos y la pertinencia de clasificarla de acuerdo a su “referencialidad”; en fin, sobre los motivos que justifican, por ejemplo, el protagonismo en la acción novelesca de personajes centrales de la historia o la calificación histórica de una novela como *Cien años de soledad*.

En este caso no intentaremos dar una definición totalizadora de la novela histórica (además de ser imposible, porque iría en contra de uno de los supuestos más valiosos del tipo de novela que estamos estudiando: la imposibilidad de una escritura total). Sólo nos proponemos analizar y comprender los distintos elementos que configuran la narración en la novela de Juan Gabriel Vásquez (esto, sin embargo, no supone negar la eventualidad de referirnos a unos preceptos genéricos que ayuden a establecer un contrato de lectura).

Novela histórica de finales del siglo XX y “Nueva historia”

Una vez que hemos revisado los problemas centrales para la definición de la novela histórica, tenemos que volver al punto crucial que representa su objeto de conocimiento. Para Celia Fernández Prieto, ese “pasado reconocible” del cual se ocupa la novela es un “tiempo que ha quedado fijado en documentos escritos, que ha dejado sus huellas en la realidad (ruinas, monumentos, obras de arte, objetos, etc.), y cuya *existencia* está avalada por la historiografía” [37]. Se trata de un pasado al que sólo se puede acceder a través de las versiones que previamente ofrecen los documentos de archivo y las obras historiográficas o novelísticas que lo han abordado. De ahí que la novela histórica esté tan estrechamente ligada a los paradigmas que guían dichas interpretaciones. Esa novela histórica clásica, que debía ser capaz de hacernos reexperimentar la realidad social y económica de la época a que se hace referencia, se solventaba en la confianza de poder “lograr un conocimiento objetivo del pasado”, con “la narración como discurso transparente y apto para transmitir la verdad de lo que realmente ocurrió” (Fernández Prieto, 1995: 214). Aunque esa confianza había empezado a desvanecerse con la “crisis del historicismo” [38] que, hacia finales del siglo XIX, propiciaron novelistas como Tolstói y filósofos de la talla de Nietzsche y Schopenhauer, en las últimas décadas del siglo

XX “ha quedado completamente resquebrajada debido en gran parte a las corrientes post-estructuralistas que subrayaron la capacidad del lenguaje (y de la narración) no para *reproducir* sino para *construir* la realidad” (*Ibidem*).

Pero, como decíamos hace un momento, no sólo se trata de un conflicto abierto entre lo que la historia y la novela pretenden del pasado, sino de la complementación que se lleva a cabo entre los paradigmas historiográficos y la escritura novelística. Esta ruptura con respecto a la confianza en la posibilidad de un conocimiento objetivo por parte de la historia, y con la idea de poder reconstruir fielmente, a través de una ficción, las dinámicas económicas y sociales de un determinado momento del pasado, viene de la mano con un proceso de cambio al interior de la propia disciplina historiográfica (Cabrera, 2001: 21). Un claro ejemplo de ello es el giro que se registra al interior del relato histórico cuando el narrador omnisciente de las novelas románticas y realistas empieza a ser desplazado por la voz de alguien que habla desde una posición peligrosamente cercana a los hechos que cuenta: el paso de un narrador que mira desde arriba, que todo lo ve y todo lo sabe, a uno que, por ser parte del desorden de los acontecimientos, se enfrenta a la incertidumbre y la vacilación de una perspectiva que sólo le permite entender parcialmente lo que sucede a su alrededor. “La elección de este tipo de narradores -apunta Fernández Prieto- se relaciona con la crisis de la historiografía, el replanteamiento del concepto de verdad en la epistemología contemporánea y la imposibilidad de separar el relato histórico de los presupuestos culturales e ideológicos del historiador” (Fernández Prieto, 1996: 185-203).

En los años veinte del siglo pasado, el materialismo histórico y la Escuela de *Annales* emprendieron la reorientación disciplinar hacia la “historia social” mediante “el paulatino abandono de la política institucional como objeto primordial de estudio y el desplazamiento del interés analítico hacia los fenómenos sociales y económicos” (Cabrera, *Op. cit.*: 21). Se pasó de una historia de los grandes personajes, protagonistas de los acontecimientos que han marcado los hitos de la civilización occidental, hacia una historia de las estructuras económicas y políticas. “La premisa teórica básica de la historia social es que la esfera socioeconómica constituye una *estructura objetiva*, en el doble sentido de que posee una autonomía irreductible y está dotada de un mecanismo interno de funcionamiento y de cambio y de que es portadora de significados intrínsecos” (*Ibid.*: 22). Según esto, el comportamiento de los individuos y los fenómenos de la cultura se explican como simples reflejos de lo que ocurre a nivel de la superestructura económica y social.

El panorama historiográfico estuvo más o menos estable, repartido entre la “historia tradicional” y la historia social, hasta las décadas de 1960 y 1970, cuando empezó la revisión del modelo explicativo de la historia social y fue cobrando mayor interés el estudio de la cultura como factor activo y determinante en la “producción de sentido” dentro de la estructura social. Según nos dice Cabrera, “fue el ‘desencanto’ con la explicación de todo en términos económicos y sociales lo que impulsó a numerosos historiadores a reconsiderar la naturaleza y el papel de la cultura, entendida como repertorio de mecanismos interpretativos y sistema de valores de la sociedad” (*Ibid.*: 24). El resultado de todo esto: una teoría de la sociedad que se basa “en la interacción entre atributos materiales y propiedades simbólicas, entre la presión de la realidad y la capacidad generativa de la cultura, entre coacción externa e iniciativa individual”, para dar cuenta del funcionamiento y del cambio de las sociedades humanas [39].

Sólo hasta los años noventa, sin embargo, vino a consolidarse plenamente “la nueva historia” [40], el resultado más notorio en este proceso de reorientación de los estudios historiográficos. Cabrera insiste en que el primer rasgo y factor desencadenante de esta evolución ha sido la conciencia cada vez más clara entre los historiadores de la “crisis experimentada por el concepto de *realidad objetiva*”: la “puesta en cuestión de la premisa de que las sociedades humanas están compuestas por una esfera objetiva (identificada, de manera general, con la instancia socioeconómica), que ostenta la primacía causal, y por una esfera subjetiva o cultural, que deriva de aquella, y de que, por consiguiente, la conciencia y las acciones de los individuos están determinadas causalmente por sus condiciones sociales de existencia” (Cabrera, *Op. cit.*: 13). Señala asimismo que la razón fundamental para poner en duda el carácter objetivo de la realidad social es que el propio análisis histórico confirma que “dicha realidad no se incorpora nunca por sí misma a la conciencia, sino que lo hace siempre a través de su *conceptualización*” (*Ibid.*: 48) [41]. Este será un concepto definitivo para entender a qué nos estamos refiriendo cuando hablamos de una interacción entre los paradigmas historiográficos y la escritura de las novelas históricas [42].

“Nueva novela histórica” y “Metaficción historiográfica” en *Historia secreta de Costaguana*

Cuando José Altamirano nos advierte que bien pudiera haber fijado el nacimiento de su padre en la misma fecha en que Bolívar hizo su entrada triunfal a Bogotá, alegando que no habría testigos que pudieran contradecirlo y que, después de todo, él se encuentra en posición de contar la historia de su vida como mejor le parezca, se experimenta lo que pudiéramos llamar el vértigo de la arbitrariedad, la poca confianza que nos sentimos obligados a dispensarle a las palabras del narrador de una novela histórica. Ése, más que el riesgo, parece ser el objetivo de los novelistas posmodernos: la puesta en cuestión de la realidad del mundo a través del cuestionamiento de sus representaciones. De hecho, la “ficcionalización”, que potencialmente permite

subvertir cualquier verdad histórica, se cimienta en la idea -avalada también por la nueva historia- de “la historia como *construcción discursiva*”, como narrativa particular que, con base en hechos registrados como reales, se elabora desde una perspectiva cultural e ideológica concreta (Pons, *Op. cit.*: 64). Otra forma de decir que, más allá del aparato teórico que los respalda, los relatos de la historia sólo pueden aspirar a construir una *versión* de los acontecimientos reales [43].

Ese proceso de “conceptualización”, mediante el cual los individuos se crean una imagen del mundo, de los otros y de sí mismos en relación con ellos, es el que media entre el historiador y el mundo que trata de explicar. De ahí que sus relatos estén parcializados por efecto de las circunstancias históricas que lo condicionan a él mismo (Cabrera, *Op. cit.*: 50-52). Esta conciencia de la imposibilidad de retratar fielmente el mundo o, si se quiere, de representarlo sin la intervención de un sujeto parcial que lo asume desde su posición específica, es lo que Pons llama la “discursivización” de la historia [44]. A partir de esta dificultad para interpretar el mundo sin las herramientas discursivas que cada momento histórico le proporciona al sujeto enunciativo (al novelista y al historiador por igual), pudiéramos resumir, con estas palabras de Fernández Prieto, la idea germinal de las exploraciones más osadas que ha llevado a cabo la novela histórica de finales del siglo XX:

Al pasado sólo podemos acceder a través de textos que nos lo cuentan, textos que, a su vez, no son neutros sino que han sido elaborados de acuerdo con unos filtros epistemológicos e ideológicos que seleccionaban de entre lo que sucedía aquello que merecía ser integrado en una narración valorada como histórica. Por lo tanto, no es posible dar cuenta de ninguna realidad, presente o pasada, en estado puro, incontaminada de la perspectiva cultural del observador y ajena a un orden discursivo (Fernández Prieto, 1995: 214).

Nos encontramos así frente a una producción novelística que no es ajena de ninguna manera al debate teórico sobre la posmodernidad (Pons, *Op. cit.*: 25), y que se constituye en una toma de posición, implícita o explícitamente enunciada, frente a la crisis de las “grandes narrativas” de la modernidad (entre ellas la historia es tal vez la más cuestionada). Si consideramos, como lo hemos venido haciendo, la historicidad de los géneros, debemos apuntar que la novela histórica de fines del siglo XX está fuertemente condicionada por la interpretación que hacen los escritores de las circunstancias históricas suscitadas a raíz de los cambios económicos, políticos y culturales que marcaron este periodo. De igual modo, si nos arriesgamos a proponer una conciencia de época como respaldo de esta nueva escritura de la novela histórica, debemos decir que lo que mejor la refleja es la presencia infaltable de una voz que se hace eco a sí misma, que habla y enseguida denuncia el carácter parcial de cuanto dice. Una especie de objeción en tiempo real, un decir que no ignora que su objeto es impenetrable, ajeno de muchas formas a cuanto de él se dice. Y entre las advertencias más reiteradas están las que señalan el papel que juega la perspectiva en el otorgamiento de sentido. El lugar tan común sobre la verdad y el ojo que la mira.

En el momento en que Joan Oleza Simó cita a F. Jameson (*Postmodernism or the Cultural Logic of late Capitalism* (1991)) para explicar la vuelta hacia el pasado por parte de los “productores culturales” como una consecuencia directa de “la crisis del Sujeto y del estilo personal” (Oleza Simó, 1995: 82), resulta inevitable preguntarse si podemos iluminar el caso latinoamericano a partir de esa crisis del sujeto europeo y en qué medida la novela histórica producida en América Latina es enteramente latinoamericana, es decir: ¿cuál es su respuesta a los problemas culturales, económicos y políticos de la región? ¿Acaso podemos afirmar, como Seymour Menton, que el auge de la “nueva novela histórica” durante los años setenta estuvo motivado principalmente por la cercanía del quinto centenario del descubrimiento de América (Menton, 1993: 48), o debemos decir que dicha revitalización del género histórico fue impulsada por la búsqueda de los cimientos de una identidad colectiva, contraria al impulso individualizador señalado por Bloom en los escritores europeos? (Parkinson Zamora, *Op. cit.*: 24) O es que, según resalta Pons, ¿todo esto es resultado de cambios sociohistóricos mucho más complejos y profundos como “la desazón frente al fracaso de la gesta libertadora de los años cincuenta y sesenta”? (Pons, 1996: 21) [45]

Cada una de estas premisas es válida en la medida en que se les puede aplicar a ciertos casos particulares [46], pero deja de serlo en cuanto es asumida como explicación generalizadora. Incluso podríamos decir que, más allá de esta encrucijada en que se ha convertido la “crisis de la modernidad”, agravada por lo crítica que ha sido siempre la modernidad latinoamericana, muchas de las novelas históricas obvian los problemas culturales de fondo y hasta se justifican únicamente por necesidades de rotación editorial. De todos modos, lo que sí podemos identificar claramente son las principales características de la novela histórica de finales del siglo XX y principios del XXI, que nos permiten diferenciarla de las novelas históricas producidas en otros periodos. Como Lukács al momento de proponer en *Waverley* (1814) el primer precedente de novela histórica plenamente configurada (Lukács, *Op. cit.*: 15), Menton arriesga la proposición de considerar *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, como la primera “nueva novela histórica” latinoamericana (Menton, *Op. cit.*: 57) [47].

Publicada en 1949, esta novela reúne -muchos de ellos en estado germinal- los lineamientos escriturales más notorios del tipo de novela histórica que, según Menton, habría de transformar el canon, a saber: 1) En vez de reproducir miméticamente el pasado, se empeña en desarrollar alguna “ideas filosóficas” relacionadas con “la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad”, “el carácter cíclico de la historia” y, paradójicamente, su “carácter imprevisible”. 2) Distorsiona la historia “a través de omisiones, exageraciones

y anacronismos”. 3) Ficcionaliza personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott de sólo permitir protagonistas ficticios. 4) La narración está constantemente cortada por marcas “metaficciones” o comentarios del narrador sobre el proceso de creación. 5) “El concepto de intertextualidad reemplaza aquel de entresubjetividad [sic], y el lenguaje poético tiene por lo menos dos maneras de leerse”; las alusiones a otras obras, “a menudo explícitas, se hacen frecuentemente en tono de burla”. 6) Por último, es una novela histórica que muestra un carácter marcado por lo dialógico (“proyecta dos o más interpretaciones de los sucesos, los personajes y la visión de mundo”) y lo carnavalesco (la presencia constante de la parodia y las exageraciones humorísticas); y la heteroglosia (“la multiplicidad de discursos”) se constituye en una de sus formas predilectas de presentar la historia (*Ibid.*: 42-45).

Tal como *La novela histórica* de Lukács, el ensayo de Menton sobre la “nueva novela histórica latinoamericana” ha venido a constituirse también en un punto de referencia obligado [48], ya sea para ampliar las miras en la consideración de este fenómeno literario como para contradecir sus principales planteamientos. En este último caso se halla Lukasz Grützmacher, profesor de la Universidad de Varsovia. En un artículo titulado “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*” (2006), Grützmacher advierte sobre la necesidad de reevaluar los términos en que están siendo estudiadas las novelas históricas de corte posmoderno. Para ello empieza denunciando la falsa novedad de las atribuciones con que Menton pretende caracterizar las por él llamadas “nuevas novelas históricas”. Según Grützmacher, ya Lukács había demostrado “el impacto que ideas filosóficas como ‘la incognoscibilidad del curso de la historia en sí’, ‘la libre y arbitraria interpretabilidad de los hechos’ o ‘la necesidad de la ‘introyección’ de los propios problemas subjetivos en la historia amorfa’,” tuvieron en las novelas históricas en el siglo XIX (Grützmacher, 2006: 144). En esta misma lista, enumera también “el ‘florecimiento del jugueteo formal decadente’ y ‘una consciente violación de la historia’” (*Ibid.*: 146). Por otra parte, nos dice el profesor polaco, “la intertextualidad no es un rasgo distintivo, puesto que toda novela histórica es intertextual por excelencia”, y “la dimensión dialógica la podemos encontrar en todo discurso, también en la novela histórica ‘tradicional’ que, en la mayoría de los casos, polemiza con otros textos (sobre todo con la llamada ‘historiografía oficial’)” (*Ibidem*).

Queda claro que lo que intenta Grützmacher es demostrar que el concepto de “nueva novela histórica” no es el más apropiado para nombrar el fenómeno literario que ha tenido lugar, sobre todo en América Latina, a finales del siglo XX, en oposición a lo que el propio Menton llama “novela histórica tradicional”. La propuesta teórica de Menton sólo se justifica en tanto refleja una corriente global. “Es decir, puesto que cada vez más autores se dirigen hacia el polo postmoderno, podríamos hablar de una ‘nueva’ novela histórica, entendida como tendencia” (*Ibid.*: 150). El riesgo de tal enunciación estaría entonces en que la novedad de esas novelas no consiste en el uso de nuevos recursos -no es una novedad de lo nuevo- sino en una utilización insospechada de los recursos viejos y la sensación de vértigo que nos viene del barroquismo en que se incurre cuando se ha desvirtuado cualquier verdadera certeza. De ahí que, basándose en que la metaliteratura sea el más explotado entre esos medios de representación, proponga como más “preciso y coherente” el uso del término “metaficción historiográfica”, acuñado por Linda Hutcheon en su libro *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988):

En el planteamiento de Hutcheon es esencial la distinción entre los acontecimientos acaecidos y los hechos históricos. Los acontecimientos realmente tuvieron lugar en algún momento, pero no nos son accesibles; disponemos tan sólo de relaciones posteriores sobre estos acontecimientos, de los hechos que tienen carácter narrativo y son contruidos por el que hace la relación, sea un escritor, sea un historiador. En otras palabras, no existe una diferencia fundamental entre la creación de los hechos ficticios en una obra literaria y la construcción de los llamados hechos “históricos” en un texto historiográfico. Las metaficciones historiográficas no sólo, como toda narración, construyen unos hechos, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional. Hutcheon opina que el proceso de transformación del conocimiento (los acontecimientos) en narración (los hechos) se ha convertido en la obsesión de la literatura postmoderna que se concentra en denunciar la naturaleza lingüística de los hechos (*Ibid.*: 150-151).

La principal característica de las novelas que Hutcheon inscribe dentro de esta categoría es la poca inocencia que muestran frente a “la naturaleza discursiva e intertextual del pasado y su carácter paradójico, pues su estructura se establece sobre contenidos opuestos de imposible reconciliación” (Fernández Prieto, 1995: 215). Una autoconciencia de la relatividad del conocimiento histórico, que les permite distorsionar el pasado a través de la parodia y la manipulación de los relatos de la historia (*Ibidem*).

Este trabajo se detendrá, en primer lugar, en el análisis de un narrador que presume siempre de ser dueño absoluto de su propia historia, y que funda en ello su potestad para manipular los sucesos históricos según su propia conveniencia. En segundo lugar, y de manera menos directa, disertaremos sobre la relación entre literatura e historia: un continuo juego intertextual que permite adelantar múltiples lecturas sobre unos mismos acontecimientos y tender vínculos insospechados para explicar la génesis de dos novelas tan distantes. Nos proponemos mostrar cómo esas lecturas múltiples evidencian que cada forma de leer los hechos históricos denuncia una voluntad dispuesta a interpretarlos desde su propia posición y, sobre todo, a presentar dicha interpretación como la más válida, la más “verdadera”.

Capítulo I

“El arte de la distorsión”: configuración narrativa de *Historia secreta de Costaguana*

Lo que transcribo a continuación es la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad.
José Altamirano, *Historia secreta de Costaguana*.

-Ah, Schopenhauer, que siempre descreyó de la historia... Esa misma edición, al cuidado de Grisebach, la tuve en Praga, y creí envejecer en la amistad de esos volúmenes manuales, pero precisamente la historia, encarnada en un insensato, me arrojó de esa casa y de esa ciudad.

Eduardo Zimmermann,
Guayaquil.

¿Cómo dice, señor narrador?, protestan desde el público. Pero si los hechos no tienen versiones, si la verdad es una sola.
José Altamirano, *Historia secreta de Costaguana*.

Quizás uno de los pasajes más conmovedores de *Historia secreta de Costaguana* sea aquel en que se describen los días de guerra de un tal Anatolio Calderón, “el soldadito cobarde y desorientado” que irrumpió en la casa de los Altamirano-Madinier para enseñarles que es imposible escapar de los Grandes Acontecimientos. Como aquel Henry Fleming de *La roja insignia del valor* (1896), Anatolio Calderón se da cuenta de que tiene miedo a la guerra. Igual que el personaje de Stephen Crane, sabrá maldecir el día en que decidió unirse al ejército revolucionario que tiene planes de recuperar el poder desde Panamá, recordará a su madre y sentirá “unas ganas violentas de irse a casa y comer algo caliente” (210) [49].

Ganado al fin por el temor y la nostalgia, decide desertar. En el bolsillo lleva una herradura y un libro de Julio Flores, el Divino Poeta. Lo alienta la idea de que si logra llegar a algún puerto seguramente encontrará un barco que lo saque de esa pesadilla que es la Guerra de los Mil Días. Anochece cuando arriba a Colón en un tren cargado de plátanos. Deambula como una sombra siniestra por las calles del antiguo suburbio de los ingenieros franceses, ahora abandonado. Entra a la única casa que tiene las luces encendidas y encuentra en la cocina a una mujer blanca vestida con ropas de negra que está cantando en una lengua incomprensible. Al advertir el terror que produce su aparición, le explica que no desea hacerle daño, que lo único que quiere es ropa, comida y algo de dinero. Ella asiente, dándole a entender que está de acuerdo con todo, pero en un descuido del soldado se precipita corriendo hacia la puerta: “Anatolio -nos dice José Altamirano sin muchas muestras de emoción- alcanzó a sentir lástima, una lástima fugaz, pero pensó que de todas formas era el paredón lo que le esperaba si llegaban a capturarlo. Levantó el fusil y disparó, y la bala atravesó a la mujer a la altura del hígado y fue a alojarse en la vitrina del salón” (218). Esa mujer era Charlotte Madinier, madre de Eloísa y concubina del narrador.

