



Revista del CESLA

ISSN: 1641-4713

bebereza@uw.edu.pl

Uniwersytet Warszawski

Polonia

Elbanowski, Adam

Bolívar y la nueva novela histórica. Entrevista con el escritor colombiano Álvaro Pineda Botero

Revista del CESLA, núm. 12, 2009, pp. 9-19

Uniwersytet Warszawski

Varsovia, Polonia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243321003002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Adam Elbanowski

**Bolívar y la nueva novela histórica.
Entrevista con el escritor colombiano
Álvaro Pineda Botero**

El comienzo de esta entrevista tuvo lugar en Bogotá, durante el II Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana, celebrado los días 7, 8 y 9 de septiembre de 2006. Este evento fue organizado por el profesor Bogdan Piotrowski y patrocinado por la Universidad de la Sabana. Los diálogos subsiguientes se realizaron en el curso de varios meses a través de la Red.

Adam Elbanowski (AE, Revista del CESLA): ¿Cómo definirías la nueva novela histórica latinoamericana (NNHL)?

Álvaro Pineda Botero (APB): *El tema da para mucho y ha sido bastante trajinado. Quisiera comenzar diciendo que el concepto de NNH ha sido útil. Como sabes, fue propuesto en 1993 por el profesor Seymour Menton de la Universidad de California. Ese año publicó el libro "La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992", en el cual analiza decenas de obras y propone algunos parámetros teóricos para caracterizarlas. Vale la pena destacar el momento en el que fue publicado. Desde mediados de la década anterior venía preparándose en Europa y América la celebración de lo que unos llamaban "El Quinto Centenario del Descubrimiento de América" y otros "Quinientos años del Encuentro de Culturas". El debate fue virulento, inclusive a nivel de las cancillerías. Frente a la posición aristocrática de la Corona española, que preparaba el evento para honrar la memoria de los descubridores y conquistadores bajo conceptos como Civilización, Religión, Lengua e Imperio, muchos escritores, intelectuales, indígenas y algunos gobiernos latinoamericanos se opusieron de la manera más enérgica. Hubo marchas y protestas y el asunto se convirtió en un evento político y mediático de grandes proporciones. El público de los dos continentes, de repente, se vio involucrado en el asunto, se interesó por los detalles de lo que había sucedido a partir de 1492, y surgieron temas de envergadura como el de la destrucción de las comunidades indígenas, el tráfico de africanos y la esclavitud, el mestizaje y otros similares. Muchos entendieron que los textos oficiales de Historia no ofrecían la verdad, ni expresaban adecuadamente la dimensión de lo acontecido. Fue entonces cuando la novela histórica latinoamericana se puso de moda. Es evidente que las novelas no sólo son, por lo general, más agradables, más fáciles y apasionantes de leer, sino que también permiten explorar las aristas y pliegues más escondidos del pasado, ofrecen más puntos de vista, más detalles de la vida de las personas. Inclusive, las novelas permiten protestar: le dan voz a "los vencidos", que permanecían acallados en los textos oficiales.*

AE: La NNHL ¿fue, entonces, una moda?

APB: Creo que sí. En las décadas de 1970 y 1980 el lector europeo se interesó principalmente por el Realismo Mágico, por los escritores del Boom, por las historias del guerrillero idealizado y la Revolución Cubana, también por las novelas de la selva, al estilo de "La Vorágine" de Rivera. Al final de la década de los ochenta, estos temas fueron desplazados parcialmente por novelas de carácter histórico.

AE: Pero muchas novelas del Boom y del Realismo Mágico son históricas. Basta mencionar "Cien años de soledad" y "El otoño del Patriarca" de García Márquez. También "El reino de este mundo" y "El siglo de las luces" de Carpentier.

