BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Universidad Autónoma de Madrid

Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero

Carlos Rey Pereira

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Director: Dr. Teodosio Fernández Rodríguez

2000

ÍNDICE.

Prefacio..... 1

PRIMERA PARTE: HISTORIA Y LITERATURA. UNA REVISIÓN DE LÍMITES

1.Introducción..... 6

2.El concepto de "historia"..... 11

3.El concepto de "literatura"..... 14

4.Narrativa histórica y narrativa literaria..... 23

4.1.El escritor de narraciones históricas y el escritor de narraciones literarias..... 25

4.2.La narración histórica y la narración literaria..... 42

4.2.1.La historia: características compartidas por narraciones históricas y literarias..... 44

4.2.1.2.Historia y realidad admitida..... 54

4.2.1.2.1.Historia y realidad admitida en la narración literaria..... 57

4.2.1.2.2.Historia y realidad admitida en la narración histórica..... 81

4.2.1.2.3.Balance final: historia y realidad admitida en las narraciones histórica y literaria..... 120

4.2.2.Indicios de historicidad o literariedad en el plano del discurso narrativo..... 134

4.2.2.1.El tiempo en los discursos narrativos histórico y literario..... 140

4.2.2.1.1.Relaciones de orden..... 142

4.2.2.1.2.Relaciones de duración..... 145

4.2.2.1.3.Relaciones de frecuencia..... 147

4.2.2.2.El modo en los discursos narrativos histórico y literario..... 150

4.2.2.2.1.Distancia..... 152

4.2.2.2.2.Perspectiva..... 168

4.2.2.3.La voz en los discursos narrativos histórico y literario..... 180

4.2.2.3.1.La categoría de la persona narrativa en enunciaciones históricas y literarias..... 181

4.2.2.3.2.Organización de niveles en narraciones históricas y literarias..... 192

4.2.2.3.3.Tiempo de la enunciación y tiempo del mundo enunciado..... 196

4.2.2.4.El valor de las marcas..... 203

4.3.Teoría de la lectura: lectura literaria y lectura histórica..... 207

4.3.1.La tradición de lectura como marca extratextual para la lectura posterior..... 220

4.3.2.Influencia de las marcas sobre la lectura..... 223

4.3.3.El cambio histórico en la lectura de un texto..... 227

4.3.4.Lectura de un texto fronterizo..... 234

4.3.5.Apéndice: El caso de La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII, XIX..... 237

5.De la teoría a la práctica..... 255

SEGUNDA PARTE: EL CASO DE EL CARNERO

1.Constantes y variantes en una trayectoria de lecturas de El carnero..... 258

1.1.Interpretaciones de El carnero..... 259

1.2.El carnero como fuente historiográfica..... 336

1.3.Trayectoria de lectura de El carnero: conclusiones.... 347

2.El escritor de El carnero. Valor biográfico en cuanto marca extratextual..... 354

3.Análisis de marcas textuales en El carnero.

3.1.La historia en El carnero.

3.1.1.La constitución referencial de El carnero..... 363

3.1.2.La historia subversiva de El carnero..... 386

3.1.2.1.Parodia de las ideas de "descubrimiento" y "conquista" en El carnero..... 389

3.1.2.2.Los casos de El carnero: caricatura de la sociedad colonial..... 412

3.1.2.3.Recursos modélicos para armar el "mundo al revés". 444

3.1.3.La forma de El carnero: una forma de tres formas.... 455

3.1.3.1.El valor de una lista..... 462

3.1.3.2.Estructura narrativa en El carnero..... 468

3.2.El discurso en El carnero.

3.2.1.Las relaciones temporales de El carnero: rasgos no reveladores de género..... 484

3.2.2.Inespecificidad genérica de El carnero en sus características de focalización y distancia..... 495

3.2.3.La voz.

3.2.3.1.Instancias narrativas..... 506

3.2.3.1.2.Narrar en compañía..... 557

3.2.3.2.Niveles narrativos..... 564

3.2.3.3.Tiempo de la enunciación y tiempo del mundo enunciado..... 567

3.3.El carnero: un texto entre géneros..... 571

CONCLUSIONES

La reflexión teórica tras la práctica y la práctica desde la teoría..... 577

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía sobre El carnero..... 586

Bibliografía complementaria..... 601

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

PREFACIO.