Pero la importancia de este episodio no está únicamente en que sacara a los Altamirano-Madinier de la ilusión de que podían vivir al margen de la historia, haciéndole una violenta torcedura al rumbo de sus vidas. No puede estar en ello porque su otra lección es que, frente a la historia de las naciones y el ruido atronador que las desangra, nuestra vida es un tenue murmullo. Su función dentro de la economía de la novela es acercarnos a la parte humana de los hechos históricos, es decirnos que en 1899, mientras Colombia se hundía cada vez más en una guerra civil que terminaría mutilando su territorio, un joven soldado, que antes fuera estudiante de leyes, no aguantó la terrible humillación de encontrarse frente a algo que le hacía orinarse en los pantalones. En todo caso, su principal interés para nuestra lectura está en la consideración de las vías por medio de las cuales el ejercicio ficcional lleva a la historia más allá de la simple elaboración de cronologías.

Sin embargo, hay algo en el método que separa irremediamente a *Historia secreta de Costaguana* y una novela como *La roja insignia del valor*. Mientras todo el esfuerzo de Crane se centra en la reconstrucción, sin

muchas precisiones históricas, de un par de batallas de la Guerra de Secesión norteamericana, a través de los ojos y la psicología del joven Fleming, a Vásquez no le será fácil dejar de enzarzarse, por ejemplo, en los entresijos de la trama diplomática que se tejía alrededor de la construcción del canal interoceánico. No es precisamente por incapacidad del autor, sino por el propósito que guía la escritura de su novela. Crane puede entregarse a la pura descripción de los mecanismos que la cercanía de la muerte desata en una mente joven y demasiado lúcida, porque su intención está lejos de querer comprender las razones políticas por que dos ejércitos enemigos se dan a la refriega. Vásquez, por su parte, ha creado un personaje que pretende hablarnos de la violación de su historia y de la historia de su país por parte de Joseph Conrad. Un personaje que, si quiere sustentar su acusación, sabe que tendrá que decirnos qué fue lo que no se dijo o se distorsionó en *Nostramo*: las fechas, los nombres, los eventos... todo eso que forma la historia secreta de Costaguana.

No por paradójica, deja de ser necesaria la circunstancia de que la novela haya tomado este rumbo, al menos si debe valorarse en términos de su coherencia argumental. La historia de Colombia es el gran protagonista, el *ser* cuya integridad ha sido mancillada por los abusos distorsivos del lenguaje novelesco. No queremos contradecir con esto lo que insinuábamos en la introducción al afirmar que la escritura de *Nostramo* está en el centro de interés de *Historia secreta de Costaguana*. Lo que queríamos decir entonces, y reafirmamos ahora, es que la intensión revisionista presente en ese largo monólogo de José Altamirano está orientada a denunciar la falsificación de la historia de Colombia por parte de Conrad.

Una pista clara sobre el tipo de reescritura que pretende ejecutar Altamirano la podemos ver en la escena de su segundo encuentro con el autor de *Nostramo*:

Joseph Conrad estaba de pie en una esquina de la habitación; llevaba pantuflas de cuero y una bata de seda oscura; llevaba, sobre todo, una expresión de concentración intensa, casi inhumana. En mi cabeza se ordenaron las piezas: lo había interrumpido. Para ser más precisos: había interrumpido su dictado. Para ser aún más precisos: mientras en mi bolsillo se arrugaban las primeras escenas de *Nostramo*, en esa habitación Josep Conrad dictaba las últimas. Y su mujer, Jessie, era la encargada de poner la historia -la historia de José Altamirano- sobre el blanco del papel.

«Usted», dije, «me debe una explicación.»

«Yo no le debo nada», dijo Conrad. «Salga inmediatamente. Llamaré a alguien, se lo advierto.»

Saqué de mi bolsillo el ejemplar del *Weekly*. «Esto es falso. Esto no es lo que le conté.»

«Esto, querido señor, es una novela.»

«No es mi historia. No es la historia de mi país.»

«Claro que no», dijo Conrad. «Es la historia de *mi* país. Es la historia de Costaguana.» (285).

Este será el comienzo del desenlace. Un cierre perfecto para una narración en la que nunca faltaron advertencias sobre los simulacros que son las construcciones de lenguaje. En ese párrafo podemos ver fácilmente las leyes que gobiernan toda la narración. En sus líneas está presente la ficcionalización de Conrad, el novelista polaco que vivió entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX. Está la justificación de la novela, en tanto que nacida del deseo de Altamirano de contar su versión de la historia que Conrad ha falseado impunemente. Y está también la constatación de que, al final, ni *Nostramo* ni *Historia secreta de Costaguana* le deben fidelidad a la realidad histórica, sobre todo porque esa misma realidad es inabarcable y, en consecuencia, susceptible de recibir múltiples interpretaciones.

Así es como ahora podemos arriesgarnos a afirmar que *Historia secreta de Costaguana*, más que una simple narración de los eventos políticos y militares que marcaron el siglo XIX colombiano, es también una indagación sobre las distintas formas como esos hechos han sido narrados. De esta circunstancia deriva toda su particularidad, y su mayor grado de realización en tanto proyecto novelístico radica en la creación de un narrador que no se preocupa por ocultar los propósitos de su ejercicio narrativo, que vulnera todo principio mimético. Sabe que su voz, aunque parcial y resentida, está respaldada por su condición de testigo directo de los hechos, y reclama con ello la potestad de presentar su propia versión de la historia. Es la voz de un hombre que se rebela porque siente que pocos derechos le son tan sagrados como el de poder contar (y en ese momento apropiársela) la historia que ha debido padecer en carne propia.

José Altamirano es un narrador bastante atípico. Pese a la limitación de su perspectiva personal, es una especie de “yo” omnisciente que se toma toda clase de libertades con la vida de sus personajes. Un buen ejemplo de ello son los términos en que anuncia la aparición de Santiago Pérez Triana; dice: “Lo importante no es quién era aquel hombre, sino qué versión estoy dispuesto a dar de su vida, qué papel quiero que juegue en el relato de la mía. De manera que ahora mismo hago uso de mis prerrogativas como narrador, me tomo la

poción mágica de la omnisciencia y entro, no por primera vez, en la cabeza -y en la biografía- de otra persona” (89).

Con este tono irreverente, y desde el exilio a que fue empujado por una historia de violencias insalvables, nos hablará del itinerario seguido por un país que estaba condenado a desmembrarse, de su papel en esa mutilación y del acto de debilidad que le llevó a confiarle a Conrad la historia de su vida. En todo esto hay una evidencia que no podemos evadir: el Altamirano que nos dice estas cosas es un hombre viejo y desapasionado, que ha tenido tiempo de aprender las más duras lecciones. Entre ellas, la más importante se le ha impuesto en la constatación de que las palabras no son inocentes. De ahí la frialdad pasmosa de sus palabras y la desconfianza con que se refiere a los sucesos más reales de la historia.

En este punto nos enfrentamos al problema de la configuración narrativa, es decir, a lo que tiene que ver con la elección de unos hechos concretos del pasado histórico, la posición del narrador frente a esos hechos y su forma de narrarlos. En primer término, estaríamos ante la necesidad de establecer las fuentes que le permiten al narrador sostener la idea de que *Nostromo* es un simulacro basado en la historia de Colombia. Una vez se haya dado ese paso, tendríamos que referirnos al tono con que se habla de dicha posibilidad y a los recursos que mejor lo denuncian... Y ese tono es inevitablemente irónico, y los dos recursos de configuración que soportan la mayoría de su peso en *Historia secreta de Costaguana* son la intertextualidad y las marcas metaficcionales o metaliterarias que le dan forma y carácter a su intención de reescribir la historia [50].

Se torna imprescindible señalar la importancia de los recursos compositivos dentro de una novela a la cual nos acercamos tratando de dar luz sobre los mecanismos que le permiten construir su acervo de significados. También se hace necesario, sin embargo, aclarar que no estamos aquí frente al propósito de exponer las técnicas literarias concernientes a la estructuración de factores como el tiempo y el espacio, ni ante un simple análisis de caracteres o de figuras retóricas. En realidad, el presente capítulo se hace cargo del modo como se entrecruza en la novela de Vásquez una doble línea de relaciones textuales, en tanto novela histórica sobre la separación de Panamá y como hipertexto de *Nostromo*.

En términos de Genette, podemos señalar que *Historia secreta de Costaguana* se “enmarca” dentro de *Nostromo*, y que su margen de significados se cierra, y se abre, alrededor de esta correspondencia. Como es de esperarse (al menos en el momento en que se tienen noticias de Sulaco y su revuelta separatista), la narración de Altamirano será un largo recorrido por la “historia verdadera” que se esconde detrás de la “historia ficticia” de Costaguana. A través de citas y todo tipo de alusiones se va dando forma a una trama de circunstancias tendentes a demostrar que la historia de esa nación supuestamente imaginada por Conrad es un plagio descarado de la historia colombiana.

El mismo Genette previene que las distintas relaciones transtextuales susceptibles de definir un texto no son “clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos” [51], sino que se relacionan de muy variadas maneras. Desde el título, que indica de entrada la relación hipertextual entre *Nostromo* e *Historia secreta de Costaguana*, hasta los distintos niveles de relación intertextual y las marcas metanarrativas que definen el carácter de ese hipertexto, todo a lo largo de la novela de Vásquez es una referencia permanente a la posibilidad de leer una narración ficticia en función de unos acontecimientos históricos, y viceversa. De este modo, se configura la narración en un constante juego de espejos y distorsiones que nos invita a traspasar sin pudor la delgada línea entre las realidades paralelas donde habitan Conrad y Altamirano: el uno arrastrado al plano de la ficción, el otro inmiscuyéndose en los asuntos históricos.

1.1. Intertextualidad: Planos de relación textual y configuración narrativa en *Historia secreta de Costaguana*

Siguiendo estos precedentes (pero asumiendo enseguida la renuncia a un análisis supeditado a sus categorías), nos haremos cargo a continuación de las relaciones textuales que soportan la estructura narrativa de *Historia secreta de Costaguana*. Algo a lo que Umberto Eco (2005) ha llamado la “ironía intertextual”, y que ha definido, en función de los niveles de lectura, como “esos guiños” que el autor dirige a sus Lectores Modelo (a la enciclopedia personal de éstos) buscando su complicidad para una cierta elaboración del sentido del texto [52]. De este modo, nos remitimos directamente a las referencias textuales con las que el autor edifica su narración, asumiendo esos textos como materia prima a partir de la cual se configura el cuerpo de la novela.

Naturalmente, partimos de un ejercicio de comprensión en el que no se puede inmiscuir la persona histórica de Vásquez ni sus motivaciones más íntimas; el resultado final serán nuestros hallazgos (como lectores ideales y dueños de una enciclopedia personal que dialoga con la del autor) al relacionar las distintas lecturas que se evidencian a lo largo de la novela. Llamamos a esto planos de relación textual, y con ello aludimos a los distintos textos que sustentan la existencia de José Altamirano. Ya decíamos hace un momento que él es el único verdadero personaje de esta novela. Ahora diremos que es alguien obsesionado con Conrad, y a quien pudiéramos incluso imputar un desvarío que al final nos permita arriesgar que es una larga invención todo cuanto nos dice. Pero esté o no fundamentada su acusación contra Conrad, ese hombre no

para de hilar circunstancias, de afirmar hasta el cansancio que es dueño de una verdad, y que está dispuesto a probarlo. Veamos pues de dónde le viene tanta seguridad.

Antes, sin embargo, es necesario que hagamos un par de aclaraciones. La idea de que los textos que interactúan en la novela de Vásquez se pueden organizar en distintos niveles nos viene dictada por la eventualidad de que hay textos sin los cuales sería imposible concebir siquiera la historia de José Altamirano; mientras que otros están ahí como simples manifestaciones de un carácter irresponsable ante sus propias palabras, y cuya única función es resquebrajar la propia unidad del discurso narrativo. En esa medida, *Historia secreta de Costaguana* dialoga básicamente con tres grupos de textos: 1) con *Nostrromo* y con narraciones de otros autores y textos críticos que de alguna manera aluden a la relación de dicha novela con la historia suramericana, 2) con las obras de historiadores y biógrafos que se han ocupado de los personajes y los hechos históricos que aparecen en *Historia secreta de Costaguana*, y 3) con otras narraciones, incluidas algunas de Conrad, que sencillamente están en el espectro de la tradición en la que se inserta la novela de Vásquez y que son de mayor gratuidad dentro de la economía del sentido global. Digamos, además, que los dos primeros grupos están conformados por textos esenciales para el significado de conjunto, mientras que estos últimos forman un ruido, un elemento perturbador en torno a los lazos referenciales que se tienden entre *Nostrromo* e *Historia secreta de Costaguana* [53].

1.1.1. *Historia secreta de Costaguana y Nostrromo*

En este punto estamos sin duda en el plano de las relaciones más generales: el lugar de acople de las macroestructuras. Como hemos mencionado antes, *Historia secreta de Costaguana* es una novela que se desprende de *Nostrromo*, un hipertexto que funda sus propósitos en relación con la novela de Conrad. En su “Nota del autor”, Juan Gabriel Vásquez atrae la atención, entre otros, hacia tres textos: “El *Nostrromo* de Joseph Conrad” (1977), de Malcolm Deas; el cuento “Guayaquil” (1970), de Jorge Luis Borges, y *History of Fifty Years of Misrule*, de José Avellanos. La cita de este último libro es una buena muestra del humor con que asumió Vásquez la escritura de su novela; como puede constatar quien lea *Nostrromo*, José Avellanos es un habitante de Costaguana, un personaje que, dicho por Conrad en su “Nota del autor” de 1917, fue su primera fuente de información sobre las costumbres políticas de la república suramericana.

La principal autoridad que he utilizado en la historia de Costaguana es, por supuesto, mi venerado amigo, el difunto don José Avellanos, representante acreditado de dicha república cerca de los gobiernos de Inglaterra y España, etcétera, en su imparcial y elocuente *Historia de Cincuenta Años de Desgobierno*. Esta obra no se ha publicado nunca y en realidad soy yo la única persona del mundo que está enterada de su contenido (7).

Pero no es éste un punto que debamos tomar a la ligera. Aunque puede interpretarse como una mera broma por parte de Conrad, un juego de espejos como el que pone a Cervantes en boca de don Quijote, esta “nota del autor” es todo un argumento contra las acusaciones por plagio que adelanta Altamirano (en el plano de la ficción el careo es completamente válido): la advertencia de que las leyes que gobiernan Costaguana fueron dictadas por él mismo desde la potestad que le otorga su condición de creador. Malcolm Deas cree muy probable que el modelo sobre el cual se moldeó la figura de José Avellanos haya sido Santiago Pérez Triana, hijo del ex presidente liberal Santiago Pérez y, junto a Robert Cunningham-Graham, una de las personas más frecuentadas por Conrad durante la escritura de *Nostrromo*.

Según toda la evidencia conversaba muy bien, y según todas las probabilidades hablaba muy mal de los gobiernos colombianos de tiempos recientes y del gobierno de ese entonces (...) Hombre de mundo y de experiencia diplomática, hay ecos de él tal vez en las opiniones y en la conversación tan diáfana de don José Avellanos -“somos una vergüenza y una comidilla entre los poderes del mundo”- y su afán de hallar para su Costaguana “*an honorable place of the community of nations*” (Deas, 2006: 280).

El círculo se cierra magníficamente cuando nos percatamos de que fue ese mismo Pérez Triana quien arregló el fatídico encuentro entre José Altamirano y Joseph Conrad. Son estos cruces de referencias los que hacen difícil evitar la tentación de leer *Nostrromo* en función de la historia del siglo XIX colombiano, los que por momentos nos revelan la narración de José Altamirano como un simple ejercicio de búsqueda de coincidencias entre la historia de Colombia y la de Costaguana, y entre su propia vida y la de Joseph Conrad. En el ensayo de Deas se encuentran muchas más claves sobre *Historia secreta de Costaguana*. Antes que Vásquez en el artículo que hemos citado al principio y en su nota de autor, “El *Nostrromo* de Conrad” deja bien sustentada la posibilidad de que haya sido Colombia el lugar que, enriquecido por el trabajo de síntesis de una imaginación que se proponía “realizar el espíritu de toda una época en la historia de América Latina”, sirviera de punto de partida para la fundación de la república de Costaguana. No en vano el principal eje político de la narración de Conrad son los acontecimientos que terminaron con la separación del estado de Sulaco. Costaguana, al igual que Colombia en relación con Panamá, vería cómo la defensa de intereses extranjeros comprometidos en la mina de Santo Tomé fue motivo suficiente para cercenarle una parte de su territorio.

Pero Malcolm Deas lleva su propósito más allá de la ciega obsesión de José Altamirano, que no ve en la narración de Conrad más que un falseamiento gratuito de la historia de Colombia, y aborda siempre la lectura de *Nostromo* sobre la intención explícita de su autor en el sentido de crear un país capaz de compendiar las tendencias más generales en la historia de los países suramericanos. Aunque al final coincide con Altamirano en que Costaguana, por “su geografía, sus recursos, su raza, su política es un Estado del trópico, Estado de los que libertó Bolívar” (*Ibid.*: 281), no deja de atender a la evidencia de que Conrad se sirvió también de costumbres y personajes de varios países latinoamericanos y su visión de la política suramericana estuvo nutrida por la lectura de algunos viajeros ingleses que habían visitado los países del Río de la Plata (Deas, *Ibid.*: 277-278) [54].

También es Malcolm Deas quien indica el interés que despertaron en Jorge Luis Borges -tan amante de geografías imaginarias- las tierras de Costaguana, al punto de dedicarles el argumento de “Guayaquil”. Tal vez quienes señalan en Borges el carácter de un escritor europeo, no han insistido lo suficiente en que es este gusto de los ingleses por la torsión desinhibida de las realidades lo que mejor lo hermana con la imaginación literaria de sus maestros decimonónicos: su Buenos Aires es tan cercano al Londres de Stevenson o de Chesterton, como a esa Provincia Occidental de la República de Costaguana, ese Sulaco en cuya biblioteca su narrador -lo lamenta amargamente- no podrá descifrar la letra de Bolívar [55].

Lo que a Vásquez le resulta asombroso después de ver tantas coincidencias es que a ningún novelista se le hubiese ocurrido antes escribir esta novela. El único precedente lo encontramos en *El amor en los tiempos del cólera* (1985), cuando se informa que Lorenzo Daza, en nombre del gobierno de Aquileo Parra, había concretado un confuso negocio de armas con “un tal Joseph K. Korzeniowski, polaco de origen, que estuvo demorado aquí varios meses en la tripulación del mercante *Saint Antoine*, de bandera francesa” (García Márquez, 1985: 435). Pero nada en la literatura colombiana que, hasta la aparición de *Historia secreta de Costaguana*, hubiera encontrado en esta “conjetura razonable” las posibilidades de una narración autónoma. El cuento de Borges y la novela de García Márquez nos hablan, no obstante, sobre ese movimiento de influencias y alusiones que permanece siempre, como un agua fecundante, en el subsuelo de las creaciones literarias: el ir y venir de gestos legitimadores con que unas obras remiten a otras para garantizar su ciudadanía en ese lugar intermedio entre la realidad y la más pura fantasía en que generalmente viven los personajes de los cuentos y las novelas... y de la historia. Borges sitúa a Buenos Aires en el mismo mundo en que existe Costaguana. García Márquez propicia negocios oscuros entre su muy “real” Lorenzo Daza y un tal Joseph K. Korzeniowski. El propio Conrad no ve problemas en afirmar que un tío del respetado Charles Gould, propietario de la mina de Santo Tomé, combatió al lado de Bolívar en la batalla de Carabobo, o que Giorgio Viola, el italiano amigo de *Nostromo*, fue cocinero personal de Garibaldi.

De todas formas, ese evento, presentado a vuelo en *El amor en los tiempos del cólera*, le servirá a Vásquez para aproximar a Conrad y Altamirano, y a ellos dos con la historia de Colombia. Según nos cuenta el narrador, fue durante las operaciones ilegales del *Saint-Antoine* en Panamá, cuando estuvo a punto de encontrarse por primera vez con su alma gemela. La primera noche en Colón la pasó en un bar de gringos tomándose un par de tragos mientras se dejaba distraer por el espectáculo de aquella gente salvaje. Mucho tiempo después sabría que esa misma noche, a unos pocos pasos del lugar que ocupaba en la barra, el capitán de un velero francés se las arreglaba para hacer entrega de un cargamento de rifles a los “revolucionarios conservadores” (este es el tipo de paradojas más señalado en la vida política de Costaguana) que trataban de echar abajo al gobierno de turno:

Lectores, compadézcanse de mí, o burlense si quieren: no vi la escena, la escena me pasó al lado, y, como es lógico, no supe lo que había ocurrido. No supe que aquel hombre se llamaba Escarras y era el capitán del *Saint-Antoine*. Esto puede no parecer gran cosa; el problema es que tampoco supe que su mano derecha, el cuarentón corpulento, se llamaba Dominic Cervoni, ni que uno de sus acompañantes de esa noche de juerga y negocios, un joven camarero que observaba distraídamente la escena, se llamaba Jozef Korzeniowski, ni que muchos años después aquel joven distraído -cuando ya no se llamaba Korzeniowski, sino Conrad- usaría al marinero -llamándolo no Cervoni, sino *Nostromo*- para los fines con que se haría célebre (76).