APB: Claro. Pero en el Boom el tema histórico era uno más entre otros. De repente aparecieron en casi todos los países novelas que centraban su interés en los hechos del Descubrimiento y la Conquista. Más allá del valor estético que pudieran tener, los novelistas estaban participando en el debate político, tomaban posiciones ideológicas. En este sentido es ilustrativo un artículo del profesor Karl Kohut sobre novelas históricas publicadas por esos años, principalmente en México. El artículo se titula "El pasado presente: reflejos de la Conquista en la literatura hispanoamericana actual" y está basado en un corpus extenso. (Ignoro si el artículo fue publicado. Él me regaló una copia con anotaciones de su puño y letra). Entre sus reflexiones están las siguientes: "muchas obras de la década de 1980 representan diferentes formas de la búsqueda de raíces de la realidad actual. En tal búsqueda se le asigna a la Conquista un lugar privilegiado. Además, se aprecia una tendencia a sumir la visión de los vencidos, como si la Conquista fuera, en última instancia, la causa de todos los males actuales..." Más adelante concluye: "no cabe duda que esta onda de obras está motivada por el próximo Quinto Centenario... La Conquista sigue siendo el gran trauma de la conciencia colectiva latinoamericana, en el cual se funden, en una sola llaga viva, el recuerdo de una victoria manchada por la sangre de los vencidos y de una derrota nunca olvidada ni perdonada".

AE: Sin embargo, el efecto de la celebración del Quinto Centenario fue más allá de un interés particular por la Conquista.

APB: Sí, de repente el público se interesó, además, por los temas del origen, la fundación, la patria, la identidad, la cultura (o las culturas), la pertenencia, la religión, la lengua, las instituciones y los valores. Más que juzgar un momento específico —el 12 de octubre de 1492, cuando Colón pisó tierra americana— lo que estuvo en juego fue el juicio sobre quinientos años de historia de todo un continente. Por eso, aquella gran ola de novelas cubría otras épocas, como la Colonia, la Independencia y la República.

AE: ¿A partir de este tipo de eventos, inclusive de carácter político, es que afirmas que el concepto de NNH ha sido, como dijiste, "útil"?

APB: En efecto, Adam. Fue útil porque permitió reunir en una categoría cantidad de obras que estaban dispersas. Más aún: fue útil porque llamó la atención de la crítica internacional sobre centenares de obras y autores que no habían merecido atención. Fue útil porque ayudó a superar la sombra omnipresente de los maestros del Boom, que mantenía en el anonimato a muchos escritores jóvenes.

AE: Y, más allá de la utilidad circunstancial y política, ¿qué elementos teóricos crees que sustentan el concepto de NNH?

APB: Voy a contestarte a partir de mi experiencia como académico. En las universidades, a finales de los ochentas y comienzos de los noventas, proliferaron los cursos sobre la novela histórica en Latinoamérica, creo que precisamente por causa de la moda. En las aulas se llevaban a cabo intensos debates de carácter ideológico, pero no existía mayor claridad sobre las categorías teóricas para juzgar la calidad estética de las obras. En una ocasión diseñé un curso a partir de tres obras: "La

marquesa de Yolombó" (1928) de Tomás Carrasquilla; "La tejedora de coronas" (1982) de Germán Espinosa y "El siglo de las luces" (1962) de Carpentier. Todas versan sobre hechos históricos en la segunda mitad del siglo XVIII, por la época en que las ideas de la Revolución Francesa sacudían las estructuras rígidas de las colonias americanas, ya en la antesala de las luchas por la Independencia. La novela de Carrasquilla era un clásico local, poco leída por las nuevas generaciones. La de Espinosa, recién publicada, era leída apenas por algunos especialistas. En cambio, la de Carpentier era desde hacía años un best seller internacional. El curso fue una experiencia inolvidable. Las de Carrasquilla y Espinosa, de repente, brillaron con singular esplendor a la luz de la de Carpentier, como si ésta hubiese sido el elemento catalizador de las otras dos. Los tópicos tradicionales de Carrasquilla quedaron en evidencia: apego a la verdad histórica, geografía plenamente discernible, exactitud en las menciones al contexto político y social, uso de jergas locales y, sobre todo, organización estructural en secuencias temporales rigurosas. Espinosa también acogía personajes históricos, espacios geográficos, hechos y eventos, desarrollos científicos, fechas, ideologías, y lo hacía acudiendo a fuentes confiables como documentos originales, encyclopedias y tomos de historia. Pero en su obra el papel de la imaginación, los juegos con la erudición, el lenguaje y la estructura eran de tal magnitud, que de inmediato comprendimos que estábamos ante una nueva forma de componer novelas. Lo más revolucionario de Espinosa era que todo ocurría en la mente de una mujer, Genoveva Alcocer, en las horas anteriores a su ajusticiamiento por la Inquisición de Cartagena de Indias, ocurrida supuestamente a finales del siglo XVIII. Era el flujo de conciencia de una mente atormentada. Así, las relaciones entre unos hechos y otros, entre unos personajes y otros, unos lugares y otros, se establecían por asociaciones espontáneas impredecibles.