Los textos que constituyen la historiografía indiana nunca han dejado de proporcionar una rica información de primera mano sobre el espectro de temas de que se ocupa el historiador. Remite a ellos, trabaja sobre ellos, todo estudio que se proponga o haya propuesto, además de trazar semblanza de lo ocurrido en el período de descubrimiento, conquista y colonización de América, investigar aspectos ideológicos, políticos, geográficos, etnológicos o sociológicos. Allá donde la fuente se torna sospechosa queda en todo caso el valor de un testimonio y la huella de una forma de haber estado en el mundo... Y, sin embargo, esos mismos textos, generalizando, han sido también constantemente reivindicados como obras de valor literario, "crónicas novelescas", invención. Las primeras palabras de los españoles para referirse al, desde su perspectiva, nuevo entorno, parecen hacer equilibrio imposible entre fantasía y realidad y reclaman espacio propio e inaugural en los manuales que llevan títulos tales como "Historia de la literatura hispanoamericana". Se actúa bajo el doble convencimiento que expresan las siguientes citas:

> [en el siglo XVI] Los varios tipos de prosa narrativa con sus técnicas particulares no se desarrollaron independientemente, sino que se confundieron, debido a la falta de modelos puros de relato apropiados cada uno a su asunto, ora se refiriera éste a sucesos actuales, ora a episodios

imaginados[1].

> la distinción entre sucesos verificables y no verificables, tal como señala Riley, es una idea que se va imponiendo lentamente en el siglo XVI, de manera que 'la historia se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia'; a esto se añade una cierta confusión terminológica, dado que 'no había en español una palabra que sirviera para distinguir la novela larga de la historia: una y otra se designaban con el nombre de historia'[2]

Es el propósito de esta tesis analizar las características del cruce que se documenta entre una dimensión histórica y otra literaria en el caso concreto y sin duda ejemplar de El carnero o Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, de Juan Rodríguez Freile[3], así como comprender las consecuencias que de ahí se desprenden tanto para la reflexión teórica como para la práctica crítica.

En el marco de los esfuerzos hechos por historiar el género, de las clasificaciones llamadas a poner orden entre la diversidad de los escritos, con fundación de subgrupos bajo criterios de tema, formación discursiva, tiempo de escritura o carácter del autor y, por último, contando con las

---

[1]Rodolfo Schevill, "La novela histórica, las crónicas de Indias y los libros de caballerías", en Revista de Indias, LIX-LX, 1944, página 176.

[2]Alberto Rivas Yanes, Análisis literario de la "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España", de Bernal Díaz del Castillo, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, páginas 30-31.

[3]En la tradición crítica hay discrepancias en la escritura del segundo apellido --¿Freyle, Freile, Freire o Fresle?-- Guillermo Hernández de Alba ("Carta al Presidente de la Academia Colombiana de Historia", en Boletín de historia y antigüedades, Vol.LI, Núms.594-597, páginas 265-271) demuestra cómo los primeros transcriptores --Felipe Pérez y Miguel Aguilera-- leen equivocadamente "Freile" como "Fresle" y "Freire". Por otra parte, "Freile" figura en la partida de bautismo del autor. Será esta la grafía que mantengo a lo largo del trabajo.

interpretaciones y juicios de obras particulares, trata esta tesis de un problema crucial en el entorno de la historiografía indiana, al que se hace referencia constante, pero que sólo raramente ha sido objeto de investigación propia.

Por supuesto, el proyecto que planteo no hubiera sido viable sin contar con las sólidas aportaciones que sobre todo a partir de los años sesenta han enriquecido el terreno de la teoría literaria. En concreto, mi propia reflexión retoma y aplica conceptos clave elaborados por la narratología, por la semántica de la ficción y por la teoría de la lectura.

El trabajo se articula en dos partes independientes pero, a su vez, complementarias: en la primera se entra en el debate teórico acerca de la distinción entre historia y literatura. A la recogida de argumentos se le suma la elección razonada entre opciones, a veces, inconciliables. Se presenta la teoría al margen de su posterior aplicación en un ámbito concreto, bajo la confianza de su utilidad en cuanto intento por abarcar una cuestión en un nivel de generalidad que sólo puede ser abstracto.