Unas horas antes (no hay modo de saber cómo se enteró de esto el narrador), mientras aguardaban para atracar en Colón, el joven Korzeniowski había aprovechado un momento de tranquilidad en el mar para asomarse a la borda y contemplar el paisaje:

Es su tercer viaje al Caribe, pero nunca antes ha pasado por el golfo de Urabá, nunca ha visto las costas del Istmo. Tras pasar junto al golfo, al acercarse a Bahía Limón, Korzeniowski alcanza a divisar tres islas deshabitadas, tres caimanes echados en medio del agua, disfrutando del sol y persiguiendo el rayo que atraviesa el velo de nubes en esta época del año. Después preguntará y le responderán: sí, las tres islas, sí, tienen nombre. Le dirán: el archipiélago de las Mulatas. Le dirán: Gran Mulata, Pequeña Mulata, Isla Hermosa. O eso, por lo menos, es lo que recordará Korzeniowski años después, en Londres, cuando intente revivir los detalles de ese viaje (...) Y entonces se preguntará si su propia memoria le ha sido fiel, si no le ha fallado, si en realidad vio una palmera desgredada sobre la Pequeña Mulata, si alguien le dijo que en la Gran Mulata había una fuente de agua fresca rompiendo el costado de un barranco (72-73).

Dos cosas se evidencian en este par de fragmentos: 1) las variaciones que pueden presentarse entre las distintas versiones de un mismo suceso, y 2) la forma como el discurso de José Altamirano se convierte en un intento desesperado de amañar la biografía de Conrad a sus propios propósitos [56]. En el primer caso, vemos dos versiones distintas, la del narrador de García Márquez y la de Altamirano, en torno a la posibilidad de que el *Saint-Antoine* haya traficado armas con rebeldes colombianos. El segundo caso tiene prevalencia y hace parte del esquema general de la novela. Cada dato en la vida de Conrad es usado en su contra, de tal modo que un nombre o una circunstancia cualquiera se convierten de pronto en base para reafirmar una y otra vez la acusación de que *Nostromo* es una falsificación descarada de la historia de Colombia.

Veamos otro ejemplo. En su “Nota del autor” (espacio que le fue tan propicio), Conrad nos dice:

Nostromo es principalmente lo que es, porque su carácter me fue sugerido en mi temprana juventud por un marinero mediterráneo (...) Domingo llegó a comprender a su camarada más joven de una manera perfecta (...) Él y yo estuvimos comprometidos juntos en una aventura un tanto absurda, pero esta circunstancia importa poco... Muchas expresiones de Nostromo las oí por primera vez en boca de Domingo (9).

Como podrá suponerse (haciendo la equivalencia de la traducción) ese Domingo es el mismo Dominic Cervoni que, después del asunto del bar, dirigió el trasbordo de las armas desde el velero hasta los vagones del ferrocarril. Y, si se atiende un poco a esa “aventura un tanto absurda”, seguramente no quede duda respecto a las pruebas que podrían esgrimir Vásquez y García Márquez en su acusación por contrabando de armas contra Conrad.

Un poco más adelante, en el primer capítulo:

Tres isletas inhabitadas, que se bañan en la luz del sol, fuera del velo de nubes, pero casi tocándole, frente a la entrada del puerto de Sulaco, llevan el nombre de “Las Isabeles”. Son: la Gran Isabel, la Pequeña Isabel, que es redonda, y la Hermosa, la más pequeña de todas (...)

En la Pequeña Isabel, una vieja y astrosa palmera, de tronco grueso y deforme, verdadera bruja de las palmeras, restriega con seco rumor contra la áspera arena un lacio ramillete de hojas muertas. La Gran Isabel tiene una fuente de agua dulce que brota en el verdecillo lado de una quebrada (18).

No hace falta anotar la correspondencia entre las Isabeles y las Mulatas, pero sí es preciso volver a decir que la apuesta narrativa de *Historia secreta de Costaguana* se concentra en este tipo de interrelaciones. El grueso de la novela se empeña en señalar, a veces muy indirectamente, las semejanzas geográficas e históricas entre los dos países. Es el medio a través del cual Vásquez hace funcionar su narración en el marco de otra, otorgándole una mayor riqueza de sentido por la dependencia que se crea en el texto nuevo con respecto al texto base y por la imposibilidad, también creada a partir de ese contacto, de leer *Nostromo* a espaldas de su “historia secreta”. El siguiente párrafo ejemplifica muy bien esa confianza de Altamirano:

Yo, que he venido huyendo de la Gran Historia, retrocedo ahora un siglo entero para ir hasta el fondo de mi historia pequeña, e intentaré investigar en las raíces de mi desgracia. Durante aquella noche, la noche de nuestro encuentro, Conrad me escuchó contar esta historia; y ahora, queridos lectores -lectores que me juzgarán, Lectores del Jurado-, es su turno. Pues el éxito de mi relato se basa en este presupuesto: todo lo que supo Conrad habrán de saberlo ustedes (16).

De este modo se propicia un intercambio que, además de las correspondencias hipertextuales que hemos venido señalando, incluye una serie de interpretaciones sobre la historia y la política de los dos países suramericanos, Colombia y Costaguana, que corren parejo tanto en las opiniones de Altamirano como en las de algunos personajes de *Nostromo*.

En un acceso de la más enconada decepción, Charles Gould, el costaguanero de padres ingleses, lamenta que “las palabras que uno conoce tan perfectamente en su verdadero sentido, son una pesadilla en este país. Libertad, democracia, patriotismo, gobierno..., todas ellas trascienden aquí a locura y asesinato” (329). Menos asombrado por el rumbo que suelen tomar los acontecimientos a este lado del océano (en su caso los que corrieron alrededor del golpe militar de José María Melo en 1854), a Altamirano se le presenta como cosa natural el que un hombre, para evitar que lo juzguen por un vulgar homicidio, decida “tomarse por asalto esas cosas tan grandes de las que todo colombiano habla con orgullo: la Libertad, la Democracia, las Instituciones (...). Colombia es una obra en cinco actos que alguien trató de escribir en versos clásicos pero que resultó compuesta en prosa grosera, representada por actores de ademanes exagerados y pésima dicción” (37). En esto coincide con el parecer de la señora Gould, quien

no acertaba a ver en aquellas luchas más que un drama pueril y sangriento de asesinatos y rapiñas, representado con terrible seriedad por gente sin juicio y depravada. Durante los primeros

días de su vida en Costaguana, la pobre señora solía cruzar las manos con desesperación por no poder tomar los asuntos públicos del país en su genuina significación, concediéndoles la importancia que requería la atrocidad de los procedimientos empleados. Veía en ellos una comedia de ficciones cándidas, en la que apenas había nada de sincero, como no fuera la indignación y terror que a ella le producían (55).

Martín Decoud, el autor del manifiesto separatista de Sulaco, tiene también sus buenas cosas que decir sobre estos asuntos. Educado en el ambiente bohemio de París, encarna el escepticismo de quienes han estado viendo de lejos la realidad de un país forjado sobre las intrigas de políticos serviles a los fines de una ambición desmedida:

Imagínense ustedes un ambiente de ópera bufa, en la que todos los incidentes cómicos de la representación, donde intervienen estadistas, bandoleros, etc., etc., y toda la farsa de robos, intrigas y asesinatos se realizan con la más perfecta serenidad. Es horrendamente chistoso, la sangre corre sin cesar, y los actores se imaginan estar torciendo el rumbo de los destinos del universo. Por supuesto, los gobiernos en general, todo gobierno, sea de donde fuere, es un objeto exquisitamente cómico para el hombre que sabe discernir; pero nosotros los hispanoamericanos no conocemos límites (136).

Tal como si, en vez de darles a sus amigos del bulevar una lección sobre la vida en Costaguana, les estuviera hablando de esa otra nación suramericana que por esos mismos años caminaba tercamente hacia uno de los mayores desastres políticos de su historia. Este fluir de opiniones anticipa ya lo que veremos en el tercer capítulo sobre la configuración discursiva de *Historia secreta de Costaguana*. Constituye otro de los mecanismos que ayudan a crear la sensación de que estamos leyendo una historia desfigurada de Colombia. Dado que no es posible obviar la circunstancia de que “históricamente” la novela de Vásquez es un hipertexto de *Nostramo*, resulta revelador de una temporalidad autónoma en el marco de las relaciones textuales, el hecho de que lo que podemos asumir como un plagio de Vásquez deviene ficcionalmente en una denuncia por plagio de Altamirano contra Conrad. Vásquez concibe su novela a partir de *Nostramo*, precisamente sobre la idea de que fue *Nostramo* la que se inspiró en la historia que nos contará su narrador. Así es como su voz se modela con muchas de las ideas manifestadas por los personajes de Conrad, pero no en un plagio gratuito sino con la intención de hacer ver cómo Charles Gould o don José Avellanos repiten, con respecto a Costaguana, las mismas opiniones sobre la política colombiana que Altamirano inocentemente dejó escapar en su confesión, aquella tarde de Londres.

1.1.2. *Historia secreta de Costaguana* y las historias oficiales

Si la que acabamos de señalar es una relación hipertextual, las que presentamos a continuación se acogen a las características enunciadas por Genette como estrictamente intertextuales [57]. Hasta ahora hemos mostrado cómo y en qué términos el relato de Altamirano depende, como un parásito, de la historia que se cuenta en *Nostramo*. Antes también hemos dicho, sin embargo, que la pretensión de nuestro narrador es sacar a flote la historia enterrada en los cimientos de Costaguana. Este propósito se materializa en el momento en que empiezan a trazarse las otras dos líneas de realidad asumidas por la novela: la historia de Colombia y la biografía de Conrad. Digamos que sólo en este plano podemos considerar la de Vásquez como una novela histórica, al menos en cuanto asume un nivel de interpretaciones que toca de forma directa unas realidades registradas canónicamente como históricas.

1.1.2.1. Conrad y Altamirano

Digámoslo de una vez: el hombre ha muerto. No, no es suficiente. Seré más preciso: ha muerto el Novelista (así, con mayúsculas). Ya saben ustedes a quién me refiero. ¿No? Bien, lo intentaré de nuevo: ha muerto el Gran Novelista de la lengua inglesa. Ha muerto el Gran Novelista de la lengua inglesa, polaco de nacimiento y marinero antes que escritor. Ha muerto el Gran Novelista, polaco de nacimiento y marinero antes que escritor, que pasó de suicida fracasado a clásico vivo, de vulgar contrabandista de armas a Joya de la Corona Británica. Señoras, señores: ha muerto Joseph Conrad. Recibo la noticia con familiaridad, como se recibe a un viejo amigo. Y entonces me doy cuenta, no sin cierta tristeza, de que me he pasado la vida esperándola (13).

Con estas palabras empieza la narración de José Altamirano, que en adelante tratará con todos los medios de echar por tierra la reputación del hombre que, según él, le ha robado la historia de su vida. Pero, como irá dejando claro a lo largo de la novela, la manía distorsiva de Conrad no se limita a la información con la cual crea sus argumentos novelísticos, sino también a su propia vida. No sólo ha convertido a Colombia en Costaguana, sino que entre los prólogos de sus libros y la recopilación de sus memorias, ha ido creándose la imagen que le conviene dejar tras de sí. Según Altamirano, en esto se revela el carácter de un hombre manipulador y sin escrúpulos, capaz de inventar cualquier historia que le amolde mejor o que agrande su fama de Novelista. Nosotros tendremos que añadir, en defensa de un muerto, que esa es una consecuencia inevitable de toda escritura; que, ya sea por vanidad o por cualquier otra motivación, toda entrada en el

mundo de los libros se hace a través de un espejo. Nada ni nadie permanece incólume una vez se le ha convertido en objeto de palabras.

Pero ya hemos visto de qué tamaño es la ceguera de nuestro narrador en lo que hace a este asunto. Por más que alguien intentara persuadirle de que es sumamente desconsiderado ensañarse de tal manera contra alguien que no puede defenderse, Altamirano no pararía nunca de increpar la memoria de quien ha mancillado los recuerdos más sagrados de su vida. Incluso se inventaría argumentos para convencer a su interlocutor de que no está fuera de las buenas costumbres el denostar a quien no ha tenido reparos al borrarlo de su propia historia. Es, de todas formas, una respuesta desde el otro lado de la línea que divide a quienes las dinámicas del poder colonial han puesto en extremos opuestos (Cf. II, 2.1.3).

Admitamos, querido Conrad, que has sido muy diestro en el arte de reescribir tu propia vida; tus mentirillas blancas -y otras tantas que tiran más a beige- han pasado a tu biografía oficial sin ser cuestionadas ¿Cuántas veces hablaste de tu duelo de honor, querido Conrad? (...) Pero la verdad es distinta y, sobre todo, hartó más prosaica (...) Como en tantos otros casos, la realidad real quedaba sepultada bajo la hojarasca de la profusa imaginación del novelista. Lectores del Jurado: aquí estoy yo, nuevamente, para dar una versión contradictoria, para despejar la hojarasca, para crear discordancia en la casa pacífica de las verdades recibidas (111-112).

Así sabemos que la cicatriz que tenía en el pecho el joven Korzeniowski no era resultado de un duelo por el amor de Paula de Somogyi, una actriz húngara, sino del intento frustrado de suicidarse cuando, solo y sin dinero, se vio perdido en los puertos de Marsella. Así mismo nos enteramos, en una muestra del más radical “irrespeto”, de la existencia de un absceso en la más privada de sus partes:

Estamos en el mes de marzo de 1877, y en la ciudad de Marsella el año de Korzeniowski está sufriendo. No, seamos más francos o, por lo menos, más científicamente precisos: hay un absceso en él. Se trata, con toda seguridad, del absceso anal más documentado de la historia de los abscesos anales, pues aparece, al menos, en dos cartas del joven marinero, dos de un amigo, una de su tío y el informe de un segundo de a bordo. Ante semejante proliferación, muchas veces me he hecho esta inevitable pregunta: ¿Hay alusiones al absceso anal en la obra literaria de Joseph Conrad? (108-109)

A continuación arriesga la sospecha de que sea ese el “verdadero corazón de las tinieblas”, y el famoso “¡El horror! ¡El horror!” un grito lastimero ocasionado por sus molestias íntimas. Es lo que al principio hemos convenido en llamar una biografía malintencionada, y que dentro del discurso novelístico cumple la función de socavar la imagen celebratoria que los discursos oficiales (desde el político hasta el publicitario) suelen erigir en torno a los grandes hombres. No es necesario agregar más pruebas para ilustrar la vocación desmitificadora de Altamirano, que algunas páginas más adelante se refiere con igual impudicia a los genitales de su hija recién nacida. Como lo señala Menton, la presentación bajo los signos de “lo carnavalesco” parece ser la actitud privilegiada por los autores contemporáneos al momento de socavar las imágenes más emblemáticas de la historia oficial. No sólo las acusaciones directas (la de amañador de verdades, la de contrabandista de armas fracasado), sino también el desvelamiento que expone las evidencias menos “nobles” de su humanidad, funcionan siempre como mecanismos de protesta contra la tendencia de la historia unidimensional a erigirse cubierta de grandeza sobre los hombros de dioses y héroes.

Otra forma de desmitificación, que atraviesa toda la novela, es la ubicación del gran personaje a la altura del simple mortal, no por vías de burla o de denuncia, sino a través de la comparación de su destino con el de un proscrito de la historia. Aunque intuye las preguntas reprobatorias de los Lectores del Jurado, que seguramente no comprendan “qué pueden tener en común un novelista famoso y un pobre colombiano anónimo y desterrado” (14), Altamirano expone confiadamente las razones que tiene para considerarse el alma gemela de Conrad. En un procedimiento como el que le permite equiparar las historias de Colombia y Costaguana, presenta e interpreta, a la luz de los sucesos que lo han llevado a escribir estas “memorias”, las coincidencias entre su vida y la del escritor polaco. Viejo y desencantado como está, parece ser éste el único consuelo de un hombre que ha ido envejeciendo en una vaga simpatía por los fantasmas de su pasado.

Ahora que el tiempo ha pasado y puedo ver los hechos con claridad, disponerlos sobre el mapa de mi vida, me doy cuenta de las líneas transversales, los sutiles paralelos que nos han mantenido conectados desde mi nacimiento. La prueba es ésta: no importa cuánto me empeñe en contar mi vida, hacerlo es, inevitablemente, contar la del otro (...) Conrad y Altamirano, dos encarnaciones de un mismo José, dos versiones del mismo destino, dan fe de ello (59).

Además del nombre y otras circunstancias menos probables, comparten el destino común de haber nacido en países oprimidos por grandes potencias y, como una fatalidad que los hermana, ambos tienen un padre que se ha comprometido trágicamente en el destino de su nación. Si bien es cierto que en circunstancias totalmente distintas tanto Miguel Altamirano como Apollo Korzeniowski fueron escritores y revolucionarios. Apollo “traducía a Shakespeare mientras conspiraba contra los rusos” (Vásquez, 2007b: 11), y Miguel fue un ferviente seguidor de Byron que rechazaba a los escritores españoles a causa de su antigua dominación. El padre de Conrad, que en sus propias palabras fue “tan solo un patriota, en el sentido en que lo es un hombre

que, convencido de la espiritualidad propia de una existencia nacional, no consiente ver esclavizado ese espíritu” (Conrad, 2008: 16), sufriría por ello todo tipo de persecuciones y moriría en el destierro. El padre de Altamirano, ferviente opositor de la iglesia Católica y adalid incansable de la idea del progreso material, también pagaría su rebelión con el destierro, y su muerte (otro hermoso pasaje de la novela) estaría ligada al derrumbe del sueño francés de construir el canal de Panamá.

La pertinencia de esta anotación sobre el tema del padre trasciende, sin embargo, cualquier propósito de hacer eco a la pretendida hermandad de almas entre José Altamirano y Joseph Conrad. El asunto es, en realidad, menos poético y tiene que ver directamente con el recurso narrativo que en él se esconde. Pues, ¿qué otra mejor forma de vincularse al acontecer político colombiano que a través de un padre que ha participado en la historia de sus empresas y querellas más notorias? ¿Qué mejor herencia para un hombre lleno de dudas sobre su pasado que un baúl repleto de recortes periodísticos? Fueron, precisamente, sus influencias en la sociedad de Colón, heredadas del tan conocido Miguel Altamirano, las que le otorgaron un papel tan destacado con la separación de Panamá. Nada más ventajoso para un hombre tan lleno de preguntas que oír cada tarde las remembranzas de un padre que durante toda su vida permaneció en el centro de las revueltas políticas y militares que marcaron la vida de la naciente nación colombiana. Qué mejor excusas para ir a Panamá, y entonces hacerse parte de la separación de Sulaco, que el deseo de encontrar a un padre que ha llegado a ese ombligo del mundo dejándose guiar por la mano disecada de un chino muerto. Es en los términos de una funcionalidad práctica como mejor se entiende el papel de Miguel Altamirano en la novela. Enseguida veremos cómo su disfunción perceptiva nos enfrenta a los problemas concernientes a la escritura de los hechos reales.

1.1.2.2. *Historia secreta de Costaguana* y el siglo XIX colombiano

Entre otras cosas, *Historia secreta de Costaguana* es también una novela histórica sobre el siglo XIX colombiano. Aún así, como veremos en el siguiente capítulo, su interés está bastante lejos de la mera recreación de los sucesos que conforman esa parte de nuestra historia, al menos en cuanto se concentra principalmente en la forma como han sido contados, una y otra vez, tergiversándose, redefiniendo sus contenidos de acuerdo a los paradigmas historiográficos y los géneros e intereses desde los cuales son narrados. En este apartado, haremos un primer acercamiento a la cuestión de cómo “hecho real” no es tan fiel equivalente de “hecho histórico”.

Después del fraternal encuentro en las polvorientas calles de Colón, José Altamirano pasará la tarde echado en una hamaca de San Jacinto leyendo los artículos amontonados dentro del baúl abierto que su padre puso ante él, como quien abre su corazón. Así se irá enterando, a través de recortes de prensa, del itinerario periodístico y vital seguido por Miguel Altamirano desde que llegó a Colón huyendo de las sentencias de excomunión y muerte que pesaban sobre su cabeza de joven revolucionario.

Descubrí que a lo largo de dos décadas mi padre había producido, desde su escritorio de caoba - adornado solamente con una mano esquelética sobre un pedestal de mármol-, un modelo a escala del Istmo. No, *modelo* no es la palabra, o quizás es la palabra aplicable a los primeros años de su labor periodística; pero a partir de un momento impreciso, lo que se representaba era más una distorsión, una versión de la realidad panameña (105).