Unas frases de Ángel Rama al referirse a los novelistas Haroldo Conti, Abel Posse, Luis Brito García, Fernando del Paso y Martha Traba expresan mejor lo que quiero decir: "Lo nuevo de estas invenciones no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes de tiempo y de espacio, que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia. Es un nivel más alto de autoconciencia nacional latinoamericana que parece seguir de cerca el ingente esfuerzo desarrollado previamente por sociólogos, antropólogos e historiadores para construir un discurso global". Pienso que Rama habría podido incluir a Germán Espinosa en tal apreciación.

AE: ¿Y, en el aspecto teórico?

APB: Bien, en mi curso quedé satisfecho con la escogencia de las novelas. Pero el aspecto teórico, es decir, la selección de los parámetros de análisis, fue mucho más difícil. Especulamos sobre las distintas concepciones sobre la Historia (Vico, Kant, Hegel, Ranke, Spengler y demás autores del Historicismo). Pensamos en la Nueva Historia, tal como la definían los teóricos franceses de aquel momento. De igual forma, especulábamos sobre el carácter de la novela histórica tradicional, sobre todo a partir de la obra clásica de Lukács. La de Carrasquilla se acomodaba fácilmente al modelo tradicional. No así la de Espinosa. Fue entonces cuando vino a nuestra ayuda el libro de Menton. Allí ya se definía un sub-género, el de la NNHL, a

partir de seis categorías que han sido profusamente citadas y analizadas y que también me permito citar: subordinación a la representación mimética de cierto período histórico, distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, ficcionalización de personajes históricos, metaficción, intertextualidad –inclusive en relación con otras obras de ficción– y ciertos conceptos bajtinianos como dialogismo, carnaval, parodia y heteroglosia. Sentimos que tal caracterización de ese supuesto sub-género de reciente gestación, la NNH, nos iba a ofrecer una vía de acercamiento a un corpus de amplias proporciones.

AE: Pero aquellos elementos sugeridos por Menton como propios de la NNH pertenecen también a lo que se ha denominado novela postmoderna.

APB: Hoy lo vemos así. En un texto del profesor Lukasz Gritzmacher titulado "Las trampas del concepto 'la Nueva Novela Histórica' y de la retórica de la historia postoficial" —que se encuentra en la Red— aparece un análisis excelente y revelador sobre la NNH y la Postmodernidad. Hay muchas obras que, si bien no comportan temas históricos, sí presentan omisiones respecto de la realidad, exageraciones y anacronismos, ficcionalización de personas reales, metaficción, intertextualidad, dialogismo, carnaval, parodia y heteroglosia, por lo cual, la especificidad del subgénero propuesto por el profesor Menton se vuelve insostenible frente a la llamada "novela postmoderna". Pero es que lo que se ha llamado novela postmoderna tampoco permite una especificidad conceptual definitiva. Sobre esto podríamos especular ampliamente. El Quijote explora la realidad desde la perspectiva de una mente alucinada, la de don Quijote. Con este artilugio, Cervantes pone en duda la capacidad de los seres humanos de conocer de manera certera la realidad y le mete a su novela una dosis verosímil de literatura fantástica. Pero además, usó otros innumerables artilugios de exageración, dialogismo, carnaval, parodia, heteroglosia y metaficción que sería largo analizar aquí, pero que cualquiera que conozca la novela está en condiciones de identificar. Por ejemplo, es difícil encontrar en la historia del género un manejo tan magistral de la metaficción como el que representan la presencia de Cide Hamete Benengeli y la pérdida de los folios en el capítulo VIII de la primera parte. Por este camino, y sin forzar demasiado la argumentación, sería posible llegar a la conclusión absurda de que *El Quijote* es una novela postmoderna.

AE: Es que la exageración, el anacronismo, la ficcionalización de personajes reales y todos los demás elementos que acabas de mencionar son propios del género novela como tal. El asunto está en las dosis y en las mezclas que de ellos se apliquen a cada obra en particular.

APB: En efecto, en la novela histórica tradicional hay un uso mesurado de ellos. Inclusive, en ciertas épocas y países se evitan como algo nocivo, algo perjudicial para el realismo que se pretende transmitir al lector. La novela postmoderna, y con ella la NNH, hacen, por el contrario, uso intenso, consciente, a veces excesivo, buscando, no ya el realismo, sino un nivel superlativo de ironía o un juego poético. Los autores de hoy involucran lo fantástico y la ironía en cualquier novela con la mayor facilidad.