En la segunda parte, desde la perspectiva y con ayuda de las nociones obtenidas se procede a revisar El carnero y la historia de su recepción. Definido finalmente como obra fronteriza, más que de hacer interpretación lo que aquí se intenta es describir las condiciones que se dan y que pueden avalar posteriores interpretaciones. Procede, finalmente,

evaluar la forma en que el trabajo práctico viene a corroborar, ampliar e incluso corregir en parte, las ideas iniciales.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

PRIMERA PARTE:

HISTORIA Y LITERATURA. UNA REVISIÓN DE LÍMITES.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1.INTRODUCCIÓN.

Este capítulo puede considerarse como la búsqueda de respuesta a una pregunta que, formulada con gran candidez, podría ser la siguiente: ¿Qué distingue a la historia de la literatura? El tema resulta tan poco novedoso como extraordinariamente amplio. Engloba numerosos aspectos que pueden ser --y, a menudo, han sido-- objeto de trabajos e investigaciones independientes. Renunciando a la labor tentadora de repasar la historia de los planteamientos, cuestiones y elementos problemáticos relacionados con la pregunta --lo que sería básicamente copiar algunas páginas, bastantes, de cualquier manual-- me propongo someter a revisión una serie de conceptos que parecen repetirse a lo largo del tiempo.

Desde una perspectiva esquemática y trivializadora cabe anticipar dos opciones básicas, extremos que hacen que toda reflexión o argumento se perciba como el preludio de una toma de decisión:

1-Historia y literatura comparten aspectos fundamentales, lo que, entre otras posibilidades, algunas descartadas, lleva a hablar de historia en términos de género literario.

2-Historia y literatura en lo esencial no coinciden; pueden, no obstante, hacerse préstamos[1]. Sería entonces viable

[1]E incluso pueden ser analizadas por métodos semejantes. Esta separación entre método y disciplina es siempre posible en un ámbito teórico, como confirman casos concretos. "El estructuralismo francés, por ejemplo, aplica patrones metodológicos derivados de las ciencias sociales (de la antropología y la lingüística, en particular) al estudio de la literatura", según Paul de Man, "Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana", Visión y ceguera, Puerto Rico,

la catalogación y recatalogación de textos concretos.

Lo confuso de una primera aproximación tiene su origen en las nociones barajadas. En efecto, los significados de literatura y, en menor medida, de historia, se han cuestionado en numerosas ocasiones. Definir, reconocer lo imprescindible y lo contingente, hablar de una esencia inmutable, de la existencia de un meta-concepto que incluya a los demás, son actividades que en estos casos sólo una hipótesis o una intuición parecen avalar. En este sentido, nunca se han formulado definiciones satisfactorias que pudieran considerarse definitivas y los esfuerzos realizados en tal dirección se han aproximado a la totalidad buscada únicamente si se acepta la idea de que el todo y la parte son iguales. La operación destinada a establecer el conjunto de condiciones necesarias y suficientes que caracterizan un concepto resulta problemática en el momento en que se intenta elevar aspectos relevantes tomados de un ámbito específico a la categoría de lo universal. Lo universal postulado se configura a imagen y semejanza de lo particular y termina, en consecuencia, por ser sustituido o, para ser más precisos, por añadirse a un grupo en torno a cuyos miembros gira una polémica estéril. Se forma una cadena pero, como señala Walter Mignolo[2], este tipo de definiciones "no se integran en un proceso evolutivo sino acumulativo". No hay interacción entre ellas, "por eso se

---

Universidad de Puerto Rico, 1991, página 28.

[2]Walter Mignolo, Elementos para una teoría del texto literario, Barcelona, Crítica, 1978, página 40.

tiene la sensación de que, a cada paso, es necesario 'empezar todo de nuevo'". Examinar los cambios producidos a lo largo del tiempo y, por otra parte, aquellos que hacen posible distinguir definiciones pertenecientes a un mismo período, corrobora lo afirmado[3] y lleva a reconocer las desventajas de los resultados obtenidos por lo que cabría denominar un "enfoque esencialista".