Aquella será una revelación para el joven Altamirano. Según dice, tuvo en ese momento su primer contacto con “la noción de que la realidad es frágil enemigo para el poder de la pluma, de que cualquiera puede fundar una utopía con sólo armarse de buena retórica” (105). Esa utopía de Miguel Altamirano se vino abajo, arrastrándolo tras ella, cuando la crisis de la Compañía Universal del Canal Interoceánico (para la que trabajaba inocentemente en la sección de propaganda) fue tan grande que sus intentos periodísticos por mantener tranquilo el ánimo de los inversionistas franceses se hicieron inútiles. Sin embargo, como todas las desgracias, la del padre de José dejará también sus lecciones (“aclarémoslo de una vez: no es que mi padre escribiera mentiras (...) La realidad panameña entraba por sus ojos como una vara de medir en las aguas de la orilla: se doblaba, se quebraba” (106)). Y la lección ésta: por más que el cronista se esmere hacia la imparcialidad, el mundo siempre se tuerce en el momento de ser sometido a los lentes de la escritura.

Aunque hemos insistido antes en que el gran suceso histórico alimentador de estas consideraciones es la separación de Panamá, para el desarrollo de este apartado sobre la forma como la realidad histórica es sometida a los avatares de la ficción y la historiografía, nos fijaremos en un evento secundario que, a nuestro parecer, denuncia mejor que ningún otro el falseamiento en que inevitablemente se incurre cuando se intenta traducir en palabras la semiosis caótica de la realidad. Para ello analizaremos tres versiones de los hechos que el 15 de abril de 1856 alborotaron las relaciones entre Colombia y los Estados Unidos: la que ofrece Eduardo Lemaitre en *Panamá y su separación de Colombia* (1971), la de Enrique Santos Molano en *1903: Adiós, Panamá* (2004) [58], y la de Miguel Altamirano. La reyerta comienza cuando Jack Oliver, viajero norteamericano con destino a California, decide no pagarle a José Luna, dueño de una venta de frutas cercana a la estación del ferrocarril en Ciudad de Panamá, el valor de una tajada de sandía, o de melón, que se había comido en su negocio. El saldo del incidente fue de quince norteamericanos muertos y dieciséis heridos y entre los panameños trece heridos y dos muertos. Al final Colombia debió correr con la indemnización de las víctimas.

Generalmente, cuando se habla de novela histórica suele asumirse que se está ante un choque bien dirimido entre la historia y la ficción, tomando como cosa dada la sinonimia entre realidad e historia. Sin embargo, sólo el pensar en el simple significado de estos conceptos (historia, realidad, ficción), evidencia enseguida el vórtice de contradicciones e inconstancias que se abre entre ellos: la dificultad de distinguir con claridad qué es eso que llamamos “real” o cuál es la verdadera distancia que media entre los acontecimientos históricos y los textos que intentan interpretarlos. La imposibilidad, ya varias veces apuntada, de escribir textos inocentes.

Es así como, al intentar ver las diferencias entre las versiones ofrecidas por los dos textos históricos y el ficcional, nos encontramos con que las inconsistencias de los tres relatos dan pie a ubicarlos a todos en el mismo nivel de veracidad. Si bien el de Vásquez-Altamirano exagera la nota para acentuar el efecto de su crítica sobre la pretensión de verdad de los discursos históricos y periodísticos, los otros no hacen más que reafirmar las dudas expuestas por el primero. En otras palabras: mientras el texto ficcional desvirtúa a propósito las noticias sobre el incidente, los textos históricos no tiene otra opción que errar el blanco de la verdad a causa de las limitaciones propias de sus procedimientos. Al final, la pregunta es siempre la misma: ¿qué debemos creer?

Ilustremos lo dicho. Para ello debemos empezar por el principio, pues estamos ante un episodio perteneciente a las más famosas leyendas panameñas, algo así como su propio florero de Llorente. Aunque se lo alude como “La tajada de melón”, según Santos Molano, “nunca se ha podido establecer si la que el 15 de abril a las seis de la tarde consumió Jack Olivier fue una tajada de sandía, una de piña o una de melón” (Santos Molano, 2004: 108). Lemaitre, por su parte, se refiere sin más a la tajada de sandía, y despacha el asunto con la descripción de lo que vino después de la negativa de Oliver a pagar los diez centavos que costaba. Según los testimonios recogidos por el historiador cartagenero:

Furioso, el negro esgrimió una navaja-cuchillo y persiguió, con insistentes demandas de pago, al borracho, el cual, sin embargo, no hizo caso de ellas. Uno de los compañeros, finalmente, arrojó al frutero una moneda, y le ordenó que se alejase. Mas para entonces el negro había perdido ya todo control, y continuó insultando a los norteamericanos. Oliver sacó entonces su pistola.

Lo que sucedió en ese momento fue lo que nunca pudo esclarecerse plenamente. Pues al tiempo que el informador oficial de los Estados Unidos afirmó que Oliver no disparó, sino que otro negro distinto al vendedor de sandía le había agarrado la pistola y era quien la había disparado, los testigos panameños del hecho insistieron en que había sido Oliver el autor del disparo. En todo caso, el pobre negro frutero, cayó muerto.

Vivió entonces la ciudad horas de confusión y terror, pues una turba enardecida de gentes de color, empezó a atacar los hoteles (Lemaitre Román, 2003: 126-127).

Este incidente, según Lemaitre, vino a romper la cordialidad de las relaciones entre panameños y estadounidenses. Santos Molano, en cambio, resalta la particular tensión que se vivía en esos días en el Istmo debido a la invasión de Nicaragua por parte del pirata estadounidense William Walker y a los rumores de que su propósito “era restablecer la esclavitud y de que el paso siguiente sería la invasión de Panamá” (Santos Molano, *Op. cit.*: 108). Esa situación estaba afectando las relaciones de los viajeros norteamericanos con los habitantes locales, sobre todo con “los de color”. Incluso la versión que ofrece Santos Molano difiere notablemente de la que acabamos de consignar dos párrafos más arriba.

En su relato, “Jack Oliver llegó ebrio al barrio de La Ciénaga, donde quedaba la estación del ferrocarril, y en el ventorrillo de José Manuel Luna tomó una tajada de melón y preguntó su valor. Luna, hombre de color, le contestó que un real, y Oliver empezó a comérsela. Sin terminarla arrojó las sobras al piso y dando media vuelta hizo ademán de marcharse sin pagar” (*Ibidem*). Luego vendrá la demanda de pago hecha por Luna (nótese que en esta versión “el negro” sí tiene nombre) y las constantes negativas de Oliver a satisfacerla. Como en el relato de Lemaitre, también hay en éste un norteamericano que acompaña a Oliver y que decide pagar por su compatriota para evitar problemas mayores. “Luna, satisfecho, se devolvió para su ventorrillo, pero Oliver quedó con la pistola en la mano y con deseos evidentes de dispararle a Luna por la espalda” (Santos Molano, *Ibid.*: 109). En este relato, no sabemos si Luna ha muerto o no, pero lo que sigue a continuación es, como en el caso de Lemaitre, un cruce de versiones oficiales y periodísticas con todo tipo de declaraciones que tienden una cortina de humo sobre lo que realmente pudo haber sucedido.

De todos modos, las consecuencias económicas fueron las mismas para Colombia: casi un millón de dólares por una tajada de melón... o de sandía. La conclusión es también la misma: mientras existan tantas versiones encontradas será sumamente improbable que se pueda acceder a una verdad sobre lo que pasó esa tarde de 1856. Ahora, como si quisiera reafirmar la insensatez de cualquier pretensión de hacerse con la verdad de los hechos, José Altamirano levanta la voz:

En 1856 mi padre fue uno de los que narraron con indignado lujo de detalles un incidente ocurrido cerca de la estación, cuando un tal Jack Olivier se negó a pagarle a un tal José Luna el importe de una tajada de sandía, y a lo largo de varias horas panameños del arrabal y pasajeros

gringos se enfrentaron a tiros, con saldo de quince muertos y una multa que el Gobierno colombiano tuvo que pagar por cuotas al Gobierno de los ofendidos (106).

Hasta este punto todo marcha según los mismos términos de los textos ya citados. No obstante, el análisis que hace José Altamirano a los papeles de su padre revela alarmantes pistas acerca del efecto que surten sobre su escritura las “leyes de la refracción”:

Examen de las columnas de mi padre: en una de 1867, los quince muertos se han convertido en nueve; en 1872 se habla de diecinueve heridos, siete de ellos graves, pero de muertos ni una palabra; y en uno de sus últimos textos publicados -el 15 de abril del año de mi llegada-, mi padre recordaba “la tragedia de los nueve damnificados” (e inclusive transformaba la sandía en una naranja, aunque ignoro qué pueda eso significar) (106).

Así mismo, y con un tono que varía entre la burla y la simple desconfianza, entre la ironía más sutil y la amargura más indignada, en *Historia secreta de Costaguana* son recreados, o simplemente traídos a colación, los principales momentos y personajes de la Colombia decimonónica. Todo en una comparsa en la que sobran los cadáveres y escasean las razones. Vemos a Simón Bolívar cabalgado por Manuelita Sáenz, a Miguel Antonio Caro con sus ademanes, o “pataletas”, de poeta inquisidor y a Rafael Núñez gestando por igual constituciones y versos de mal gusto y delirantes; vemos pueblos asolados por guerras que no entienden y vapores subiendo por un río Magdalena cuajado de muertos. Escuchamos por igual el seseo de las intrigas diplomáticas y el golpe del “gran garrote” sobre los cueros que anuncia el futuro de la dominación norteamericana.

1.1.3. Los hilos sueltos

Con esto llegamos al tercer grupo de textos frente a los que *Historia secreta de Costaguana* entabla su diálogo intertextual. Al principio solamente insinuábamos la paradoja que importa este tipo de relaciones: y es que, a pesar de estar en el texto en una posición bastante indirecta, “gratuita”, con respecto a los contenidos más generales de la novela, juegan un papel crucial en la definición de los términos que caracterizan la escritura de la historia desde las ficciones contemporáneas. En un principio las obras más conocidas del canon son citadas como efectivos puntos de comparación para recalcar los rasgos de personajes y situaciones. Dado que el imaginario colectivo suele ligarlas a las figuras emblemáticas de una determinada condición humana, su cita viene a ser siempre muy ilustrativa. De ahí que Altamirano se refiera a *Madame Bovary* (1857) o *Las amistades peligrosas* (1782), mientras nos habla de la infidelidad de su propia madre, y que recuerde a Odiseo y a Telémaco, con alguna alusión ambigua a Layo y a Edipo, cuando piensa en la tarde que conoció a su padre. También trae a cuento *La montaña mágica* (1924) en los días que debió permanecer en casa de su padre cuidándose de unas fiebres asesinas, y confronta a sus lectores en estos términos de clara estirpe baudelaireana: “Ustedes, lectores hipócritas, mis semejantes, mis hermanos, los hubieran entendido, aunque fuera por simple simpatía humana” (139).

Parece, pues, muy normal que un narrador incluya en su relato algunas o muchas alusiones a las obras que forman su tradición. Pero qué ocurre cuando esas obras citadas no deberían estar en el marco de referencias del narrador, sencillamente porque fueron escritas y publicadas en fecha posterior al tiempo en que cuenta su historia. Es lo que Menton señala como “anacronismos” distorsivos: el ruido del que hablábamos más arriba. En *Historia secreta de Costaguana* ese elemento perturbador empieza a manifestarse cuando José Altamirano, que ha fijado el inicio de su relato el día de la muerte de Joseph Conrad, esto es, el 7 de agosto de 1924, alude sin ninguna clase de reparos a *Pedro Páramo*, novela publicada en 1955:

Vine a Colón porque me dijeron que aquí encontraría a mi padre, el conocido Miguel Altamirano; pero al poner mis pies olorosos, mis botas húmedas y tiesas, en la Ciudad Esquizofrénica, toda la nobleza del tema clásico -todos los Edipos y los Layos, los Telémacos y Odiseos- se fue muy pronto a la mierda (73).

O a *Cien años de soledad*, de 1967:

Y los chinos muertos tenían una historia que contar. Tranquilízate, querida Eloísa: éste no es uno de esos libros donde los muertos hablan, ni las mujeres hermosas suben al cielo, ni los curas se levantan del suelo al tomar un brebaje caliente. Pero espero que me sea acordada una licencia, y espero que no sea la única (24).

De estas licencias y otras tantas nos ocuparemos en el siguiente capítulo, en el apartado sobre las marcas metatextuales que evidencian una ruptura consciente de las convenciones que rigen las narraciones basadas en eventos reales, una puesta en evidencia de lo frágil que es la realidad real frente a los “despóticos” poderes de la pluma.

*Hago esta confesión y espero
que no pierdan ustedes la
confianza en mí. Lectores del
jurado: sé que soy propenso al
revisiónismo y a la mitografía, sé
que a veces puedo descarriarme;
pero pronto vuelvo al redil
narrativo, a las difíciles reglas de
la exactitud y la veracidad.*
José Altamirano, *Historia secreta
de Costaguana*.

Todo lo que [Martín Decoud]
veía y oía a su alrededor chocaba
violentemente con las ideas que
había adquirido en Europa en
materia de civilización.
Contemplar las revoluciones
desde la distancia de un bulevar
parisiense no era lo mismo que
vivir sus consecuencias.
Joseph Conrad, *Nostramo*.

Antes de proseguir es necesario que nos detengamos a considerar las implicaciones de esta división entre categorías relacionadas con la narratividad y la discursividad en la novela de Vásquez. En el momento en que lo pensamos aparece ante nosotros el viejo problema del contenido y la forma, que es básicamente la dificultad de dar cuenta de cada uno de ellos por separado. En la práctica de la escritura no es posible diseccionarlos de esa manera, y siempre aparecen unidos en el texto como partes operantes de su función significativa. Nuestra propuesta de análisis en el capítulo anterior consistía en presentar los mecanismos de organización narrativa [59] que le permiten a la novela acoplar dentro de sí distintos tipos de textos para generar su propia versión de unos acontecimientos históricos. No pretendíamos, sin embargo, presentar la configuración narrativa como un esquema en el que se engarzan acontecimientos ubicados de una manera particular en las coordenadas espacio-temporales, sino más bien en tanto la narración se organiza a partir de la necesidad que tiene -ya sea como hipertexto o como novela histórica propiamente dicha- de interactuar con *Nostramo* y con los relatos que han referido antes el periodo histórico del que se ocupa.

En este sentido, la búsqueda de una discursividad debe apuntar a definir el trasfondo de ideas que soporta dicha organización. Esas ideas giran en torno a la escritura y, en el caso de la novela histórica, sobre la historia y la posibilidad de conocerla desde la ficción. Se materializan, además, a través de las marcas metatextuales o comentarios que, al margen de la materia narrada, aparecen en el texto haciendo referencia al propio acto narrativo y, por ejemplo, a la eventualidad de que una novela se esté haciendo cargo de interpretar unos acontecimientos históricos. Dedicaremos este capítulo a identificar y clasificar cada una de las marcas metatextuales que configuran el soporte discursivo de la novela. Para ello, por tratarse de una novela histórica, en algún momento tendremos que confrontar algunas ideas expuestas por Conrad y José Altamirano sobre la historia y la política de Colombia y Costaguana, en el marco de las discusiones sobre colonialismo, posmodernidad y de-colonialidad. El grueso de su contenido se limitará, de esta manera, a un análisis textual que nos permita entender qué inscribe a *Historia secreta de Costaguana* entre las denominadas “metaficciones historiográficas”.

En términos muy generales, este tipo de ficciones participa de lo que se ha dado en llamar la “escritura metaliteraria”, definida así por el filólogo español Jesús Camarero:

Una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan incorporadas al texto como un componente más del sistema de delación programada de la obra literaria (Camarero Arribas, 2004: 10).

Como si replicara a Genette, Camarero aclara enseguida que tal afirmación no se refiere a “la función ‘metaliteraria’ por antonomasia de la crítica”, sino a esa parte de la escritura que se dedica a reflexionar sobre sí misma como “medio de transmisión y de configuración” de sentido (*Ibidem*). Más que ante un género

literario, nos encontramos aquí frente a unos recursos retóricos orientados a “delatar” el carácter lingüístico de la realidad que se construye en el texto. Recordemos que “las metaficciones historiográficas no sólo, como toda narración, construyen unos hechos, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional” (Grützmacher, 2006: 150). Es en esta conciencia de lenguaje donde radica todo su poder cuestionador de las formas narrativas que tradicionalmente se han arrogado el monopolio de la verdad. Tal es el caso de la historia, afrontada por una narración que, además de construir versiones paralelas de los contenidos históricos, imita y parodia los métodos de la historiografía con el propósito de sacar a flote su falibilidad.

“Lo que define a la metaficción historiográfica -insiste Grützmacher- es su ‘obsesión’ por equiparar historia y ficción” (*Ibid.*: 160). Obsesión que puede entenderse en un doble sentido: el de elevar la ficción a la categoría de medio legítimo para acceder a un conocimiento de la realidad histórica, o el de rebajar la historia como simple narración, subjetiva y limitada, de los acontecimientos históricos (algo similar podríamos encontrar en las propuestas neopragmatistas que cuestionan el “fundacionalismo”, el realismo metafísico y las jerarquías gnoseológicas de la filosofía en el concierto de otros discursos como el literario) [60].

Si, como suele pasar en los artículos dedicados a las novelas históricas recientes, las dos fórmulas aparecen juntas, conllevan un mensaje cuya retórica se puede mostrar de la siguiente manera: 1) puesto que no hay frontera entre la historiografía y la literatura, se sugiere que la novela etiquetada tiene igual estatus cognoscitivo que una obra historiográfica [61]; 2) al mismo tiempo, al presuponer que la obra cuestiona la versión “oficial” de la historia, se asegura que el texto descubre algo radicalmente nuevo sobre el pasado y sobre los mecanismos de la historia, algo hasta ahora bien oculto (Grützmacher, *Op. cit.*: 160).

En resumen, *Historia secreta de Costaguana* se ubica en el contexto de una producción novelística que cuestiona, por una parte, la capacidad del discurso historiográfico para apropiarse de los acontecimientos del pasado y, por otra, los alcances de la novela histórica para configurar una versión coherente de esos hechos. Esa “nueva novela histórica” pretende convertirse en un centro de discusión sobre la validez de las representaciones del pasado. De ahí que desaparezcan de su repertorio las aspiraciones del realismo y se infrinja sin pudor alguno la eterna aspiración de la obra literaria de funcionar como un mecanismo cerrado sobre sí, en cuya estructura late siempre un anhelo de perfección mimética. La metaficción historiográfica es presentada como un organismo en perfecto funcionamiento pero con las tripas por fuera: más que ocultarlo, la metaficción atrae hacia su propio centro ese factor discordante que es la conciencia de que el todo está conformado por partes, que la verdad que conocemos es producto de interpretaciones, que la novela es un simulacro montado sobre artificios retóricos.

En la novela de Vásquez lo anterior toma forma en una serie de comentarios que dejan traslucir, entre otras cosas: 1) lo que pretende el narrador al contar lo que cuenta, 2) el por qué elige contarlo de una manera y no de otra, 3) las ideas que tiene sobre su propio acto narrativo y 4) el tipo de conocimiento del pasado que con él se genera. Al margen de estas consideraciones -pero pertinentes para la comprensión de *Historia secreta de Costaguana* en tanto novela histórica y como hipertexto de *Nostromo*- están también los comentarios sobre la historia política de Colombia.

2.1. Hacia una tipología de las marcas metatextuales

Como en el caso de las relaciones de intertextualidad, también las marcas metatextuales requieren de una clasificación que nos permita ver por separado la información que suministran. No debe olvidarse que estamos tratando de evidenciar el aparato discursivo que soporta la narración de José Altamirano, y que sólo podemos acceder a él a través de la interpretación de algunas ideas expresadas por el narrador y los demás personajes. En primer lugar, estarían las marcas que hablan sobre la configuración narrativa del texto. En el segundo, las que se refieren a la relación entre historia y literatura, y entre éstas y la verdad histórica. Y en último lugar, las que conciernen directamente a la concepción que tiene el narrador sobre la política y la historia colombianas, siempre en relación con las manifestadas por los personajes de Conrad con respecto a Costaguana.

2.1.1 Sobre la estructuración del texto

Las marcas metatextuales correspondientes a este tipo hacen referencia a dos factores determinantes de la narración: el narrador y la disposición de los hechos narrados. Entre las primeras están las que definen el carácter y la actitud del personaje que cuenta, y entre las segundas, la forma de organizar su narración. Veamos:

2.1.1.1 El narrador.

Un punto sobre el cual no podemos dejar de insistir es la importancia del narrador como centro de la configuración discursiva de la novela. No sólo porque se trata de un narrador autodiegético [62], el

participante más activo de la historia que nos cuenta (según sus propias palabras, es alma gemela de Joseph Conrad y ha jugado un papel decisivo en la separación de Panamá), sino porque es su voz la encargada de orquestrar los distintos elementos argumentales y narrativos que conforman la novela. A pesar de las limitaciones que conlleva el estar tan involucrado en la acción, tanto su perspectiva de hombre viejo que mira hacia atrás como las “licencias” que a veces se toma deliberadamente, le permiten ofrecer una visión más o menos totalizante de los hechos. Reclamándose dueño de su “propia tragedia”, decide contarla en función del propósito de demostrar que su vida le ha sido robada, y entonces emprende una labor hartamente conocida en el campo de la historiografía: la revisión del pasado.