AE: Entonces, ¿qué es lo nuevo de la NNH?

APB: Hoy vemos con claridad que el concepto de NNH es confuso. En último

término sólo alude a obras publicadas "recientemente", a obras "contemporáneas". Pero lo "contemporáneo" se vuelve obsoleto en pocos años. No es posible mantener el apelativo de "nuevo" para cosas que sucedieron hace veinte, treinta o más años. Lo que era contemporáneo en la década de 1980 ahora pertenece al pasado. Ya Lukács, en su libro clásico sobre la Novela Histórica, y tal como lo resalta también Grützmacher, había llamado "Nueva novela histórica" a un grupo de obras del siglo XIX. Por eso, puede afirmarse que el concepto de NNH es, hoy, obsoleto.

AE: ¿Qué otros aspectos de las relaciones entre la historia y la ficción quisieras resaltar? ¿Cuáles otros elementos de carácter teórico te parecen importantes?

APB: El novelista y el historiador comparten muchas cosas: son sensibles al paso del tiempo; encuentran eventos en el pasado cuyo desarrollo explica la realidad actual; se basan en el "acto humano". El historiador utiliza muchas estrategias narrativas propias del novelista: resalta ciertos hechos o personajes y silencia otros — motivado por intereses ideológicos o personales —; desarrolla una curva dramática, selecciona de manera más o menos arbitraria el principio y el final de su historia, y, también de manera más o menos arbitraria, estructura las secuencias. Y, sobre todo, comparten el lenguaje como forma de expresión. Esto hace que los productos de su trabajo —los libros de historia y las novelas históricas— sean similares en muchos aspectos.

La profesión de historiador surgió con pretensiones de ciencia durante el Romanticismo. En ese momento se quiso establecer una oposición tajante entre historia y ficción. Pero desde el primer intento fue difícil mantenerla. El límite siempre fue tenue y en el presente creo que ha desaparecido. Muchos autores lo han expresado de distintas maneras. Uno de los hermanos Goncourt afirmó que "la novela es la historia que habría podido ser; la historia es la novela que tuvo lugar". Hasta la hermenéutica ha pretendido estudiar esa zona gris: Jauss sostuvo que no es posible lograr una representación de los hechos (*res factae*) al margen de toda ficción (*res fictae*). La *res fictae* se convierte en uno de los elementos indispensables para la formulación de la historia. Otros autores —Hayden White, Michel de Certeau y Paul Riquer, para mencionar los más conocidos— han estudiado los puntos de convergencia y divergencia entre esas dos áreas del conocimiento, entre esas dos profesiones.

AE: Según tu concepto, ¿cuáles, son, pues, las diferencias entre las dos profesiones?

APB: No son formales. Creo que son meramente de actitud. Miremos por un momento dos de los elementos que utilizan tanto los historiadores como los novelistas: la noción del acto humano y el lenguaje. El historiador ve en el acto humano una especie de medida objetiva del acontecer. Una medida que idealmente debería ser "exacta", de la misma forma que los científicos pretenden que ciertas medidas de la física sean exactas: el metro, el átomo, la célula o el minuto. El novelista, en cambio, ve en el acto humano un fenómeno complejo, inasible, a veces inefable, de múltiples facetas, de múltiples significados y más de carácter sujettivo que objetivo. De igual forma, el historiador parte de la base de que el lenguaje humano es suficiente para expresar la realidad y no ha desarrollado un lenguaje particular para exponer sus hallazgos, como sí lo desarrollaron los matemáticos, los químicos o los

ingenieros de sistemas. El historiador usa el mismo lenguaje que usan los novelistas; un lenguaje que, quiéranlo o no, está cargado de polisemia, de ironía y de poesía.

Para decirlo de manera sucinta: el novelista tiene una actitud flexible respecto de la verdad y está dispuesto a sacrificarla en aras de la poesía. El historiador se siente constreñido por el rigor científico y preferiría sacrificar la poesía en aras de la verdad.