A partir de las dificultades con que tropieza el "enfoque esencialista" se ha ido perfilando una alternativa que interesa exponer. Los cambios que histórica y culturalmente han ido --y van-- produciéndose, su misma posibilidad, se deben a que sólo una convención --y la convención es, en sí, inconsistente-- permite superar el círculo vicioso que implica la mutua dependencia entre los conceptos y sus objetos: el concepto es posterior al previo reconocimiento del objeto pero, a su vez, el objeto no existe sin el concepto. Conceptos como el de literatura y, añado, conceptos como el de historia:

> son conceptos "vacíos" (semejante a los de "lo bello", "lo bueno", etc), donde las ambigüedades son inevitables (...): al ser "vacíos" estos conceptos permiten que se los interprete según la conveniencia de los presupuestos ideológicos que rigen el discurso en el cual se insertan[4]

---

[3]Una panorámica de los significados de historia puede verse en Jerzy Topolsky, Metodología de la historia, Madrid, Cátedra, 1985, páginas 48-56. Una visión paralela, pero centrada en el término literatura, se encuentra en Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972, páginas 11-33. Véase también, a este respecto, Antonio García Berrio, Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra, 1989, páginas 16-23.

[4]Walter Mignolo, op. cit.,página 28, nota 5.

Queda entonces sugerido que historia y literatura, bajo la pretensión de haber sido entidades halladas, siempre han sido entidades construidas y, en realidad, en constante proceso de construcción. Pensando en términos inscritos en la tradición de la filosofía del ser, se les atribuye una historia pero no una naturaleza --tal y como ha hecho Milán Kundera refiriéndose al caso de la novela[5]--. El concepto, sin entrar en otros detalles, queda concebido, siempre en relación a la teoría, como un punto móvil y abstracto cuya variabilidad es la variabilidad de su historia misma[6]. Se trata, por tanto, de una nueva respuesta, negativa, a un problema ontológico. Cabe aplicarle el calificativo de "relativista"[7]. Lo que se busca es solamente otra forma de resolver las mismas "viejas" cuestiones. Se participa, entonces, en la polémica levantada en torno a la premisa siguiente: la meta de ciertas formas de conocimiento es la "verdad objetiva"[8].

Acabo de presentar un dilema --"solución esencialista" o "solución relativista"-- que, según creo, no puede ser satisfactoriamente resuelto. En consonancia con ideas de

---

[5]Milán Kundera, El arte de la novela, Barcelona, Tusquets 1987.

[6]Ver Walter Mignolo, op. cit., página 12.

[7]Matizando, entiendo que no se hace aquí hincapié en la subjetividad de todo conocimiento aportada por un observador sino en la radical maleabilidad del objeto a conocer.

[8]A este tema, en el ámbito de la filosofía de la historia, se presta particular atención en la obra de Adam Schaff, Historia y verdad, Barcelona, Crítica, 1977. Véase sobre todo las páginas 362-369.

Richard Rorty[9], puede decirse que exigiría una confrontación entre teoría y realidad imposible de realizar por la simple razón de que no hay forma de hacer que la realidad se explique o se diga a sí misma. Esto lleva, ahorro detalles, a arrinconar el marco metafísico que sustentaba el dilema planteado para dejar paso a criterios de otro orden. El criterio funcional es uno de ellos. Los conceptos se juzgan por su función en el entorno de una teoría y por los resultados a que permiten acceder. Resultarán lícitas, desde esta perspectiva, las actividades de historiar o de renovar -- crear-- acepciones cuyo ámbito operativo es el proyecto de investigación que corresponde a un determinado modelo teórico.

Tras esta breve exposición, se impone la tarea de retornar al punto de partida a fin de realizar algunas modificaciones. Hay que acotar el campo de trabajo. Las palabras "historia" y "literatura" no tienen, en conjunto, significados comparables. Ambas han de ser examinadas.

[9]Richard Rorty, Contingencia, ironía y solidaridad, Barcelona, Paidós, 1991.

2.EL CONCEPTO DE "HISTORIA".

Jerzy Topolsky, al cierre de un capítulo en el que traza el devenir del término historia en el tiempo, habla de tres significados actuales y básicos:

> historia como hechos pasados, historia como operaciones de investigación realizadas por un historiador e historia como resultado de dichas operaciones de investigación; es decir, una serie de afirmaciones sobre los hechos pasados. En los dos últimos significados nos referimos a la historia como una disciplina científica[10].