Uno de los mejores ejemplos de este tipo de narrador, propiciado en este caso por las atribuciones de su carácter heterodiegético [63], es el Víctor Hugo que nos ha descrito Vargas Llosa en *La tentación de lo imposible* (2005) [64]. Tal ocurre también con Joseph Conrad, el narrador de *Nostramo*. Se presenta a sí mismo como el simple historiador que, “con la serena imparcialidad que me han permitido el calor e ímpetu de mis propias emociones puestas en verdadero conflicto” (8), habrá de enseñarnos las circunstancias que rodearon la separación del estado de Sulaco. Según nos informa en su nota de autor, para ello ha debido viajar a Suramérica a fin enterarse de la real situación política de Costaguana. Pese a esa humilde condición de observador extranjero, su despliegue de conocimientos sobre la vida de cada uno de sus personajes y sobre la historia de Costaguana hace fácil sospechar que fue él quien se encargó de crear los pobladores, la historia y la geografía de Costaguana.

Pero a despecho de la actitud más o menos consonante que los tres narradores asumen frente a sus relatos, se erige entre ellos un tabique muy sutil, aunque infranqueable. Mientras Joseph Conrad y Víctor Hugo intervienen en sus mundos ficticios, la mayoría de las veces, tratando de hacerlos más coherentes de acuerdo a las leyes de verosimilitud que han escogido para gobernarlos, José Altamirano ocupa sus potestades en señalar las reglas que gobiernan la narración de ese mundo suyo. También su personalidad se mide muy bien por esa pretensión de recontar la historia de su país.

Ya oigo las preguntas que resuenan en la platea: ¿qué pueden tener en común un novelista famoso y un pobre colombiano anónimo y desterrado? Lectores: tengan paciencia. No quieran saberlo todo desde el principio, no investiguen, no pregunten, que este narrador, como un buen padre de familia, irá proveyendo lo necesario a medida que avance el relato... En otras palabras: déjenlo todo en mis manos. Yo decidiré cuándo y cómo cuento lo que quiero contar, cuándo oculto, cuándo revelo, cuándo me pierdo en los recovecos de mi memoria por el mero placer de hacerlo (14).

Este hombre, que reconoce tan abiertamente su insignificancia, comprende asimismo que quien es dueño de su vida puede darse el lujo de contarla a su propio modo y que, al menos frente a los lectores, insignificantes como él, su voluntad se revela omnipotente en la distribución de lo que quiere dar a conocer. José Altamirano está seriamente obsesionado con Conrad, pero quizás su fijación mayor sean los riesgos que corre la realidad en manos de un escritor. De ahí que lo que más resalta del “gran novelista” sea la habilidad que mostró para robarle su historia y convertirla en una historia distinta.

Esto lo conduce necesariamente a una esmerada probidad. Si el narrador de *Los miserables* (1862), poderoso omnisciente, limita a veces su conocimiento para crear en los lectores la ilusión de confiabilidad (Vargas Llosa, 2005: 32), el de *Historia secreta de Costaguana*, pese a que constantemente abusa de sus atribuciones cuando nadie espera que lo haga, penetrando las tinieblas más impenetrables para un narrador homodiegético, siente enseguida la necesidad de delatarse. Cuando ha presenciado los acontecimientos esgrime ese hecho como prueba irrefutable, pero reconoce también, confiado en que nadie le impide imaginar, cuando ha sido un simple conocedor de oídas. “Lectores, compadézcanse de mí, o burlense si quieren. Yo soy el hombre que no vio. Yo soy el hombre que no supo. Yo soy el hombre que no estuvo allí. Sí, ése soy yo: el anti-testigo” (76). Se trata de un movimiento opuesto a la verosimilitud -que pretende hacer creíble un engaño-, de un voto de confianza entregado a la veracidad -que se funda en la aceptación de que, por más que nos empeñemos, es imposible conocer el verdadero espíritu de los acontecimientos.

Como si no pudiera vivir con la conciencia de que también sus verdades están hechas de silencios y mentiras: “Ah, las artimañas a que debe recurrir un pobre narrador para contar lo que no sabe, para rellenar sus incertidumbres con algo interesante” (78). Al mismo tiempo, como si su triste humanidad, tan duramente aleccionada por los Grandes Acontecimientos, sólo pudiera redimirse en el ejercicio de hablar sin descanso: “Lectores del Jurado: aquí estoy yo, nuevamente, para dar una versión contradictoria, para despejar la hojarasca, para crear discordancia en la casa pacífica de las verdades recibidas” (112).

2.1.1.2 La narración

En varias ocasiones nos hemos referido a la conciencia que tiene Altamirano de que tanto la historia de Conrad como la suya son invenciones hechas con palabras. Hemos dicho que esa lucidez frente al lenguaje le forzaba a una honestidad que se refleja en el acceso que el lector tiene a los mecanismos internos de la narración. Ahora diremos que la novela, acorde con ello, está minada con advertencias metatextuales que van desde la justificación de una ruptura en el orden temporal del relato hasta cualquier precisión acerca de la

necesidad de abordar un determinado tema o utilizar algún recurso narrativo. Es una narración que explica sus porqués a medida que avanza: algo parecido a un rompecabezas en que cada pieza anuncia la siguiente o comenta la anterior.

Aquí les hablaré de asesinatos inverosímiles y de ahorcamientos impredecibles, de elegantes declaraciones de guerra y desaliñados acuerdos de paz, de incendios y de inundaciones y de barcos intrigantes y trenes conspiradores; pero de alguna manera todo lo que les cuente a ustedes estará dirigido a explicar y explicarme, eslabón por eslabón, la cadena de sucesos que provocó el encuentro a que mi vida estaba predestinada (14).

Todo eso que nos anuncia aparecerá en las doscientas ochenta páginas que siguen, dispuesto en el orden que él, “dueño omnipotente de mi experiencia”, ha decidido darle para que sea mejor comprendido por los lectores. No es que este recurso narrativo, o el hecho de que lo utilice con la más rotunda explicité, representen ninguna verdadera novedad bajo el cielo de la literatura, sino que en el contexto de *Historia secreta de Costaguana* nos dice absolutamente todo sobre la clase de relato que estamos presenciando: un relato sincero hasta la pedantería. A veces, acostumbrados a que los goznes de un texto funcionen en silencio, termina fastidiándonos que el narrador quiera explicarnos cada uno de los pasos que da, como si los “Lectores del Jurado” fueran incapaces de identificar, por ejemplo, un *flash back* o de comprender una sola de las razones que tiene para estar contándonos su triste historia.

Pero ahora debo volver atrás en el tiempo. Desde ya aviso que luego volveré adelante, y luego atrás de nuevo, y así alternativa, sucesiva y testarudamente (71).

(...)

Lo importante no es quién era aquel hombre, sino que versión estoy dispuesto a dar de su vida, qué papel quiero que juegue en el relato de la mía. De manera que ahora mismo hago uso de mis prerrogativas como narrador, me tomo la poción mágica de la omnisciencia y entro, no por primera vez, en la cabeza -y en la biografía- de otra persona (89).

Esta última cita contiene un par de elementos de suma importancia para entender las pretensiones y el *modus operandi* del narrador. Por una parte, se evidencia el tremendo tamaño del Yo que nos habla. Si entendemos la presencia de “los lectores del jurado” como una muestra de que el narrador se siente llamado a afrontar el temible juicio de la historia, entonces se hacen casi palpables las razones que tiene para presentar su versión de los acontecimientos: el de Altamirano es un largo argumento de defensa y acusaciones que no repara en nada al momento de interpretar la historia y la política como dos presencias ingobernables en la vida de los hombres. Es su forma de decir que la traición a su patria y el abandono de su hija fueron decisiones *inevitables*. Sea como fuere, tanto su interpretación de la historia colombiana como su “mala lectura” de *Nostramo*, están supeditadas a las necesidades de su relato.

Yo, que he venido huyendo de la Gran Historia, retrocedo ahora un siglo entero para ir hasta el fondo de mi historia pequeña, e intentaré investigar en las raíces de mi desgracia. Durante aquella noche, la noche de nuestro encuentro, Conrad me escuchó contar esta historia; y ahora, queridos lectores -lectores que me juzgarán, Lectores del Jurado-, es su turno. Pues el éxito de mi relato se basa en este presupuesto: todo lo que supo Conrad habrán de saberlo ustedes (16).

Esa necesidad de influir sobre el lector se traduce a su vez en el orden de aparición de los personajes y la perspectiva de las situaciones. Altamirano sabe que, contrario a las matemáticas, en la escritura de la historia el orden de los factores si altera el resultado. Como dice en algún momento, para inventarse una realidad sólo hace falta armarse de buena retórica. Por eso la importancia que tienen para él las decisiones concernientes a la ordenación del relato, como un medio para inducir a una determinada lectura. Bajo la excusa de que es conveniente hacer tal o cual cambio de planes, ya sea para volver atrás en el tiempo o para llevar el relato por un camino inesperado, ya para presentar un nuevo personaje o para aclarar alguna situación confusa, el narrador va organizándolo todo, como un guía de los infiernos.

Ahora mi memoria y mi pluma, adictas sin remedio a los avatares de la política (fascinadas por los horrores de piedra que deja a su paso la Gorgona), deberían dirigirse sin distracciones al recuento de esos años terribles que comienzan con los curiosos versos de un himno nacional y terminan con los ciento veintiocho días de una guerra. Pero un suceso casi sobrenatural paralizó el devenir político del país, o lo paraliza en mi recuerdo. El 23 de septiembre de 1886, después de seis meses y medio de embarazo, nació Eloísa Altamirano, una niña tan pequeña que mis dos manos alcanzaban a cubrirla por completo, tan esmirriada de carnes que en sus piernas se notaba todavía la curvatura de los huesos y en sus genitales sin labios sólo era visible el diminuto pico del clítoris... (171).

Como en toda novela histórica, también aquí se imbrican constantemente los episodios de la vida pública con los de la vida privada. Cada uno de los recursos técnicos de la narración está empeñado en el objetivo de

montar una imagen de la historia que no desprecia las consecuencias que “los Grandes Momentos pueden imprimir en las Vidas Pequeñas” (15).

2.1.2 Sobre la Historia y el conocimiento histórico.

Si nos atenemos a la definición de metaliteratura que ofrece Camarero, el análisis de este aspecto de la novela debería terminar en el apartado anterior. Recordemos, sin embargo, que *Historia secreta de Costaguana* participa de una clase de metaliteratura muy específica: la metaficción historiográfica. Las narraciones de esta clase, como hemos venido diciendo, construyen los hechos a la vez que señalan su carácter discursivo y provisional. El conocimiento histórico se constituye entonces en uno de sus principales ejes de discusión. A lo largo de la novela puede identificarse una “filosofía de la historia” diseminada en todo un compendio de ideas acerca de: 1) la historia como devenir, como cadena de acontecimientos, 2) la historia como discurso que genera verdades, y 3) la relación de la historia (ambas acepciones) con la ficción.

Georg Lukács ubica el nacimiento de la novela histórica en fecha cercana a la caída de Napoleón. Justifica tal proximidad aduciendo que fueron las guerras napoleónicas, con su capacidad de involucrar a toda Europa, las que primero crearon en el individuo la conciencia de estar participando en la historia. La realización de esa conciencia de época vendrá a ser, para Lukács, un propósito privilegiado por la novela escrita según el prototipo de Walter Scott. Pero esa conciencia histórica, ¿es una conciencia de qué? ¿De hacer parte de un proceso organizado o de estar inmerso en una vorágine? ¿De ser realizador o víctima de la historia? Frente a estas preguntas, Altamirano parece tener respuestas bastante claras. La historia es un teatro itinerante cuyo director es un Ángel titiritero; las obras representadas, los buenos o malos argumentos, dependen siempre de su buen o mal humor, de que se sienta cómodo o fastidiado con la locación y los actores. De todas formas, el Ángel de la historia siempre ríe, divertido como anda en inventarse farsas macabras:

¿Por qué le parece tan inverosímil, mi querido Joseph? ¿No sabe usted, como sé yo, que ese encuentro había sido programado por el Ángel de la Historia, grandísimo metteur-en-scène, experto titiritero? ¿No sabe usted que nadie huye de su destino, y no lo escribió usted varias veces y en varios lugares? ¿No sabe usted que nuestra relación forma ya parte de la historia, y la historia se distingue por no tener nunca la cargante obligación de ser verosímil? (71)

No extraña entonces la incapacidad de Altamirano para desprenderse de esa actitud burlona de quien se ha tenido que creer a fuerza la realidad de una pesadilla en que su propia vida, minúscula, “era un granito de sal, un asunto frívolo y sin importancia, el relato de un idiota lleno de ruido, etcétera” (225). La historia es, entonces, el lugar del caos:

Vine a Londres, como tanta gente ha venido de tantos lugares, huyendo de la historia que me tocó en suerte, o, mejor dicho, de la historia del país que me tocó en suerte. En otras palabras: vine a Londres porque la historia de mi país me había expulsado. Y aún en otras palabras: vine a Londres porque aquí la historia había cesado tiempo atrás: ya nada pasaba en estas tierras, ya todo estaba inventado y hecho, ya se habían tenido todas las ideas, ya habían surgido todos los imperios y se habían luchado todas las guerras, y yo estaría para siempre a salvo de los desastres que los Grandes Momentos pueden imprimir en las Vidas Pequeñas. Venir fue, por lo tanto, un acto de legítima defensa, el juzgado que me juzgue habrá de tenerlo en cuenta (15).

Pero, ya se ha dicho tantas veces, nadie puede hacer desplantes a ese ser que todo lo manipula, a ese Ángel un poco díscolo y muy perverso cuya amistad mejor trabada es con la Gorgona de la política: “la lección que me dieron los Grandes Acontecimientos fue clara y expedita: no escaparás, me dijeron, es imposible que escapes” (225).

Junto a estas alegorías de la historia en tanto acontecer, también se presentan en la novela ciertas nociones sobre las dificultades a que se enfrenta el historiador para conocerla. Si Altamirano se atreve a presentar su versión de los hechos es porque asume que las historias que conocemos no son fieles copias de lo que realmente ha sucedido; que cada hombre, en cada momento, ve e interpreta los datos que le ofrece la experiencia de acuerdo con sus prejuicios más arraigados. La realidad se vuelve a todas luces impenetrable y de ella sólo podemos desprender relatos condicionados por los medios físicos y teóricos de que nos valemos para estudiarla. El reconocimiento del carácter discursivo de las verdades históricas, sin embargo, es relativamente nuevo, y se asocia a una forma de concebir la historiografía como un relato más entre los otros que pretenden dar explicaciones del mundo. Un relato que, viéndolo bien, no dista demasiado de los relatos ficticios [65]: los mismos requerimientos de orden y de claridad, el mismo oficio de rellenar vacíos, una inevitable tautología del lenguaje. Ambos se enfrentan a una realidad necesariamente caótica y la organizan como pueden.

La cronología es una bestia indómita (...) en el mundo de las historias, todas las historias que se saben y se narran y se recuerdan, todas esas pequeñas historias que por alguna razón nos importan a los hombres y que sin que uno se dé cuenta el temible fresco de la Gran Historia, se yuxtaponen, se tocan se cruzan: ninguna existe por su cuenta (86).

Recordemos la referencia que hace Altamirano al trabajo periodístico realizado por su padre durante más de dos décadas, y las conclusiones a que llegaba cuando empezó a notar que algunos eventos, presentados en distinta época, recibían por parte de él distintas interpretaciones: “la realidad es frágil enemigo para el poder de la pluma” (105). Si asumimos, como asume él, que al periodismo y la historia se les ha encargado la tarea de recoger e interpretar las imágenes del mundo en que vivimos, tendríamos que pensar seriamente en lo que hacemos de la realidad al dar el paso decisivo de convertirla en una “criatura de tinta y papel” (105).

En la introducción decíamos que, según María Cristina Pons, una de las premisas que definen a la novela histórica es el propósito explícito de elaborar su argumento a partir de eventos históricos. Los prólogos y las notas de autor han sido recursos muy apelados para presentar dicha intención y las ideas que la justifican. En *Historia secreta de Costaguana*, sin embargo, es el propio narrador quien se encarga de revelar los resortes que generan la tensión entre el mundo histórico y el ficcional. Altamirano es, precisamente, una reafirmación de las ambigüedades que mantienen a la novela histórica en el borde del escepticismo. Aunque intuye lo riesgoso que resulta para su defensa el dejar ver sus propias limitaciones y las “artimañas” de que está plagada esa verdad que presenta ante nosotros, no tiene reparos en advertirnos sobre el carácter circunstancial de sus palabras. Pero esta actitud no es para nada producto de la insensatez: es tan sólo el dictado de una inteligencia bastante extraña que ha entendido que sólo puede derrumbar las otras versiones si es capaz de poner en tela de juicio la validez de la propia. Sabe que son los argumentos, y no la habilidad de reflejar fielmente al mundo, lo que da fuerza a cualquier intento de imponer una narración.

Sí, queridos historiadores escandalizados: las vidas ajenas, aún de las figuras más prominentes de la vida política colombiana, también están sujetas a la versión que yo tenga de ellas. Y será mi versión la que cuente en este relato; para ustedes, lectores, será la única. ¿Exagero, distorsiono, miento y calumnio descaradamente? No tienen ustedes manera de saberlo (89).

Así cuenta este narrador, confesando que miente al tiempo que pide que se le crea: “es verdad que soy colombiano, y que todos los colombianos somos mentirosos [66], pero debo hacer constar lo siguiente: lo que transcribo a continuación es la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad” (51). El suyo es un monólogo que apela a sus oyentes en busca de aprobación, pero que no lo hace desde la pretensión de ser dueño de verdades absolutas, pues finalmente a nosotros, simples mortales, nos será imposible saber cuál de las versiones que tenemos de nuestra historia podrá merecer “el crédito de la posteridad” (155).

2.1.3. Breve regreso a Colombia y Costaguana: hablar desde la “herida colonial”

Tanto el primer capítulo como los anteriores apartados de éste, se refieren principalmente a los distintos planos en que se establecen las relaciones intertextuales entre *Nostramo* e *Historia secreta de Costaguana*. En ellos se han señalado las reglas del juego de correspondencias entre las dos novelas, como parte fundamental de un mecanismo de funciones significativas montado sobre referencias históricas y literarias. Se ha hablado, en consecuencia, de la novela de Vásquez como hipertexto de *Nostramo* y como recreación de la historia del siglo XIX colombiano. Sustentamos esta interpretación en el hecho de que, al pretenderse dueña de las verdades ocultas en la narración de Conrad -que además es leída como una distorsión de la historia de Colombia-, *Historia secreta de Costaguana* se constituye en una lectura distorsionada de ambas. En este apartado abordaremos un punto que se había venido insinuando de manera bastante indirecta: la relación discursiva de ambas novelas.

Cabe aclarar que no pensamos esta cuestión en términos de “interdiscursividad” (entendida, según Cesare Segre, como una relación semiológica entre textos literarios y de otras artes (Segre, 1985)), pues en este caso se trata de una derivación hecha dentro del discurso genérico de la novela. Hablamos de “discursividad” refiriéndonos al plano ideológico en que ambas novelas se relacionan y fundan sus contenidos. A continuación veremos cómo el narrador de Vásquez, en lo que pudiera parecer una inocente denuncia de plagio, toca uno de los temas más recurrentes en los estudios poscoloniales y subalternos: la colonialidad de los relatos y la dificultad de la representación de los sujetos colonizados. En *Historia secreta de Costaguana*, situada en un mundo construido desde la imposibilidad de un lenguaje especular (que refleje fielmente la realidad “esencial” y última de las cosas), el discurso planteado por Altamirano cobra una nueva profundidad, que no sólo atañe a la configuración meramente narrativa de un universo ficcional o a las líneas formales de una metaficción historiográfica. Si bien la novela de Vásquez es ante todo una narración sobre la escritura de otra novela, es igualmente -en un posible guiño proustiano- la novela sobre un tipo de escritura histórica privada de “historias verdaderas”, una historia que nunca termina de contarse.

Es aquí donde el antirrepresentacionalismo y la contingencia del lenguaje, que parecen ser puntos críticos en *Historia secreta de Costaguana* [67], abren toda una poética del escepticismo y de la angustiada imposibilidad de una voz, la de Altamirano, que habla desde lo que podríamos llamar con Gloria Anzaldúa la “herida colonial” (Cf. Anzaldúa, 1999). ¿Cómo hablar de América o Costaguana más allá de la violencia simbólica eurocentrada y el relato colonial de dominación? ¿Cómo puede Altamirano verse a sí mismo y a su historia más allá de la retórica del colonizador y del robo de Conrad? [68] Ambas novelas se articulan, en este punto, a partir de una dicente inversión, una retrocausalidad en su relación hipertextual. En líneas anteriores veíamos que la estrategia de Vásquez para soportar la denuncia de plagio entablada por su narrador es poner en boca de éste algunas opiniones manifestadas en ciertos diálogos de *Nostramo*, prometiendo además que lo

que nos cuenta es exactamente lo mismo que le relató a Conrad (Cf. I., 1.1.1). De esta manera invierte violentamente, en el nivel de las representaciones, las categorías de la hipertextualidad, haciendo que *Nostramo* figure como hipertexto de *Historia secreta de Costaguana*. Hemos revisado, asimismo, la discursividad de la novela en tanto narración provista de marcas metatextuales que hablan de su propia configuración y de las ideas acerca del conocimiento histórico que la justifican.