AE: *¿No crees que estas diferencias, que tú llamas "de actitud", están relacionadas también con algo más profundo y fundamental como es el escepticismo?*

APB: *Tienes razón. Desde comienzos del siglo XX, en forma paralela con el avance de la ciencia, también se ha generalizado el escepticismo. Pienso que la Postmodernidad le debe mucho a ese sentimiento. Se ha perdido en forma dramática la confianza sobre las posibilidades del ser humano de conocer la realidad y, más aún, de conocer la realidad del pasado. Sin embargo, el escepticismo no es nada nuevo. Uno de los ingredientes más destacados de *El Quijote* es el escepticismo. Don Quijote tiene dificultades para relacionarse de manera "realista" con el mundo. Ve gigantes cuando sólo hay molinos. Sólo que en el siglo XX el escepticismo se puso de moda. Tal vez los novelistas somos más escépticos que los historiadores, sobre todo respecto a nuestra posibilidad de conocer el pasado. Me gustaría parafrasear a Borges afirmando que la idea de que la Historia nos permite conocer el pasado, es una idea fantástica. Pienso también, con Nietzsche, que no hay hechos sino discursos sobre los hechos. No hay verdad del mundo sino interpretaciones del mundo.*

AE: *Ahora que mencionas a Borges, vale la pena enfatizar algo que he sostenido en otras oportunidades: deberíamos considerarlo como a uno de los padres de la NNHL: él fue un maestro en el uso de citas de libros inexistentes, notas apócrifas de pie de página, utilización de narradores irónicos, parodia de la historia, versiones alternativas del pasado, paradojas basadas en el eterno retorno y en la ficcionalización de personajes históricos.*

APB: *Sin duda, y eso que no escribió novelas y menos aún novelas históricas.*

AE: *Mencionaste la hermenéutica. ¿Quisieras ampliar tus ideas sobre las relaciones entre la hermenéutica, la historia y la ficción?*

APB: *Para decirlo en términos sencillos: el novelista utiliza hechos tomados de la historia (personas, situaciones, conflictos, ideologías, cualquier cosa). Los "empaqueña" buscando una forma poética, buscando causar efectos estéticos en el lector (con la ayuda de estrategias narratológicas, retóricas y de lenguaje). Tales hechos históricos quedan así "descontextualizados". El lector, en su ejercicio de lectura, los "contextualiza" en su propia experiencia, los hace parte de sus vivencias. Este juego tiene una finalidad estética. Sin embargo, puede tener consecuencias morales, tal como lo demuestra Ricoeur con su famoso esquema sobre la mimesis: el escritor se ve conmovido moralmente por algunos eventos y su conmoción se convierte en motor del texto que escribe. Luego, el lector se commueve con el texto que lee. Y esta conmoción puede afectar su vida. Aunque la segunda conmoción está en relación con la primera, su naturaleza puede ser diferente, en parte, porque los contextos son distintos. De ahí que muchos textos de ficción tengan consecuencias políticas impredecibles. Y no importa que las circunstancias a que alude el texto sean inventa-*

das en todo o en parte; finalmente no importan tampoco los nombres propios, las fechas, el lugar original. Lo único que importa son las "esencias" poéticas (la tristeza, la venganza, el patriotismo, el recuerdo, la piedad, la nostalgia, el amor, el sentimiento de la muerte) expresadas con elementos formales y artísticos que pueden generar acciones o reacciones en el lector. Así, la obra literaria alude a verdades "más verdaderas", más universales. Por eso me atrevería a decir que la novela es más profunda que la historia; más profunda, inclusive, que los hechos mismos. Somos los novelistas los llamados a convocar esas fuerzas invisibles que sacuden al lector.

AE: ¿Es a partir de estas ideas que escribiste tu novela "El Insondable"?

APB: Antes de entrar en este tema me gustaría cerrar el anterior con algunas reflexiones sobre lo que pasa en el presente. En la actualidad, es decir, en este año de 2008, ya también la Postmodernidad es algo del pasado. Ahora está de moda hablar de "Globalización". Y no se trata de una "aceleración de la historia" como algunos afirman cuando hablan de la época contemporánea. Lo que se ha acelerado hasta un nivel sin precedentes es el intercambio de información. He pensado que la creación literaria, al igual que los estudios literarios, están sometidos a nuevas fuerzas y, si se quiere, a nuevas modas, que nos obligan a poner otra vez en cuestión todo lo que hemos logrado en los últimos veinte o treinta años. Durante muchas décadas la literatura se escribió bajo parámetros tan determinantes como los de las identidades nacional y cultural. Las obras y los autores se clasificaban por países. Hablábamos de literatura inglesa, norteamericana, polaca, francesa, española, colombiana, argentina. En tales contextos nacionales, la novela histórica tiene gran importancia. Pero de repente se aceleraron los intercambios. Aparecieron la Red, los libros virtuales, los blogs, los talleres virtuales de escritores. Ahora los textos se producen y se consultan en tiempo real.