Frente a tentativas de otras épocas, se destaca el vínculo con el pasado y se distingue entre objeto y sujeto. Así, pues, la realidad de lo ocurrido (objeto), sin la intervención de la perspectiva humana, es historia y, en segundo lugar, también lo es, por un lado, las actividades (actividades de un sujeto) que se proponen aprehenderla y comunicarla y, por otro lado, como punto final de ese proceso, la historiografía[11].

---

[10]Op. cit., página 56.

[11]Se mantiene la conocida distinción entre "res gestae" e "historia rerum gestarum". Esto equivale a reconocer una ambigüedad significativa. Hegel escribió (Lecciones sobre filosofía de la historia universal, Madrid, Alianza Universidad, 1985, página 137):

> La palabra "historia" reúne en nuestra lengua el sentido objetivo y el subjetivo: significa tanto "historiam rerum gestarum" como las "res gestas" mismas. Debemos considerar esta unión de ambas acepciones como algo más que una casualidad externa; significa que la narración histórica aparece simultáneamente con los hechos y acontecimientos propiamente históricos. Un íntimo fundamento común las hace brotar juntas.

Según estas aserciones, interpreta Jorge Lozano (El discurso histórico, Madrid, Alianza, 1987, página 114), "los hechos y acontecimientos existen en cuanto que pertenecen a una narración".

Roland Barthes, cambiando a un enfoque estructuralista, profundiza en el estudio y explica el juego creado en torno a los enlaces entre realidad y discurso históricos. En este se produce: "La eliminación del significado, fuera del discurso "objetivo", permitiendo que, aparentemente, se enfrente la "realidad" con su expresión" ("El discurso de la historia" en El susurro del lenguaje, Barcelona, Paidós,

Interesa aquí únicamente el último de los tres significados. La historiografía ("historia" en numerosas ocasiones, tomando el todo por la parte) viene a ser un conjunto heterogéneo de textos cuyos referentes son hechos históricos[12]. La unidad del conjunto no se apoya en otros atributos y esto permite entrever discordancias que obligan a nuevas divisiones y a continuar definiendo palabras. Particularidades compartidas más o menos dudosas han dado origen a polémicas y a clasificaciones fundadas tanto en formas como en temas. De acuerdo con mi propósito, entre otros muchos criterios clasificatorios, elijo el proporcionado por un examen de los modos de representación. A partir de él, afirma Hayden White, "la doxa del establishment historiográfico moderno" ha supuesto la existencia de tres grupos: "los anales, la crónica y la historia"[13]. Sólo el último de ellos será objeto de este trabajo. Se distingue de los otros dos en que sus miembros son narraciones --no tiene cabida en él, por lo demás, toda información de carácter histórico presentada, por ejemplo, en forma de resumen,

---

1987, página 175.)

[12]Debe tenerse en cuenta que no todo hecho pasado es un hecho histórico --"los hechos históricos son las manifestaciones de la vida de los individuos y de las sociedades que se seleccionan entre otras pertenecientes a menudo a la misma categoría, por sus nexos de causa a efecto y por su acción en el contexto de totalidades mayores", según Adam Schaff, op. cit., página 252-- y que tampoco todo hecho histórico, en cuanto "construcción científica", tiene su equivalente directo entre los hechos pasados. Véase Jerzy Topolsky, op. cit., páginas 175-180.

[13]Hayden White, El contenido de la forma, Barcelona, Paidós, 1992, página 20. La distinción entre anales, crónicas e historias se expone en las páginas 20-39.

cuadro, tabla o serie estadística--. Para evitar ambigüedades denominaré a este tercer grupo "historia narrativa" y a los textos que engloba: "narraciones históricas".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.EL CONCEPTO DE "LITERATURA".

Parece aceptarse en la actualidad la idea de que la literatura, reducida a sólo dos de sus dimensiones --estética y lingüística-- es "el arte del lenguaje"[14]. Puesto que el lenguaje no está reservado a fines artísticos interesa conocer, entre otras cosas, lo que distingue a un "mensaje verbal artístico" de "otras clases de prácticas verbales"[15]. Desde los formalistas rusos ha sido punto central de discusión la llamada "literaridad" o "literariedad", definida como la respuesta a la famosa pregunta hecha por Roman Jakobson: "¿Qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?"[16]. Las respuestas dadas a esta pregunta pueden ordenarse en dos grupos en función de los postulados que implican. En el primer grupo queda confirmada la previa suposición de que existen diferencias específicas inherentes a los propios textos. Se está tomando la pregunta como sinónima de esta otra: "¿Cuáles son los textos que son obras?"[17]. A este primer grupo pertenecen aquellas respuestas ya clásicas en las que lo literario/artístico se asocia a un contenido ficcional, eventualmente acorde a los principios de la imitación

---

[14]Gèrard Genette, Ficción y dicción, Barcelona, Lumen, 1993, página 11.