Aunque resulte poco factible referirnos al nivel de conciencia que pudiera tener Vásquez sobre el alcance de este recurso, es necesario señalar la complicación que esto introduce en el propósito revisionista de su narrador. No es sólo que Altamirano acuse a Conrad de haberle jugado una mala pasada (con lo que en efecto consigue romper la autoridad de su discurso), sino que en ese mismo momento reclama para sí unas “opiniones” que lo vinculan irremediabilmente a su falseador, que vulneran su propio relato. Dicha vulneración se opera en el momento en que Altamirano emprende el recuento de su historia con “las mismas palabras” de quien se la ha robado. Esto alude a su incapacidad para moverse fuera de la lógica del discurso colonial, y de ahí al poco éxito que pueda esperarse de un intento de recontar la historia sin la ayuda de un nuevo lenguaje. Sumergirse en el lenguaje del colonizador (en esto se funda otra de las culpas de Altamirano), significa para el colonizado entrar a jugar en las dinámicas del autodesprecio, de la negación de sí mismo desde las categorías que definen la historicidad de las relaciones coloniales.

Es por esto, y para entender el verdadero trasfondo crítico de la narración de Vásquez, que debemos volver a la circunstancia de que, cronológicamente, *Nostramo* precede a *Historia secreta de Costaguana*. Este argumento, contra el cual no tendrá mucho que decir Altamirano, implica romper el contrato de lectura que firmamos al abrir la novela. Si hasta aquí habíamos leído las marcas textuales de la narración interpretándolas a la luz de sus leyes internas, en este punto nos corresponde ocuparnos de la relación de esas leyes con respecto al aparato discursivo que las sustenta. Paradójicamente, este mismo requerimiento impide que desbordemos de un todo los límites de las dos narraciones, pero exige también que las leamos atentos a sus cargas ideológicas.

Edward Said, recordado principalmente por sus estudios sobre el “orientalismo” (concebido como el sistema de prejuicios que ha forjado la imagen de Oriente en el seno de la cultura occidental) [69], ha dedicado una parte importante de sus esfuerzos a rastrear en la lectura de ciertas novelas, producidas en el centro de los imperios occidentales y desde sus colonias, la historia de la barbarie imperialista. Lugar especial en sus estudios merecen las obras de Rudyard Kipling y Joseph Conrad, tal vez los escritores más emblemáticos por la descripción que hicieron para el público británico del “colorido, el sensual encanto y lo poético de la campaña británica en el extranjero” (Said, 1997: 7). Aunque se ocuparon de escenarios muy distintos [70] su visión de las colonias coincide categóricamente: “la única constante en todas ellas -dice Said- es la inferioridad de los que no son blancos” (*Ibid.*: 8).

No es de extrañar entonces -si asumimos la novela en tanto expresión de la cultura que la produce- que ambos autores manifiesten ideas semejantes sobre el papel que corresponde a los imperios con respecto a las colonias. En este sentido, Said advierte sobre dos factores inevitables al momento de leer *Kim* (1901), u otra novela de ese “estilo”: el primero es que su autor “no sólo escribe desde el punto de vista dominante de un hombre blanco que describe una posesión colonial, sino también desde la óptica de un sistema colonial cuya economía, funcionamiento e historia prácticamente habían adquirido la condición de hecho de la naturaleza” (*Ibidem*). Esto, infiere Said, supone establecer una línea divisoria entre la “Europa cristiana blanca” y “una inmensa variedad de territorios y razas, todos ellos considerados de segunda fila, inferiores, dependientes o sometidos” (Said, *Ibid.*: 11) [71]. He ahí, pues, la justificación del quehacer imperial: sólo negando la humanidad del Otro se puede acceder a los viáticos de una moral solventada por la idea cristiana de fraternidad entre los hombres [72].

Un argumento que, por lo demás, entraría de manera bastante cómoda en la antropología kantiana: si se probaba, científica y filosóficamente [73], la “inferioridad de las razas no blancas, la necesidad que éstas tenían de ser gobernadas por una civilización superior”, no había nada que contraviniera “la conveniencia del mandato europeo en las zonas menos desarrolladas del mundo” [74]. Es ésta, precisamente, una de las ideas que campea con mayor fuerza en el ámbito de Costaguana. Desde los inversionistas extranjeros hasta los costaguaneros de “recia estirpe española” o de ascendencia y educación parisina y londinense, todos tienen sus buenas opiniones sobre la política, las costumbres, la gente y el territorio en que han arriesgado sus intereses. Salvo algunos matices, como ocurre con Conrad y Kipling, todos coinciden en que será siempre una lástima que un país tan rico esté en manos de “indios criminales”. No es, pues, difícil encontrarse a cada vuelta de página con lamentaciones como ésta de Martin Decoud, “el hijo adoptivo de la Europa occidental”:

Sobre nuestro carácter pesa una maldición esterilizadora: Don Quijote y Sancho Panza, el espíritu caballeresco y el materialismo, sentimientos de visionaria idealidad y un zafio sentido de la moral. Violentos esfuerzos por elevarnos a un régimen de justicia y una aceptación sumisa de todas las formas de corrupción. Después de poner en conflagración un continente para conquistar nuestra independencia, vinimos a parar en ser presa rendida de una parodia democrática, víctimas impotentes de granujas y matones, con instituciones de ridícula comedia y leyes de pura farsa (151).

Es la visión de un hijo legítimo de Costaguana, debatiéndose en la dinámica de la colonización, y que, mirando el espectáculo de su país desde los bulevares parisinos, ha tenido tiempo de hacerse irremediablemente escéptico sobre su futuro. Un futuro que a sus ojos se presenta nublado por la intervención en la vida política de las clases más ignorantes: corruptas y ambiciosas por naturaleza. Ese Sancho Panza no es más que el bárbaro general Montero (según palabras del propio Decoud: “¡El grandísimo indio, bruto y feroz a más no poder!”) o Guzmán Bento, que siempre tendrán ocasión para encender una guerra civil: “Después de un Montero vendría otro”, le explica Decoud a su amada Antonia Avellanos, con quien sueña vivir en Europa, “y a este seguirá la anarquía de un populacho de todos los colores y razas, la barbarie y de nuevo una tiranía necesaria. ‘América es ingobernable’, como había dicho Bolívar con profunda amargura” (163).

Hay, como éstas de Decoud, muchas ideas despectivas sobre los nativos de Costaguana. Pero hay otras más estrechamente ligadas a las prácticas económicas coloniales. Carlos Gould, que tiene una mayor fe en el desarrollo de la república (no puede no tenerla el “Rey de Sulaco”), suele indignarse también por los procedimientos de la ilegalidad que impera en el país, pero, ajeno a la amarga perorata de Decoud, se aviene mejor con los costos subrepticios que demanda en Costaguana el desarrollo de cualquier empresa honrada. Confía, pues lo acepta como una fatalidad, que valdrá la pena alimentar la corrupción de los dirigentes políticos si con ello se asegura el tranquilo desarrollo de la actividad de la mina como única garantía de bienestar para el pueblo que depende de ella. Said apunta, no obstante, las contradicciones en el “proyecto humanitario” de un hombre obsesionado con la idea de enriquecerse aun a costas de mantener con sus sobornos los peores vicios de Costaguana: “La idea de civilizar y llevar luz a los lugares oscuros es antitética y lógicamente equivalente a su fin efectivo: el deseo de exterminar a los brutos que pueden no mostrarse cooperativos o albergar ideas de resistencia. En Sulaco, Gould es al tiempo el patrón de la mina y el hombre que planea acabar con la empresa” (Said, 1996: 264-265).

Entre los inversionistas extranjeros la opinión que más resalta es la del señor Holroyd, el socio de Carlos Gould en la explotación de la mina de Santo Tomé:

El gobierno de Costaguana hará sentir su poder en todo lo que vale. Ahora bien, ¿qué es Costaguana? El abismo sin fondo adonde han ido a sepultarse préstamos del diez por ciento y otras insensatas inversiones de dinero. Los capitalistas europeos lo han venido arrojando en él a dos manos. Pero no los de mi país. Nosotros sabemos quedarnos en casa cuando llueve. Podemos permanecer sentados y acechar la ocasión. Por supuesto, algún día llevaremos allí nuestra actividad financiera. Estamos obligados a hacerlo. Cuando le llegue su hora al mayor país del universo, tomaremos la dirección de todo: industria, comercio, legislación, prensa, arte, política y religión desde el cabo de Hornos hasta el estrecho de Smith... y más allá si hay algo que valga la pena en el polo norte. Manejaremos los negocios del mundo entero, quiéralo éste o no. El mundo no podrá evitarlo... y nosotros tampoco, a lo que imagino (76).

En esas palabras se puede leer lo más dicente de la doctrina Monroe, con su idea fija de “América para los Americanos”, y la fe profética en la pronta realización del “destino manifiesto” del “mayor país del universo” [75].

Lo dicho hasta ahora pretende ilustrar el tipo de ideas sobre las cuales se soporta la práctica colonialista. Todas ellas son producto de la interiorización de unas circunstancias problemáticas que se han resuelto en un “estado natural de las cosas” bastante claro y lamentable: cada uno de esos personajes, involucrados de alguna manera en el caos de la vida política de Costaguana, extrae sus propias conclusiones a la luz de sus perspectivas como agentes venidos del centro, ilustrados y razonables [76]. Al margen de esto no faltan las opiniones del propio narrador, en nombre de la “entidad histórica” que es Joseph Conrad, refiriéndose al pueblo costaguanero en relación con los europeos: > “Hay siempre algo infantil en la rapacidad de las apasionadas y vivarachas razas del Mediodía, extrañas al brumoso idealismo de los septentrionales, propensos al menor estímulo a soñar con nada menos que apoderarse de la riqueza toda del mundo” (270).

Said es muy cuidadoso al señalar la ambigüedad de la postura de Conrad frente a la especial manera de intervención colonial en América del Sur. Sus interpretaciones de la realidad de estos países pueden llegar a ser notablemente estigmatizadoras, pero no obvia de un todo la ambigüedad que caracteriza el papel que han jugado en ellos las potencias europeas. En *Nostramo*, nos dice Said, Conrad se muestra “progresista cuando se trata de interpretar con audacia, pesimista si debe informar sobre la tranquilizadora y a la vez decepcionante corrupción del dominio de ultramar y/o profundamente reaccionario cuando ha de aceptar que África y Sudamérica puedan poseer una historia o una cultura independiente que los imperialistas perturbaron violentamente” (Said, 1996, p. 19).

También Malcolm Deas señala la compleja posición de Conrad frente a los problemas del colonialismo, y lo atribuye a una de las circunstancias más atractivas de su biografía: a pesar de haber escrito toda su obra en la lengua del imperio británico, Conrad no era inglés. Su visión de estos asuntos estaba permeada por su condición de ciudadano polaco que perdió ambos padres bajo la dominación del imperio ruso. “Difícil, aun imposible, para un inglés de ese tiempo, mirar, mirar y describir a los ingleses como lo hace Conrad en *Nostramo*; y, como polonés, Conrad conocía la pasión y la tristeza del nacionalismo polaco del siglo XIX,

nacionalismo frustrado de manera distinta al nacionalismo costaguanero, pero igual de frustrado” (Deas, *Op. cit.*: 282). Conrad, sin embargo, trasciende cualquier fácil sentimentalismo y presenta la historia de Costaguana bajo la aceptación -más que resignada, profética- de la gran eficiencia de la maquinaria colonial de la que él mismo formaba parte. Vásquez, por su parte, justifica en esta comprensión de la historia suramericana -con sus eternos conflictos políticos ligados a las luchas sociales y económicas que generan las dinámicas de explotación-, el que *Nostramo* pueda presentarse como “uno de los antecedentes más claros (y menos señalados) del boom latinoamericano” (Vásquez, 2009: 147).

En cuanto a las ideas de Altamirano, es necesario que advirtamos la existencia de una línea de crítica bastante sutil. A pesar de que muchas de sus opiniones coincidan con las mencionadas anteriormente, lo hacen atendiendo al recurso hipertextual del que venimos hablando (Cf. I, 1.1.1). No es que las opiniones de Altamirano provengan de una visión ingenua de la situación de su país dentro de las dinámicas del colonialismo ni que sea un adepto incondicional de sus preceptos. Por el contrario, su ataque más frontal es contra el discurso de una historia nacional contada desde la visión europea y la “sumisión” de las clases políticas dominantes (no menos blancas que sus ascendientes españoles), que han asimilado como necesaria la asunción de un papel pasivo y lisonjero frente a las grandes potencias y han sacrificado el bienestar del pueblo al eterno sueño de vivir su propia vida metropolitana. Buen ejemplo de ello es la escena del banquete de recepción que se brindó a Monsieur Lesseps en los días felices de la Compañía Universal:

Los líderes locales del Partido Liberal le contaban a Lesseps lo que había dicho Víctor Hugo, que la constitución de los Estados Unidos de Colombia estaba hecha para un país de ángeles, no de seres humanos, o algo por el estilo (...) Lesseps hacía una pregunta banal, abrió levemente los ojos ante una anécdota, y los colonizados sentían de repente que su vida entera adquiriría renovado sentido. Si Ferdinand de Lesseps lo hubiera querido, ahí mismo habrían bailado para él un mapalé o una cumbia, o mejor un cancán, para que no fuera a creer que aquí todos éramos indios. Pues allí, en el Istmo panameño el espíritu colonial flotaba en el aire, como la tuberculosis. O tal vez, se me ocurrió en algún momento, Colombia nunca había dejado de ser una colonia, y el tiempo y la política simplemente cambiaban un colonizador por otro. Pues la colonia, igual que la belleza, está en el ojo de quien la mira (128).

Por otra parte, al final se revela imposible soslayar las implicaciones del tiempo de la narración sobre la interpretación que nos exige la novela. Si Altamirano, por una necesidad compositiva de la novela, nos habla de las coincidencias entre sus propias ideas sobre la historia y la política de Colombia con las que manifiestan algunos personajes de Conrad sobre la historia y las costumbres de los pueblos suramericanos (todo esto en un tono violentado por los metarrelatos del colonialismo), su propio discurso narrativo es una crítica de los abusos del colonialismo: al menos de los que conciernen a la potestad que se ha arrogado Europa de escribir la historia de sus colonias. Denuncia -de una forma menos consciente- su propia sujeción a la lógica misma de la modernidad/colonialidad, la dificultad de reescribir su historia fuera de una temporalidad occidental y como construcción de una razón ilustrada [76]. De este modo, la puesta en duda de los recursos de la razón para apropiarse de la realidad y la acusación de robo son afrentas directas contra la pretensión muy europea de explicar el mundo desde sus propias categorías discursivas [77].

Conclusiones

Después de leer *Historia secreta de Costaguana* atendiendo a las relaciones textuales que la vinculan con un género literario y bajo unas categorías discursivas que nos han permitido comprender su funcionamiento como mecanismo narrativo, sólo nos queda preguntarnos en qué medida se cumple en esta novela el proyecto -abierto enunciativamente por su autor- de distorsionar y reescribir la historia de Colombia. Nada más indicado para iniciar una respuesta que hacerlo según el mismo orden que ha seguido nuestro trabajo interpretativo. Una de las primeras particularidades que se ofrece a la vista del lector es la capacidad de José Altamirano, “ese hombre lenguaraz y sardónico”, para plantarse con holgura en medio de los principales interrogantes que alientan el diálogo entre las distintas formas, históricas y ficcionales, de contar la historia: ¿es posible llegar a una interpretación “verdadera” de los acontecimientos del pasado? ¿Puede alguien arrogarse la potestad de adelantar dicha interpretación? ¿Qué es lo que realmente garantiza la validez de una determinada versión de los acontecimientos históricos? Altamirano responde a todo ello con un gesto de absoluta libertad: sin mostrarse muy preocupado por distinguir los límites entre la historia y la ficción, o acentuando la impotencia de la realidad ante el “poder de la pluma”, da validez a su “humilde” ejercicio narrativo mediante la puesta en duda de las Narraciones que, respaldadas por la autoridad de una Tradición, han dado cuenta antes que él de los hechos del pasado.

Pero justo en el momento en que Altamirano declara su libertad para interpretar la historia de su país, para recontar la historia de su propia vida, apunta un interrogante que está incluso por encima de la clara conciencia que tiene de sí mismo: ¿Desde dónde y en nombre de quiénes o de qué habla el narrador? Este es, precisamente, el puerto de llegada (o punto de partida) de nuestro estudio: la comprensión de los discursos e ideologías que dan soporte a la crítica implicada en la vulneración de las verdades históricas. Ni José

Altamirano ni Joseph Conrad pueden evadir su condición de “entidades históricas” inmersas en las dinámicas del poder colonial. El suyo es un enfrentamiento discursivo que, aunque “históricamente” inconcebible, se hace realidad en el momento en que Altamirano, con todas las limitaciones de su posición ante Conrad, esa “Joya de la Corona Británica”, se atreve a hablar desde su “herida colonial”.

NOTAS:

- [1] Nacido en Bogotá en 1973, Juan Gabriel Vásquez ha publicado, además de *Historia secreta de Costaguana* (2007), *Los amantes de todos los santos* (cuentos, 2001), *El arte de la distorsión* (ensayo, 2009) y *Los informantes* (2004).
- [2] La idea general del artículo, y lo que parece un primer esbozo de la poética de la novela histórica en Vásquez, está muy bien expresado en estas líneas: “La historia como ficción: esta propuesta, que a finales de los años sesenta sumió a los historiadores en una crisis de la cual no han salido, ha tenido el efecto curioso de liberar por fin las posibilidades de la novela. Pues, como dice Byatt, ‘la idea de que la historia es ficción condujo a un nuevo interés en la ficción como historia’. Yo voy incluso más allá: la idea de que toda historia es ficción ha permitido a la ficción ganar una libertad inédita: la libertad de distorsionar la historia” (Vásquez, 2007b: 22).
- [3] Ya hace veinte años que Germán Espinosa se refería al carácter histórico que puede atribuirse a *Cien años de soledad* por su incursión en sucesos como la masacre de las Bananeras y las guerras civiles del siglo XIX. También la profesora norteamericana Lois Parkinson Zamora se refiere a la necesidad de “complicar” el concepto de “literatura histórica” para entender las relaciones entre literatura e historia en autores como Borges, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa (Cf. Parkinson Zamora, 2004: 13).
- [4] Además de Juan Gabriel Vásquez, otros nombres muy mencionados dentro de este nuevo canon son el de Jorge Volpi (México), Andrés Neuman (Argentina), Junot Díaz (República Dominicana), Santiago Roncagliolo (Perú), John Jairo Junieles (Colombia), etc. Aunque resulta inabarcable la cantidad de artículos y entrevistas en las que estos nuevos autores se cuestionan sobre su papel frente a la tradición y exponen las que consideran sus temáticas más recurrentes, es Jorge Volpi quien mejor sintetiza sus lugares comunes al declarar el “fin de la literatura latinoamericana”: “Después de Bolaño ya no existe nada que pudiéramos llamar literatura latinoamericana. Ninguno de los escritores posteriores a Bolaño está interesado en mostrar una especie de esencia latinoamericana particular (...) Son escritores con poéticas y obsesiones distintas, individuales, que no responden necesariamente a la antigua tradición latinoamericana y en donde hay muy pocos rasgos reconocibles” (Volpi, 2009a). El mismo Volpi afirma, sin embargo, que una constante en todos ellos es la “gran indiferencia ante la política y el compromiso” -obsesiones tan marcadas del *Boom*-, sin que eso haya medrado el interés por “algunos temas ligados a la realidad de nuestros países”, como el narcotráfico y la violencia. (Volpi, 2009b).
- [5] El tema principal de *Los informantes* es la persecución que sufrieron muchos alemanes radicados en Colombia durante la Segunda Guerra Mundial.
- [6] *Nostramo* es el título de la novela en que Joseph Conrad retrata los eventos políticos que terminaron por cercenarle a Costaguana una parte de su territorio. En este caso, el Estado separatista se llama Sulaco y el asunto de fondo en la proclamación de su independencia es una mina de plata en la que están implicados los intereses de un empresario norteamericano. También en esta novela está presente la intervención de “una potencia del norte”, los ecos lejanos de guerras interminables, los cambios bruscos de gobierno motivados por revoluciones de tipo militar, etc. Como Colombia, Costaguana es un país donde “las palabras que uno conoce tan perfectamente en su verdadero sentido, son una pesadilla (...) Libertad, democracia, patriotismo, gobierno..., todas ellas trascienden aquí a locura y asesinato”. (Conrad, 2005: 329).
- [7] Entendemos simulacro, en términos nietzscheanos, como “una representación sustantivada que compete ontológicamente con lo representado, lo sobrepaja, elimina y sustituye finalmente, para convertirse en el único ser objetivamente real” (Subirats, 2001: 75).
- [8] “Toda narración es -se sitúa- frente a otras narraciones y junto a ellas -es, por tanto, un ‘escenario de intertextualidad’- y representa por este motivo un equilibrio entre movimientos contrarios: un movimiento de distanciamiento y otro de aproximación” (Rey Pereira, 2000: 39).