AE: Y estos fenómenos, ¿cómo crees que afectan los estudios literarios?

APB: Muchas novelas siguen atadas a las culturas locales, y esto les da identidad y valor pero, con frecuencia, les resta circulación. Otras se escriben desde la perspectiva de una supuesta "cultura global", con lo cual pierden identidad pero ganan circulación. Veamos un caso crítico: los autores búlgaros –o de tantos otros países– se enfrentan al dilema de escribir en su lengua materna para un público reducido, o acudir a otros idiomas que les garanticen mayor circulación. Si escriben en otro idioma, ¿en qué queda su nacionalidad y su cultura? Otro ejemplo: el de los escritores nacidos en Colombia y radicados en Estados Unidos. Escriben en español o en inglés, o en una mezcla de ambos, sobre temas que ya no son colombianos. ¿Pertenecen a la literatura colombiana? ¿O a la norteamericana? En otras palabras, ¿qué vigencia y solidez hacia el futuro tienen conceptos como "literatura colombiana", "literatura polaca", "literatura búlgara"? Los particulares de la historia nacional pierden importancia frente a los determinantes de la globalización. Tampoco existe algo que pudiéramos llamar "historia global". Dicho en otros términos: la verdad histórica importa dentro de una concepción nacionalista y tradicional. Los juegos de la imaginación y el lenguaje importan dentro de una concepción global, que mira hacia el futuro. Así, el futuro de la novela histórica está supeditado a la dialéctica entre lo regional y lo global. Y tal como aparecen las cosas hoy en día, las fuerzas

de la globalización van en aumento. Me parece que estas consideraciones nos obligan a pensar no sólo en nuevas estrategias de escritura sino también en nuevas categorías de análisis y clasificación, lo cual representa un reto de enormes proporciones para escritores, críticos, académicos, editores y lectores.

AE: Pero háblame de tu novela.

APB: Ahora bien, respecto de la escritura de mi novela, debo comenzar diciendo que refleja las inquietudes vigentes en la década de 1990, época en que la escribí. Flotaban en el ambiente los debates sobre la NNH y sobre la Postmodernidad. Algunos novelistas de mi generación querían romper con todas las tradiciones, querían reinventar el mundo. Emocionalmente, sin embargo, yo me sentía inclinado por conservar ciertos modelos del pasado. No era que quisiera escribir una "novela histórica tradicional". Pero tampoco quería ser víctima de una moda pasajera. Mis inquietudes estaban dirigidas al origen, a la fundación de la Nación Colombiana, como una identidad que acogía culturas, razas, creencias de muchas procedencias, y que, a partir de la independencia de España, había tratado de consolidarse como una unidad. Mi pregunta era, ¿cuál es esa unidad? O, mejor, ¿cuál es la esencia de esa unidad nacional?

Entonces surgía siempre la figura de Bolívar. Según la historia oficial es el héroe más importante del continente americano. Libertó cinco naciones: Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, (seis en realidad, porque entonces Panamá era parte de Colombia), naciones que desde el comienzo de su gesta imaginó unidas en una gran nación, de un tamaño y de unas posibilidades similares a las de Estados Unidos, país que en tantas formas le sirvió de modelo.

AE: Esas inquietudes ya habían motivado a otros escritores a escribir sobre Bolívar. ¿Por qué quisiste escribir una novela más sobre Bolívar? ¿Qué influencia tuvieron aquellas novelas en la tuya?