[15]Distinción "de la que no han dejado de ocuparse, de hecho, la mayoría de los estudiosos de la poética desde Aristóteles", según Gèrard Genette, op. cit., página 13.

[16]Citado por Fernando Lázaro Carreter, Estudios de poética, Madrid, Taurus, 1979, página 45.

[17]Gèrard Genette, op. cit., página 14.

verosímil[18] enunciados en la Poética de Aristóteles.

Se incluyen en el mismo grupo, por otra parte, aquellas otras respuestas que relacionan lo literario/artístico con determinados esquemas institucionalizados --tales como verso, estrofa y composición-- o, generalizando, con unas marcas de tipo formal cuyo empleo permite que la materialidad verbal de un enunciado[19] no se perciba como un mero medio sino --y desde actitudes menos radicales se añadiría que también-- como un fin en sí[20].

Las modalidades de respuesta a las que me acabo de referir no se anulan entre ellas. Son complementarias en tanto que atienden a fenómenos distintos. Ambas coinciden, sin

---

[18]Al identificar ficción con "mímesis" --como llegan a hacer Käte Hamburger y Gèrard Genette (Ver GENETTE, Gèrard, op. cit., página 16)-- se corre el riesgo de borrar una diferencia importante: La ficción abarca tanto lo verosímil como lo inverosímil. Si lo mimético es ficcional, no todo lo ficcional será mimético.

[19]En este sentido, Antonio García Berrio (op. cit., página 31) delimita el entorno operativo de las marcas formales: "la Poética moderna ha asentado (...) el principio orgánico de la estructura global del texto como nivel de decisión. En la estructura peculiar del texto artístico los fenómenos individuales literarios (...) ganan su definitiva condición diferencial cualitativa".

[20]Conviene recordar que la validación del mensaje por su forma -- la conversión de la forma en contenido del mensaje-- o la no equivalencia intencional entre un enunciado y lo que este expresa, de donde se derivan cualidades --"antieconomía", "redundancia" o "plurisignificación" entre otras (véase Antonio García Berrio, op. cit., página 34)-- destacadas por una tradición "que se remonta al romanticismo alemán y que se ilustra sobre todo, a partir de Mallarmé y hasta el formalismo" (Gèrard Genette, op. cit., página 20), delatan un uso específico del lenguaje al que Jan Mukarovsky y Roman Jakobson se refirieron mediante el concepto de "función poética". En palabras de Roman Jakobson: "La tendencia hacia el mensaje como tal (...) es la función poética. (...) Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante" (citado por José María Pozuelo Yvancos, Teoría del texto literario, Madrid, Cátedra, 1989, página 43).

Teniendo en cuenta que lo que importa aquí son sólo los planteamientos de conjunto, no expondré teorías concretas concernientes a las "marcas formales". Remito a los obras citadas.

embargo, no sólo en el hecho de que dan a conocer una supuesta esencia. Comparten además la idea de que la obra literaria es una entidad autónoma; es decir, que no necesita de la realidad extratextual para constituirse y que tampoco remite a ella[21]. Juego de significantes y de significados, la obra literaria es "intransitiva "[22] e "intrascendente" -no trasciende más allá del lenguaje.

Las propiedades resumidas no han dejado de suscitar revisiones críticas. Repaso aquí las principales argumentos: en primer lugar, respetando el orden que he seguido, se ha destacado que no todo lo ficcional es literario[23]. Basta con pensar en chistes, publicidad, ejemplificaciones de tipo hipotético, etc. Por otro lado, en palabras de Antonio García Berrio:

> Los rasgos expresivos que constituyen la literariedad no ofrecen, considerados uno a uno, una especificidad de valor poético incuestionable, que los identifique y diferencie cualitativamente de las características y propiedades de expresividad de textos comunicativos logrados. (...) el límite de comportamiento lingüístico entre la fórmula propiamente literaria y el acto comunicativo de éxito es difícilmente establecible[24]

---

[21]La no búsqueda de una sanción en los hechos reales no quiere decir que estos no puedan influir en el proceso creativo de un mundo ficcional; pueden ser el motivo que lo estructura o motivos, simplemente, añadidos a su engranaje.