- [9] En el cuento “Guayaquil”, de Jorge Luis Borges, se dice lo siguiente: “Acaso no se puede hablar de aquella república del Caribe sin reflejar, siquiera de lejos, el estilo monumental de su historiador más famoso, el capitán José Korzeniowski”, citado por Vásquez en “Nota del autor”, al final de *Historia secreta de Costaguana*. También García Márquez lo menciona en *El amor en los tiempos del cólera* (1985): “durante una de las tantas guerras civiles del siglo anterior, Lorenzo Daza había sido intermediario entre el gobierno del presidente liberal Aquileo Parra y un tal Joseph K. Korzeniowski, polaco de origen, que estuvo demorado aquí varios meses en la tripulación del mercante *Saint Antoine*, de bandera francesa, tratando de definir un confuso negocio de armas. Korzeniowski, que más tarde se haría célebre en el mundo con el nombre de Joseph Conrad, hizo contacto no se sabía cómo con Lorenzo Daza, quien le compró el cargamento de armas por cuenta del gobierno, con sus credenciales y sus recibos en regla, y pagado en oro de ley. Según la versión del periódico, Lorenzo Daza dio por desaparecidas las armas en un asalto improbable, y las volvió a vender por el doble de su precio real a los conservadores en guerra contra el gobierno” (García Márquez, 1985: 435).
- [10] En una breve nota biográfica, y laudatoria, sobre Pérez Triana, Baldomero Sanín Cano recuerda, entre otras empresas editoriales del “eminente hombre”, la revista *Hispania*, que fue publicada en Londres desde 1910 con la “simpatía y el apoyo” de Cunninghame Graham, conocido amigo de Conrad (Sanín Cano, 1972: 24).
- [11] En *Historia secreta de Costaguana*, ha dicho Vásquez en una entrevista, “hay toda una reflexión implícita, lateral, ambigua, sobre qué es la ficción, sobre cuál es la relación entre la realidad y la ficción, sobre qué sucede con nuestra vida real cuando es contada en una ficción. ¿Nos deja de pertenecer? ¿Es transformada y ya no es nuestra? ¿Hasta qué punto es legítimo eso? Cuestiones muy importantes para alguien que se dedica a escribir ficciones como yo. Fue muy interesante jugar con la idea de que al contar una novela sobre un país que no existe y eliminar a Altamirano de esa novela, de alguna manera le han robado su vida, le han robado su posición en la historia, algo absurdo desde el punto de vista de la lógica, pero muy comprensible desde el punto de vista de la metáfora que es Costaguana: la relación entre la vida vivida y la vida escrita” (Friera, 2009).
- [12] Malcolm Deas, cuyo artículo cita Vásquez en la nota al lector que cierra la novela, enumera varios eventos y circunstancias de la historia colombiana presentes en la novela de Conrad. (Cf. Deas, 2006: 271-284)
- [13] Entre los rasgos más importantes con que Seymour Menton caracteriza las nuevas novelas históricas (véase en Preliminares el apartado “Nueva novela histórica y metaficción historiográfica en *Historia secreta de Costaguana*”), *Historia secreta de Costaguana* participa de una manera especial de la metaficción (en la evidencia de las marcas discursivas que se encuentran dispersas por toda la novela aludiendo constantemente a la realidad de lenguaje en que nos estamos moviendo) y de la intertextualidad (porque en realidad es una novela histórica sobre la escritura de otra novela). En el primer capítulo desarrollaremos el concepto de lo que hemos llamado “biografía malintencionada”, recurso frecuente en la desmitificación de los personajes históricos.
- [14] No nos adentraremos en este punto por considerar que en la evolución de la novela histórica colombiana no se presenta un hito particular dentro del proceso de transformaciones que ha sufrido el género en Latinoamérica. Pese a que *Ingermina*, o *la hija de Calamar* (1844) de Juan José Nieto, es considerada la primera novela histórica de la tradición latinoamericana, en general no puede hablarse de un papel mayor de los escritores colombianos durante el periodo de más de un siglo que ha transcurrido hasta la publicación de *La tejedora de coronas* (1986) o *El general en su laberinto* (1989), o los buenos logros en que poco más tarde se constituyen, por ejemplo, *La ceiba de la memoria* (2007) o la trilogía en curso de William Ospina sobre el descubrimiento de América. Para ampliar el tema de la novela histórica en América Latina, véase: Franco (1990) y Pons (1996). Para la novela histórica en Colombia, véase: McGrady (s. d.), Curcio Altamar (1957) y Melo (1988).
- [15] “El tema de la referencialidad sigue siendo el eje alrededor del cual gira la mayor parte de las consideraciones que la crítica hace sobre la novela histórica, bien sea para referirse al apego de una obra a la documentación o a la verosimilitud, bien para hacer notar el alejamiento de estos referentes. En ambos casos, el género se mide en buena medida en relación con la referencia, quizás porque lo temático, el contenido, ha sido la base de la definición del género” (Pulido Herráez, 2006: 203).
- [16] Al igual que Grützmacher y Menton, también Lida Hutcheon resalta la ejemplaridad del caso latinoamericano en cuanto a la reescritura de las historias hegemónicas: “la ficción latinoamericana ha subrayado firmemente el carácter intrínsecamente político de la parodia y de sus desafíos a lo convencional y lo investido de autoridad” (Hutcheon, Linda. 1991: 197).
- [17] Las “relaciones transtextuales” serán básicas para nuestro intento de establecer una caracterización narrativa de *Historia secreta de Costaguana*. El concepto de “transtextualidad” es utilizado por el filólogo francés Gérard Genette para referirse a todas aquellas relaciones entre dos o más textos, que se dan en una serie de niveles determinados. Estas relaciones se dividen en cinco categorías, a saber:

la paratextualidad (relación del texto con su “paratexto”: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, epígrafes, prólogos, advertencias, etc.), la metatextualidad (“relación -generalmente denominada ‘comentario’- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo... es por excelencia la relación crítica”), la hipertextualidad (“toda relación que une un texto B (*hipertexto*) con un texto anterior A (*hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario... el hipertexto es un “texto derivado de otro texto preexistente”), la architextualidad (relación del texto con los elementos paratextuales que indican su “cualidad genérica”) y, finalmente, la intertextualidad (“que consiste en enmarcar a un texto dentro de otro, por medio de la cita, la alusión o el plagio... La intertextualidad puede darse, también, desde dos enfoques diferentes: en forma de homenaje o de parodia”) (Genette, 1989: 10-17). Cabe aclarar que la metatextualidad a que nos referimos no es sólo la que se produce desde la crítica, forma señalada por Genette, sino la que se ejercita desde el interior de la novela. Así mismo, cuando hablamos de planos de relación textual no estamos atendiendo a los cinco niveles de diálogo que se presentan entre el cuerpo del texto principal y los otros textos que lo rodean y complementan su sentido: en realidad, señalamos con ello los niveles de relación intertextual que hemos identificado dentro de la estructura narrativa de *Historia secreta de Costaguana*.

- [18] Estas “marcas metatextuales” se refieren a los comentarios del narrador que revelan toda una serie de ideas sobre sí mismo y sobre su ejercicio narrativo o sobre el conocimiento histórico y la política de Colombia, etc. (Cf. capítulo II, esp. 2.1.)
- [19] Este es un punto ineludible en la tradición de los países cuyas historias del pasado fueron escritas por los conquistadores. Se trata, además, de que Joseph Conrad (que en vida fue elogiado como uno de los grandes escritores en lengua inglesa, nació y creció en una Polonia oprimida por el Imperio Ruso) es uno de los novelistas más problemáticos de cuantos representan una escritura signada por las dinámicas del colonialismo (cf. Capítulo II, esp. apartado “Regreso a Colombia y Costaguana: hablar desde la ‘herida colonial’”, 2.1.3). Para ese apartado nos serviremos fundamentalmente de las aportaciones hechas por Edward Said al estudio de los escritores que, como Joseph Conrad y Rudyard Kipling, produjeron sus obras desde el centro de las dinámicas coloniales, y consideraremos también la discusión sobre “de-colonialidad” en autores como Walter Mignolo y Gloria Anzaldúa.
- [20] Respecto a esto, las principales funciones de la novela histórica dentro del sistema cultural de la posmodernidad serían, por un lado, el renarrativizar la existencia de los individuos, incitándolos a recuperar los lazos con sus historias del pasado; por el otro, enseñar a “debatir las versiones de la Historia y a sospechar de aquéllas que se arroguen el monopolio de la verdad” (Fernández Prieto, 1995: 217).
- [21] Acordamos aquí con la metáfora de Genette, en el sentido de que es un texto en la cual se pueden rastrear restos o presencias de otros textos.
- [22] El afán de revisar los relatos históricos oficiales y, en general, cualquier producto de los discursos hegemónicos es, precisamente, el principal rasgo de la escritura posmoderna. (Grützmacher, 2006: 150).
- [23] “La novela es una herramienta de conocimiento. Al contrario de otros medios de conocimiento, como la historiografía, el documental, el ensayo, la novela no refleja la realidad sino que añade algo a la realidad. La única obligación de la novela que trata sobre la historia es no ser redundante” (Frieria, *Ibidem*). Hayden White, refiriéndose a la estructura “precrítica” de las obras históricas, en la que se conjuga una serie de decisiones compositivas de carácter netamente lingüístico, alude también al hecho de que la narratividad, en tanto forma necesaria para la organización causal de los acontecimientos, enfrenta al historiador a los mismos problemas poéticos del escritor de ficciones: “la misma distinción entre acontecimientos reales e imaginarios, básica en las formulaciones modernas tanto de la historia como de la ficción, presupone una noción de realidad en la que se identifica ‘lo verdadero’ con ‘lo real’ sólo en la medida en que puede mostrarse que el texto de que se trata tenga carácter de narratividad” (White, 1992: 22).
- [24] En el libro que ha dedicado a exponer los principales puntos teóricos de la “nueva historia”, Miguel Ángel Cabrera nos ofrece la siguiente definición: “un discurso es una estructura específica de sentencias, términos y categorías, histórica, social e institucionalmente establecida, que opera como un auténtico sistema constituyente de significados mediante el cual los significados son contruidos” (Cabrera, 2001: 52). La noción de discurso será crucial en el tratamiento que aquí daremos a las diferentes formas como la historia y la literatura representan los hechos históricos, y a la natural hibridez de un discurso que a su vez pretende conciliarlos.
- [25] Pudiera pensarse incluso en el carácter histórico de las obras de Homero o la recursividad literaria presente en los libros de Heródoto.

- [26] Pons cita el libro de Elizabeth Wesseling (*Writing history as a prophet. Postmodernist innovations of the historical novel*, 1991), “uno de los estudios más recientes de la novela histórica”, como una de las posturas mejor argumentadas en contra de la afirmación de Lukács: “Las novelas históricas propias, dice Wesseling, emergieron hacia finales del siglo XVIII, cuando los novelistas comenzaron a utilizar información recogida por los anticuarios respecto de las costumbres, hábitos, vestimenta y la arquitectura de previas eras con el objeto de situar, en un detallado contexto histórico, las aventuras de personajes predominantemente ficticios”. No obstante, Pons vuelve a resaltar lo que parece el mayor acierto de Lukács: la consideración de que “lo que les hace falta a las novelas producidas antes de Scott es precisamente lo específicamente histórico, es decir, la capacidad de derivar la individualidad de los personajes de la peculiaridad histórica de sus épocas” (Pons, *Op. cit.*: 74).
- [27] En todo caso, el pasado aparece como mero elemento decorador. Algo de eso se puede ver todavía en Alejandro Dumas, escritor contemporáneo de Scott, y, en general, en las novelas que no persiguen o no alcanzan el propósito de re-construir el pasado, que caracteriza las novelas históricas descritas por Lukács. Para Dumas, “la historia es tan sólo un clavo del cual pende el cuadro” (Aguirre, 2001: 170).
- [28] En el siglo XIX, por ejemplo, encontramos la novela histórica romántica (que, según Lukács, no es una tradición en la que podamos inscribir tan confiadamente la obra de Scott), la novela histórica realista y la naturalista. A principios del siglo XX, en abrupta ruptura con toda esa tradición, se registra *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, como un caso bastante particular de transgresión del realismo de la novela histórica decimonónica. Según Seymour Menton, anunciaba ya lo que habría de ser la novela histórica posterior, al menos en el ámbito de la literatura inglesa.
- [29] Respecto a la “parcialidad introducida por el sujeto” que escribe la historia, podemos decir con palabras cercanas a Hegel que “se escribe desde el presente lo que el mismo presente posibilita” (Rey Pereira, *Op. cit.*: 32).
- [30] El asunto del segmento de historia del que se ocupa la novela sigue siendo un punto crítico para la definición del género. No sólo porque nos enfrenta a preguntas esenciales sobre la naturaleza misma de la historia, sino porque resulta arriesgado atreverse a decidir a qué punto del pasado debe referirse una novela para ser considerada histórica o qué tanta distancia debe mediar entre los escritores y el período histórico que están novelando. ¿Hay realmente un buen argumento para excluir de la categoría de novela histórica a la novela testimonial, política o del dictador?
- [31] Aunque Lukács advierte con mucha prudencia sobre la “historicidad” del género, en el sentido de que está sujeto a los cambios del presente desde el cual se escribe, Pons señala como limitantes de su acercamiento a la novela histórica su consideración de la novela de Scott como el baremo más elevado para medir el género: de ahí que excluya aquellas que se refieren a un pasado demasiado distante, sin posibilidad de ser referenciado como una “precondición directa del presente”, o las que no tienen por héroe a “un personaje de la época, mediocre y pasivo”; en fin, a las que no se rijan por “los parámetros de la novela histórica clásica” (Pons, *Op. cit.*: 48-51). Otra limitación en la obra de Lukács, por no decir que un elemento relativizador en medio de sus generalizaciones sobre la novela histórica, es su cerrado apego a la crítica marxista. Como veremos más adelante, tanto la novela histórica posmoderna como la “nueva histórica” se han distanciado significativamente de las interpretaciones históricas que abordan las conductas de los personajes históricos desde sus determinantes socioeconómicos. En este momento de la discusión alrededor de la novela histórica, por ejemplo, resultaría poco pertinente atribuir el uso de unas determinadas formas de escritura (el palimpsesto, lo carnavalesco) a la nueva forma de configurarse un factor “histórico-social” en particular (según Lukács, el surgimiento de una conciencia de clase en el seno de la burguesía sería el factor desencadenante de la obra de Scott). Como puede verse, la paradoja permanece siempre en el centro de las consideraciones sobre la posmodernidad: decir que es gracias a sus dinámicas discursivas que se permite una nueva forma de escribir y revisar la historia, nos enfrenta inevitablemente a la imposibilidad de una afirmación de esta naturaleza. La posmodernidad se afirma en su propia negación, y viceversa (Cf. Urdanibia, 2003: 41-76).
- [32] Como en la historia, es un elemento pragmático el que da su carácter a la novela histórica: la “intencionalidad”. Es en esta instancia donde los metatextos (las enunciaciones que, intercalándose en el discurso narrativo, nos hablan sobre el tipo de texto que estamos leyendo) entran a desempeñar un papel importante como evidencias de la posición que el autor o su narrador asume frente a la escritura de la historia. Coincidiendo con esta afirmación, Rey Pereira advierte que, dado el impedimento de evadir su propia subjetividad, al novelista y al historiador sólo los diferencia la intención con que asumen la escritura del pasado. Mientras el historiador presenta su trabajo “como una labor de reconstrucción que aspira a ser calificada de verídica”, el novelista “genera una realidad que intencionadamente contiene elementos inexistentes en la realidad empírica” (Rey Pereira, *Op. cit.*: 28-29).

- [33] Aludimos con esto a la creación novelística de una imagen o versión del mundo (presentada luego como su fiel reflejo) a través de la confrontación de discursos y narrativas históricos con discursos y narrativas ficcionales.
- [34] Barthes irá aún más lejos al resaltar el compromiso histórico de quien decide pronunciarse: “el lenguaje nunca es inocente”. Según su juicio, la escritura implica “la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume (...) la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma”. Y continúa enseñuida: “De esta manera, la elección, y luego la responsabilidad de una escritura, designan una libertad, pero esta libertad no tiene los mismos límites en los diferentes momentos de la Historia. Bajo la presión de la Historia y de la Tradición se establecen las posibles escrituras de un escritor dado: hay una Historia de la Escritura” (Barthes, 2005: 23-24).
- [35] En su momento abordaremos este tema desde dos ángulos distintos e interrelacionados: 1) desde las narrativas posmodernas, caracterizadas por una clara conciencia de su propia “discursividad”, y 2) desde la concreción de dicha conciencia en una narración (la de Altamirano) que denuncia en sí misma las dinámicas discursivas de la modernidad/colonialidad (Cf. Capítulo II, apartado 2.1.3.)
- [36] No está de sobra aclarar que, al menos para lo que nos toca, “historia”, además de referirse a los “relatos historiográficos”, es sinónimo de “pasado histórico”.
- [37] Se entiende que la versión de los hechos históricos del siglo XIX re-construidos en *Historia secreta de Costaguana* confronta directamente las versiones oficiales que, desde las academias de historia y sus textos canónicos, han establecido toda una mitología fundacional alrededor las gestas libertadoras y el papel histórico de los próceres de la república. Se enfrenta también al lugar que ocupa la obra de Joseph Conrad en el canon de la literatura occidental, y a la imagen del novelista consumado que proyectan él mismo y sus biógrafos.
- [38] Ligada, a su vez, a “la crisis del concepto de individuo o sujeto racional” (Cabrera, *Op. cit.*: 48).
- [39] Manifestación de esta forma de abordar los fenómenos de la cultura es, por ejemplo, la aparición de “nuevas orientaciones historiográficas como la microhistoria o la historia de la vida cotidiana” (Cabrera, *Op. cit.*: 27-8).
- [40] Entre otras, pudiéramos enumerar las siguientes como las propuestas más relevantes de la “nueva historia”: “el cuestionamiento de las explicaciones deterministas y la decantación hacia análisis particularizados (...), el desplazamiento de la historia política por la de las mentalidades, por la exploración de las representaciones del imaginario colectivo (...), la extensión del campo de la historia a la vida cotidiana, la visión del campo de los acontecimientos determinantes no tanto desde el centro y desde arriba como desde la periferia y desde abajo (...), el descrédito de una Historia basada en las intenciones y estrategias conscientes de sus protagonistas y la apertura hacia una historia que se hace cargo de la complejidad de las circunstancias, del entrecruzamiento de fuerzas heterogéneas, incluso de la relevancia de los factores inconscientes (...), la puesta entre paréntesis de la supremacía del documento y de su supuesta objetividad (...), una creciente interdisciplinariedad (...), el cese de la confianza en un modelo de historia a la vez trascendente, universal y objetiva, y su progresiva sustitución por una forma de trabajar consciente de la propia relatividad, de los límites y los intereses propios, réplica a Hegel” (Oleza Simó, 1995: 84).
- [41] Es aquí donde entra a jugar un papel importante la idea de “discurso” como clave para entender la “formación histórica de los conceptos”, que “no son meras representaciones o etiquetas de fenómenos ya existentes, sino más bien formas históricamente específicas de hacer inteligible o significativa la propia realidad social”. *Ibid.*, p. 14.
- [42] A propósito de estas afirmaciones, Valeria Grinberg Pla destaca lo siguiente: “La idea de que el conocimiento histórico se produce en y por el lenguaje implica sin lugar a dudas una revolución para las concepciones tradicionales de la historia. Es más, probablemente la característica más importante del cambio de paradigma de la historia como ciencia en la segunda mitad del siglo XX consista en definir a la historia como discurso y no como suceder. Esto no significa que se ponga en cuestión la existencia del pasado, sino que expresa la convicción de que el pasado sólo es cognoscible a través del discurso. De ello se deduce que es el relato del pasado el que lo convierte en historia” (Grinberg Pla, 2001).
- [43] Además de la múltiple significación atribuida al concepto de “historia” (“como hechos pasados, como operaciones de investigación realizadas por un historiador e historia como resultados de dichas operaciones de investigación, es decir, como una serie de afirmaciones como hechos pasados” (Rey Pereira, *Op. cit.*: 17)), asentamos aquí la distinción que hace Linda Hutcheon entre los “acontecimientos” (“lo que realmente sucedió”) y los “hechos históricos” (“la narración de dichos acontecimientos”) (Grützmacher, 2006.: 150).