APB: Tu pregunta es pertinente. Y la respuesta puede ser un poco extensa. En cuanto a porqué escribir una más si ya había otras, debo decirte que se trató de una necesidad personal. De repente sentí, como escritor, un imperativo categórico. Mi admiración por Bolívar era inmensa y tenía que crearlo a la medida de mis deseos. Era la forma de contestar, con mis propias palabras y con mi propio esfuerzo, preguntas que para mí eran fundamentales. En cuanto a los antecedentes, debo citar dos novelas sobre Bolívar, de escritores colombianos publicadas antes que la mía: "La ceniza del Libertador" (1987) de Fernando Cruz Kronfly y "El general en su laberinto" (1989) de García Márquez. La de Cruz Kronfly, si bien partía de la figura histórica del Libertador, enfatizaba una problemática más general: la que se establece entre el poder y la gloria de un lado, y la miseria y el olvido de otro. No era tanto la biografía de Bolívar como su drama final. ¿Qué siente un gran hombre cuando el desengaño más profundo lo arrastra hacia el abismo? La de García Márquez también se basaba en esa toma de conciencia al final de una vida de éxitos, cuando las miserias de la carne y las traiciones que se gestan a la sombra del poder lo conducían al sepulcro. Pues bien, como sabes, mi novela comporta cuatro voces narrativas. Una de ellas es la del propio Bolívar en los días y horas anteriores a su muerte. Y en este sentido se parecía a la de los protagonistas de las de Cruz Kronfly y García Márquez. Sin embargo, había diferencias. Ellos usaron la metáfo-

ra del río: al descender por la corriente del Magdalena, desde la sede del poder en aquella Bogotá capitalina en lo alto de la cordillera hasta el mar, estaban adoptando la vieja imagen consagrada por Jorge Manrique, de que nuestras vidas son los ríos que van a morir a la mar. Yo hice caso omiso de su viaje por el río, que me parecía una imagen manida, y situé la acción en su lecho de moribundo en la Quinta de San Pedro Alejandrino. Las demás voces narrativas le otorgan a mi novela una estructura completamente distinta. En especial la voz de Simón Rodríguez, el maestro del Libertador, quien lo conoció de niño y lo condujo por su adolescencia y juventud hasta el Monte Aventino en Roma, donde Bolívar juró empuñar las armas y dedicar su vida a luchar contra el Imperio Español. Con esta voz se establece el contrapunto que informa toda la novela: la utopía y el entusiasmo de la juventud frente al desengaño en los días posteriores de la lucha.

AE: *¿Insinúas, entonces, que tu visión es más completa que las de García Márquez y Cruz Krontfly?*

APB: *No sé si sea más completa que las de ellos. Lo que puedo decirte es que la novela de García Márquez me parecía magistral en muchos aspectos, pero incompleta en otros. El asunto de la vida de Bolívar daba para mucho más que para una novela de extensión tan reducida, pues, como sabes, es casi una novela corta. Fue entonces cuando me impuse el reto de escribir su infancia y su juventud. Los materiales políticos y militares pertenecen a su vida pública. Y sobre ellos hay innumerables tratados, inclusive de carácter académico. Basta mencionar el hecho de que Bolívar fue el fundador del ejército colombiano y desde la perspectiva militar ha sido minuciosamente estudiado en las escuelas militares. De entrada yo descarté tales materiales. En cambio, me interesaba particularmente su vida privada, en especial un asunto que mis dos ilustres antecesores habían dejado de lado: ¿cómo llegó Bolívar al convencimiento de que su destino era luchar contra el Imperio Español? ¿Cuáles fueron los factores familiares, de educación, psicológicos, de contexto que lo llevaron a tal determinación? ¿Cómo funcionó el mecanismo de su libertad interior, de su libre albedrío? El joven Bolívar era rico, inteligente, bien relacionado, y tuvo la posibilidad de ser comerciante, cortesano, científico, músico, escritor, es decir, pudo optar por cualquier profesión de su época. ¿Por qué se decidió por la milicia? Desde el comienzo me di cuenta que la clave estaba en los diálogos que Simón Bolívar y Simón Rodríguez, su maestro, sostuvieron por años, no sólo en Caracas, México y La Habana, sino también a lo largo de múltiples recorridos por Europa: Madrid, París, Viena y varias ciudades italianas. Libertar a América no fue una decisión de la noche a la mañana. Fue el resultado de un largo proceso. Y aquí quiero hacer una nueva mención del Quijote. El propio Cervantes y su personaje don Quijote estuvieron aquejados por el dilema de las armas y las letras. Bolívar también, pero con una gran diferencia. En el Quijote, el dilema se da en el contexto de la sociedad española regida por principios religiosos y escolásticos. En el caso de Bolívar, el dilema se da dentro de una época ideológicamente más compleja: la Ilustración.*

AE: *En tu novela no aparece la voz de Simón Rodríguez sino la de José Carreño.*

APB: *Sí. Como sabes, Rodríguez era hijo expósito; un recién nacido abandonado a la puerta de una casa rural en Caracas. Utilizó varios nombres en su vida; uno de*

ellos fue José Carreño. Carreño era el apellido del cura que le dio albergue y lo educó. En otras oportunidades usó el nombre de Robinsón. Es universalmente conocido como Simón Rodríguez, pero yo opté por José Carreño para evitarle confusiones al lector: en los diálogos, que son extensos, no era fácil mantener la diferencia entre dos personajes con el mismo nombre de Simón.