- [44] Aquí volvemos a la noción de discurso como aparato lingüístico e ideológico con que cuenta el sujeto para aprehender o elaborar un significado del mundo.
- [45] Para seguir más de cerca la evolución de la novela histórica latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX, puede consultarse: Pons (1996), Jitrik (1995), Parkinson Zamora (2004) y Menton (1993).
- [46] William Ospina, por ejemplo, reconoce que su trilogía sobre la conquistada de América estuvo inspirada inicialmente por “la conmemoración del quinto centenario del llamado Encuentro de los Mundos” (Ospina, 2009: 2)
- [47] *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, sería el primer ejemplo de nueva novela histórica en lengua inglesa (Menton, 1993: 57).
- [48] Augusto Escobar denuncia incluso que “lo que los articulistas hacen es mostrar casi siempre que tal o cual novela, relato o crónica literaria hacen parte de la llamada novela histórica tradicional o de la nueva novela histórica, o cabalgan entre ambas, pero no son claras las diferencias entre una denominación u otra” (Escobar Mesa, 2003: 93).
- [49] En adelante, las citas de *Historia secreta de Costaguana* y *Nostromo* se indicarán con el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto. Partiremos de las ediciones citadas anteriormente: Vásquez (2007a) y Conrad (2005).
- [50] En el capítulo II de este trabajo nos detendremos en el trasfondo discursivo que develan las marcas metatextuales dispersas en el texto. Sin embargo, también en el presente capítulo mencionamos algunas de esas marcas, aunque limitándonos a su función como indicadores de un modo de organizar la narración.
- [51] Precisamente, la transtextualidad define “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (Genette, *Op. cit.*: 9).
- [52] Eco enumera las siguientes características de la narrativa posmoderna: “la metanarratividad, el dialogismo (en el sentido bajtiniano de que los textos se hablan entre sí), el *double coding* y la ironía intertextual”. Así mismo, se refiere hecho de que la metanarratividad y el dialogismo no son “ni vicios ni virtudes posmodernos”, sino que han estado presentes -aunque con menos intensidad- en las obras literarias más antiguas (Eco, 2005: 223-246).
- [53] Como veremos más adelante, este tipo de referencias se corresponde muy bien con los “guiños” que menciona Umberto Eco.
- [54] En la geografía de Costaguana se conjugan con una extraña armonía la yerba mate y los enormes sombreros puntiagudos de estilo mexicano. Un poco antes, en la misma página, Deas cita esta afirmación de Conrad: “Costaguana significa un Estado suramericano cualquiera: por eso la mezcla de costumbres y expresiones”.
- [55] “Guayaquil” hace parte de *El informe de Brodie* (1970) en Borges (2007: 503). A propósito de *Cincuenta años de desgobierno*, el narrador nos dice, en la página 504: “Para que mi relato se entienda, tendré que recordar brevemente la curiosa aventura de ciertas cartas de Bolívar, que fueron exhumadas del archivo del doctor Avellanos, cuya *Historia de cincuenta años de desgobierno*, que se creyó perdida, fue descubierta y publicada en 1939 por su nieto el doctor Ricardo Avellanos”.
- [56] Como veremos en el apartado sobre las marcas metatextuales (II, 2.1.1), Altamirano no busca otra cosa que exculparse. Sobre todo sus llamados de atención a “los Lectores del Jurado” denuncian en él a un personaje cargado con todo el peso de su existir debatido entre las dos divinidades de Emerson: la Libertad y el Destino. Sus palabras traslucen los recuerdos amargos de quien ha estado bajo unas formas de violencia que siempre lo superan y las culpas más oscuras de quien no ha sido capaz de asumir la propia libertad, o la ha manchado a su vez por omisión o cobardía. El Destino le arrebató a Charlotte, y él, en forma de pago, traicionó a su país y abandonó a su hija.
- [57] En esto se ve la razón de que Michel Riffaterre haya hecho extensiva la intertextualidad a todas las relaciones textuales señaladas por Genette como transtextuales. Ya sea que los textos se relacionen de forma vertical u horizontal, puede decirse que se trata siempre de una relación-entre-textos (Cf. Genette, *Op. cit.*: 11).

- [58] Este último libro es citado por Vásquez en la mencionada “Nota del autor” de *Historia secreta de Costaguana*.
- [59] Insistimos en esta idea del texto como “mecanismo” por parecernos la que mejor lo ilustra como aparato conformado por partes que se acoplan en pos de un funcionamiento en términos de significación. El texto “significa”, es decir, funciona significativamente.
- [60] Para una discusión más amplia sobre el papel del neopragmatismo (heredero de Peirce, Dewey y Frege, pero también de la propuesta nietzscheana) y un cuidadoso análisis de la crítica rortyana al fundacionalismo epistemológico de la filosofía occidental, puede verse Suárez Molano (2005). Una interesante reflexión sobre los vínculos entre filosofía y literatura se encuentra en Lynch (2007).
- [61] Esta misma idea la sostiene Hyden White en *Metahistoria*, su trabajo sobre la imaginación historiográfica en la Europa del siglo XIX. Es interesante la coincidencia, sobre todo si tenemos en cuenta que el conocido historiador norteamericano propugna sobre todo por el reconocimiento de un estatus poético de la historiografía.
- [62] “Lo que habitualmente llamamos narración en primera persona describe, en realidad, una participación efectiva del narrador en el mundo narrado, ya sea como protagonista o como observador. Genette llama *narración* homodiegética a esta relación de participación del sujeto de la enunciación narrativa en el contenido narrativo. La narración homodiegética puede ser de dos tipos: *autodiegética* cuando el narrador y el héroe son la misma “persona”, y *narración homodiegética testimonial* cuando el narrador es sólo un observador o un testigo de los acontecimientos narrados. Es importante subrayar que si bien un narrador homodiegético participa en la acción narrada, no lo hace *qua* narrador, sino en tanto que actor. De ahí que un narrador cumpla con dos funciones distintas: la una *vocal* (narrar), y la otra diegética (actuar u observar). Dicho de otro modo, el “yo” que narra, en tanto *sujeto* de la enunciación narrativa, toma a su “yo” narrado como *objeto* de su narración” (Ochoa, 2007)
- [63] “Si el narrador homodiegético se define por su participación en el mundo narrado, el narrador heterodiegético se define por su no participación, por su ‘ausencia’. A diferencia del homodiegético, el narrador *heterodiegético* sólo tendría una función: la *vocal*” (Ochoa, 2007).
- [64] Hecha la aclaración de que no se trata del Víctor Hugo de carne y hueso, sino del narrador homónimo creado por éste, el escritor peruano se arriesga a decir que ni Jean Valjean, ni Javert, ni Gavroche, ni Cosette, ni Mario, son tan importantes como el personaje que nos cuenta su historia. Poseedor de una “alta y cadenciosa voz”, escuchándolo (leyéndolo) uno se imagina a este hombre en un estrado dando a cada quien lo suyo, juzgando y consolando las vidas de todos. “Con frecuencia nos asegura que él es apenas el obediente escribano de una historia anterior a la novela, cierta como la vida y verdadera como la misma verdad, que lo precede, lo anula y lo trasciende, a él, simple intermediario, mero copista de lo real. ¡Qué cuentanazo! En verdad, él es el astuto hacedor y la figura estelar de esta grandiosa mentira, fraguada de pies a cabeza por su fantasía y dotada de vida y verdad no por su semejanza con una realidad preexistente, sino por la fuerza de la inspiración de quien la escribe y el poder de sus palabras, por las trampas y sortilegios de su arte. ¿Cómo es éste narrador? Sus características más saltantes son la omnisciencia, la omnipotencia, la exuberancia, la visibilidad, la egolatría” (Vargas Llosa, 2005: 27).
- [65] “Para H. White la Historia y la Ficción operan de manera básicamente semejante al enfrentarse a lo real, pues ambas utilizan la narración como modo de conocimiento de lo real, ambas constituyen un discurso simbólico cuyo mayor poder no es el informativo, sino el de generar imágenes de lo real” (Oleza Simó, 1995: 87).
- [66] Una declaración no exenta de contradicciones. Esta misma formulación de la “paradoja de Epiménides”, la encuentra el novelista y ensayista sudafricano J. M. Coetzee en la *Operación Shylock-Una confesión; novela*, de Philip Roth: “¿Cuál sería la lectura más fiel? La ‘Nota al lector’ con que concluye el libro parece prometer una respuesta. La nota comienza así ‘Este libro es una obra de ficción’, y termina así: ‘Esta confesión es falsa’. Estamos, en otras palabras, en la esfera del mentiroso de Creta” (Coetzee, 2009: 245).
- [67] Richard Rorty, en el primer volumen de *Escritos filosóficos*, afirma que el “antirrepresentacionista concede de buen grado que nuestro lenguaje, como nuestro cuerpo, ha estado moldeado por el entorno en que vivimos. En realidad, insiste en esta idea -la idea de que nuestra mente o nuestro lenguaje no podría estar (como teme el representacionista escéptico) ‘fuera de contacto con la realidad’, como tampoco podría estarlo nuestro cuerpo-. Lo que niega es que es inútil desde el punto de vista explicativo elegir entre los contenidos de nuestra mente o nuestro lenguaje y decir que éste o ese elemento ‘corresponde’ o ‘representa’ el entorno de un modo que no se da en otros elementos” (Rorty, 1996: 20-21).

- [68] Para una ampliación del debate sobre modernidad/colonialidad y pensamiento (de)colonial, véase: Castro-Gómez y Grosfoguel (Comp.) (2007).
- [69] Cf. Said (2007). Como señalamiento de una limitación al momento de evadirse a “la tiranía del tiempo como marco categorial de la modernidad”, de su política de silenciamientos, Walter Mignolo insiste en que la crítica poscolonial de Said, Bhava y Spivak, “nació entrapada con la posmodernidad” (Mignolo, 2007: 33).
- [70] “Sin embargo, mientras las visiones más destacadas de Conrad con respecto al imperialismo versan sobre África en *El corazón de las tinieblas* (1902), los Mares del Sur en *Lord Jim* (1900) y Sudamérica en *Nostramo* (1904)”, apunta Said, “la obra más relevante de Kipling se centra en la India, un territorio que Conrad jamás visitó ni trato en su literatura” (Said, 1997: 8).
- [71] El segundo factor es que “Kipling era una entidad histórica”... como Conrad.
- [72] La crítica de Bartolomé de las Casas (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552)) es, por ejemplo, una buena muestra de la visión del conquistador que reflexiona sobre la destrucción del Otro colonizado. Waman Poma y Ottobah Cuguano, por su parte -como lo ha estudiado Walter Mignolo en una genealogía del pensamiento (de)colonial- comprueban la implacable invisibilización y negación a la que ambos fueron sometidos bajo el imperio español y británico, respectivamente, en su propuesta de un orden conciliador. Sobre esto último, véase Mignolo (2007).
- [73] En su ensayo sobre la antropología kantiana, el filósofo norteamericano Emmanuel Eze estudia cómo “Inmanuel Kant produjo el pensamiento raciológico más profundo del siglo XVIII”. Véase Eze (2001).
- [74] “Numerosos e importantes novelistas, ensayistas, filósofos e historiadores de renombre, aceptaban como un hecho la división, la diferencia y, utilizando la expresión de Gobineau, la desigualdad de las razas” (Said, 1997: 36).
- [75] Para Enrique Santos Molano las palabras de Thomas Jefferson anunciando “el proyecto de un canal, que le parecía practicable”, “no obedecía a una especulación más o menos filosófica. Los creadores de los Estados Unidos tenían desde los episodios del té de Boston, la conciencia de que su propósito era levantar una nación cuyo ‘destino manifiesto’ era el de guiar, orientar y dirigir a la humanidad” (Santos Molano, 2004: 17-18).
- [76] Alrededor de esta relación centro/periferia estaría, según Hyden White, la primera crítica de filósofos como Sartre, Levi-Strauss y Foucault a la tradición del “pensamiento histórico” europeo: “la conciencia histórica de que el hombre occidental se ha enorgullecido desde comienzos del siglo XIX podría no ser mucho más que una base teórica para la posición ideológica desde la cual la civilización occidental contempla su relación no sólo con las culturas y civilizaciones que la precedieron sino con las que son sus contemporáneas en el tiempo y contiguas en el espacio. En suma, es posible ver la conciencia histórica como un prejuicio específicamente occidental por medio del cual se puede fundamentar en forma retroactiva la presunta superioridad de la sociedad industrial moderna” (White, 1992: 13).
- [77] Sobre la colonialidad como parte constitutiva de la modernidad, apunta Broker Beltramin al referirse a uno de los libros de Mignolo: “En este extenso ensayo, Mignolo asume el trabajo de comprender la noción de América Latina a partir de una lectura que el propio autor denomina como «excavación de los cimientos imperiales/coloniales», que dan cuenta de dicha noción. Este doble trabajo de lectura/escritura, en el que se recompone la idea de América Latina -asumida como una perspectiva de la colonialidad- se entiende como una observación ubicada en la historia colonial, a partir de la cual se genera el concepto de continente americano. Esta perspectiva sostiene que el continente americano existe como consecuencia de la expansión colonial europea y sus diversos relatos, elaborados bajo una mirada también europea. (...) Este proceso supone que el descubrimiento e invención de América, en la perspectiva del mundo moderno europeo, representa el componente colonial de la modernidad. En tal sentido, al autor le interesa rescatar de este proceso histórico (modernidad) el rol hegemónico asumido por Europa respecto al resto del mundo y que es posible observar a través de las distintas acciones orientadas a la secularización y la imposición de sistemas económicos y políticos, entre otros” (Broker Beltramin, S/F: 153-179)

BIBLIOGRAFÍA

Textos analizados

CONRAD, Joseph. (2005). *Nostromo*. Barcelona: Laertes.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. (2007a). *Historia secreta de Costaguana*. Bogotá: Alfaguara.

Textos consultados

AGUIRRE, Mirta. (2001). *El Romanticismo: de Rousseau a Víctor Hugo*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

AVELLANOS, José. (1939). *Cincuenta años de desgobierno*. Sulaco: El Porvenir.

BARTHES, Roland. (2005) *EL grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI Editores.

BORGES, Jorge Luis. (2007). *Obras Completas*. Bogotá: Planeta, vol. II.

BROKER BELTRAMIN, Jorge. (S/F). "Walter D. Mignolo. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*" en Revista *Estudios Avanzados*, nº 6 (9).

CABRERA, Miguel Ángel. (2001). *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S. A.).

CAMARERO ARRIBAS, Jesús. (2008). *Intertextualidad: Redes de texto y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos Editorial.

— (2004). *Metaliteratura: Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos Editorial.

CARPENTIER, Alejo. (1976). *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto.

CASTRO-GOMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramón. (Comp.). (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: PUJ-IP-UC.

CERCAS, Javier. (2008). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.

COETZEE, J. M. (2009). *Mecanismos internos*. Barcelona: Random House Mondadori.

CONRAD, Joseph. (2008). *Crónica Personal*. Barcelona: Random House Mondadori.

CURCIO ALTAMAR, Antonio. (1957). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

DEAS, Malcolm. (2006). *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Taurus.

ECO, Umberto. (2005). *Sobre literatura*. Barcelona: Random House Mondadori.

ESCOBAR MESA, Augusto. (2003). "La novela histórica: una contradicción realizada". En: *Memorias del XIX Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. Hermosillo: Universidad de Sonora, Departamento de Letras y Lingüística.

ESPINOSA, Germán. (2002). *Ensayos completos, 1968-1988*. Tomo I. Medellín: Fondo Editorial EAFIT.

EZE, Emmanuel Chukwudi. (2001). "El color de la razón: la idea de "raza" en la antropología de Kant" en Mignolo, Walter. (Comp.). *El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Comp.). (1998). *América Latina en su Literatura*. 16ª ed. México: Siglo XXI Editores.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. (1995). "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea" en Romera Castillo, José, *et al.* (Eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX* (Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica y Teatral de la UNED). Madrid: Visor, p. 215.

_____. (1996). "Poética de la novela histórica como género literario" en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º. 5, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

FRANCO, Jean. (1990). *Historia de la literatura hispanoamericana*, 8ª. Ed. Barcelona: Ariel.

FRIERA, Silvina. (2009). "“La novela sirve para contarnos de dónde venimos”" (7 de octubre de 2009 en <http://www.desdeabajo.info/index.php/actualidad/colombia/3102-entrevista-al-colombiano-juan-gabriel-vasquez-la-novela-sirve-para-contarnos-de-donde-venimos.html>).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: La Oveja Negra.

GENETTE, Gérard. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

GIRALDO, Luz Mary. (2001). "Balance de la literatura colombiana en el siglo XX". *Lecturas compartidas*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

GRINBERG PLA, Valeria. (2001). "La novela histórica de finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas" en Revista virtual *Istmo*, no. 2.

GRÜTZMACHER, Lukasz. (2006). "Las trampas del concepto "la nueva novela histórica" y de la retórica de la *historia postoficial*" en Revista *Acta poética*, no. 27. México: UNAM.

HUTCHEON, Linda. (1991). "La política de la parodia posmoderna" en Revista *Criterios*, Edición especial de homenaje a Bajtin, La Habana, pp. 187-203.

JITRIK, Noé. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

LEMAITRE, Eduardo. *Panamá y su separación de Colombia*. Bogotá: Intermedio Editores, 2003.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Obras Completas, tomo IX. Barcelona: Grijalbo, 1976.

LYNCH, Enrique. (2007). *Filosofía y/o literatura: identidad y/o diferencia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

McGRADY, Donald. (1960). *La novela histórica en Colombia, 1844-1959*. Bogotá: Editorial Kelly.

MELO, Jorge Orlando. (1998). "La literatura histórica en la República" en *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta.

MENTON, Seymour. (1993). *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1978). *La novela colombiana. Planetas y satélites*. Bogotá: Plaza y Janes.

MIGNOLO, Walter. (2007). "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura" en Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (Comp.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: PUJ-IP-UC.

OCHOA, Adriana Teresa (Coord.). (2007). *Conocimientos Fundamentales de Literatura Vol. II*. México: UNAM.

OLEZA SIMÓ, Joan. (1995). "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo", en Romera Castillo, José, *et al.* (Eds.). *La novela histórica a*

finales del siglo XX. (Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica y Teatral de la UNED). Cuenca: VIMP, 3 a 6 de julio. Madrid: Visor.

OSPINA, William. (2009). "Elogio de las causas" (Discurso leído al recibir el Premio de Novela Rómulo Gallegos). *El espectador* (Bogotá), 3 de agosto.

OTERO MERCADO, Gregorio. (2003). *Elementos de la nueva novela histórica en Deborah Krueh, de Ramón Illán Bacca*. Trabajo de Grado. Facultad de Ciencias Humanas. Programa de Lingüística y Literatura. Universidad de Cartagena, 57 p.

PAREJA MADERA, Graciela Esther. (2003). *Los cortejos del Diablo en la perspectiva de la nueva novela histórica*. Trabajo de Grado. Facultad de Ciencias Humanas. Programa de Lingüística y Literatura. Universidad de Cartagena, 83 p.

PARKINSON ZAMORA, Lois. (2004). *La construcción del pasado: La imaginación histórica en la literatura americana reciente*. México. Fondo de Cultura Económica.

— (1994). *Narrar el apocalipsis: La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.

PINEDA BOTERO, Álvaro. (2005). *Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1990-2004*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

— (2001). *Juicios de residencia: Novela colombiana, 1934-1985*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

PONS, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores.

PULIDO HERRÁEZ, Begoña. (2006). *Poética de la novela histórica contemporánea*. México: UNAM.

QUIJANO, Aníbal. (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad" en Bonilla, Heraclio. (Comp.). *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Quito: Libri Mundi, Tercer Mundo.

RAMA, Ángel. (1982). *La novela en Latinoamérica, panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

REY PEREIRA, Carlos. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero*. Tesis de Doctorado en Filosofía y Letras. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

ROMERA CASTILLO, José, y otros (Eds.). (1996). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Actas del V seminario internacional del Instituto de Semiótica y Teatral de la UNED, Cuenca, VIMP, 3 al 6 de julio de 1995. Madrid: Visor.

RORTY, Richard. (1996). *Escritos Filosóficos*. Barcelona: Paidós, vol. I.

SAID, Edward. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

— (1997). "Introducción" en Kipling, Rudyard. *Kim*. (2007). Barcelona: Random House Mondadori.

— (2007). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.

SANÍN CANO, Baldomero, "Santiago Pérez Triana", en: Pérez Triana, Santiago. (1972). *Reminiscencias Tudescas y Cuentos a Sonny*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

SANTOS MOLANO, Enrique. (2004) *1903: Adiós Panamá*. Bogotá. Villegas Editores

SEGRE, Cesare. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

SUÁREZ MOLANO, José Olimpo. (2005). *Richard Rorty: el neopragmatismo norteamericano*. Medellín: Universidad de Antioquia.

SUBIRATS, Eduardo. (2001). “El amanecer de los ídolos” en *Culturas virtuales*. México: Ediciones Coyoacán.

URDANIBIA, Iñaki. (2003). “Lo narrativo en la posmodernidad” en Vattimo, Gianni *et al.* (2003). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

VARGAS LLOSA, Mario. (2005). *La tentación de lo imposible*. Bogotá: Alfaguara.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel. (2004). *Los informantes*. Bogotá: Alfaguara.

— (2007b). *Joseph Conrad. El hombre de ninguna parte*. Bogotá: Panamericana Editorial.

— (2007c). “El arte de la distorsión” en Revista *El Malpensante*, no. 76, Bogotá.

— (2009). *El arte de la distorsión*. Bogotá: Alfaguara.

VOLPI, Jorge. (2009). “Después de Bolaño, no hay literatura latinoamericana”. *El periódico de México* (México), 21 de septiembre.

—. (2009). “No hay una literatura latinoamericana”. *El Tiempo* (Bogotá), 29 de agosto.

WHITE, Hayden. (1992). *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

WILKINS, Burleigh Taylor. (1983). *¿Tiene la historia algún sentido?* México: Fondo de Cultura Económica.

WILLIAMS, Raymond L. (1992). *Novela y poder en Colombia, 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Impresores.

© Ricardo Carpio Franco 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