AE: *Y las otras dos voces narrativas, ¿qué función tienen en la novela?*

APB: *Cubren aspectos complementarios y proporcionan otros puntos de vista. Una de ellas es la de María Teresa Rodríguez del Toro, la esposa del Libertador. Siempre me impresionó la vida de María Teresa, aunque poco ha trascendido en los textos oficiales. Además, la voz de María Teresa revela amplios aspectos de la vida privada del joven Bolívar. Cuando se casaron, ella era una niña de 17 años, de la más alta sociedad española. Se fueron a vivir primero a Caracas y poco después a una de las haciendas de Bolívar, San Mateo, en los Llanos de Aragua. El joven Bolívar quería dedicarse a la agricultura y al comercio. De Caracas a Aragua se viajaba por caminos de herradura en varias jornadas. La hacienda era inmensa, con sembrados de caña de azúcar y pastizales para alimentar ganado. Allí vivían varios centenares de esclavos negros, algunos indios y unos pocos hombres españoles. Simón se pasaba los días y las semanas recorriendo praderas y sembrados con peones y esclavos. María Teresa era la única mujer blanca en muchas leguas a la redonda y permanecía solitaria en aquella casona inmensa en medio del llano. Bolívar le obsequió dos esclavas para que la atendieran, Matea e Hipólita. Ellas fueron sus maestras, sus contactos con aquella cultura extraña, sus amigas. ¿De qué dimensión fue el choque cultural para aquella niña? Lo exploro a través de su diario íntimo, que quedó incluido en la novela y que cubre hasta la víspera de su muerte.*

La cuarta voz narrativa es la de un autor (ficticio en ciertos aspectos). Cuenta la forma como obtuvo los materiales y compuso la obra. Se ocupa, pues, del aspecto de la metaficción. Y al mismo tiempo sirve de enlace entre el pasado y el presente.

AE: *Cuáles otros autores tuvieron influencia en la gestación de "El insosnable"?*

APB: *En primer lugar, Reinaldo Arenas. Una nota al comienzo de "El mundo alucinante", novela que leí a mediados de la década de 1980, decía: "Esta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela". Esta nota fue, para mí, reveladora. La imaginación del escritor no tenía porqué quedar limitada por la historia. Entonces entendí que el escritor debía saltar sobre la historia y, con licencia de corso, darle rienda suelta a la imaginación.*

Me impresionaron también otros dos novelistas: el venezolano Denzil Romero y el colombiano Álvaro Miranda. Romero escribió a lo largo de la década de 1980 una saga titulada "La Tragedia del Generalísimo" sobre la vida y los viajes de Francisco Miranda, el precursor de la Independencia de América. Escribió también una novela sobre Manuelita Sáenz, "La esposa del doctor Thorne" (1988) que le valió el X premio "La sonrisa vertical" de la editorial Tusquets. Lo que me llamó la atención de Romero fue la técnica novelística: no sólo el general Miranda dialoga con un alter ego que pertenece a otra época, a la del escritor, lo cual implica un uso

intenso e insistente de la anacronía, sino que en todas sus novelas echa mano de la exageración, la caricatura, los listados monstruosos y lo fantástico, con efectos sorprendentes.

Álvaro Miranda escribió "La risa del cuervo" (1992) que se desarrolla por la época de la Independencia y tiene como protagonista a José Félix Rivas, un tío del Libertador, quien fuera ejecutado por los realistas. Aparecen otros personajes como Humboldt y Manuelita Sáenz, y, sobre todo, un cuervo que habla y mantiene una presencia constante. El cuervo proviene de un poema famoso, "El Cuervo", de Poe, y representa, por lo tanto, al Romanticismo. Debo decir que Miranda es, ante todo, un poeta. En sus manos, el dato histórico es apenas un elemento más en la composición de la obra. En ella, prima la imaginación desbordada para configurar todo tipo de asociaciones entre personajes, espacios, tiempos, saliéndose de la lógica de la cronología y del rigor del dato verídico. Esta obra también me produjo un efecto alucinante.