[22]La "intransitividad" como rasgo común ha sido apuntado por Gèrard Genette, op. cit., páginas 30-32.

[23]Ver, por ejemplo, José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 91.

[24]Op. cit., página 183. En esta misma dirección Fernando Lázaro Carreter, tras reconocer que no sólo los mensajes poéticos son "recurrentes" o exigen permanecer en su propia forma, propone ampliar

Lo contrario contribuye a difuminar los límites: "muchos textos poéticos apenas se separan de la lengua coloquial"[25]. Por último, ha de tenerse en cuenta que las propiedades mencionadas no ayudan a la comprensión de un género no ficcional y en prosa --el tradicional género didáctico-- y que, por consiguiente, no son --o no son sólo-- las responsables de que ciertos textos, en algún momento, entraran a ocupar un lugar en la esfera de lo literario.

Las deficiencias de una caracterización fundada en factores intratextuales, el desarrollo que ha tenido la pragmática en los últimos veinticinco años y la proliferación de esquemas argumentativos relativistas --tan criticados-- incitaron a un replanteamiento del problema de base. Circunstancias antes desatendidas, por pertenecer a un plano extratextual, son ahora foco de atención. Desde esta perspectiva se ha dado origen a un segundo grupo de respuestas que varían y se alejan unas de otras al ir integradas en diferentes discursos teóricos: "postestructuralismo", "estética de la recepción" o "crítica deconstructivista".

En una nueva interpretación la pregunta de Jakobson se

---

el marco teórico y estudiar lo que denomina "mensajes literales", esto es, "comunicaciones que deben ser descifradas en sus propios términos y que así deben conservarse". Los textos literarios, pero no sólo ellos, pertenecerían a este género. (Esta nota condensa lo escrito por José María Pozuelo Yvancos, op. cit., páginas 50-51)

[25]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 34.

transforma en esta otra: "¿En qué condiciones (...) puede un texto, sin modificación interna, pasar a ser una obra?"[26]. El hecho literario no se concibe entonces separado de los circuitos de la comunicación social.

> En esta última vertiente la lengua literaria no es tanto una estructura verbal diferenciada como una "comunicación" socialmente diferenciada. Ello quiere decir que lo "literario" no vendrá definido por la "literariedad" (...), sino sobre todo por el reconocimiento de una modalidad de producción y recepción comunicativa[27]

Esta orientación ha sido entendida de dos maneras distintas. Como resultado se puede hablar de dos proyectos de investigación y, en cierto modo, de dos alternativas diferentes. Para la primera, ocupada en estudiar los contextos de producción y de recepción, lo literario "es un hecho producido constantemente en la evolución cultural, variable según los momentos históricos y las concepciones estéticas"[28]. Esta variabilidad imprevisible explica que un texto llegue a ser literario en una época o que pueda dejar de serlo. Combinando el peso de la tradición con potenciales

---

[26]Gèrard Genette, op. cit., página 14.

[27]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 64.

[28]Walter Mignolo, op. cit., página 12.

innovaciones de la iniciativa propia --sea personal o colectiva-- se concluiría que la literatura es lo que se enseña o lo que se decide que es[29]; no se le conceden otras particularidades que las que le otorguen unas convenciones, sean estas arbitrarias[30] o necesarias[31].

En la segunda alternativa se asume que lo literario es lo que distingue de modo sistemático y generalizable, frente a la anterior postura, a una cierta forma de comunicación. Se define, por tanto, como "un código (...) supraindividual que precede y preexiste al texto, además de prefigurar las principales reacciones del receptor frente al mismo"[32]. En este sentido se ha destacado[33], sin mezclar el criterio de lo

---

[29]Para "autores como Ellis, Di Girolamo o Van Dijk (...) la literatura es aquello que una comunidad de lectores decide, en función de unas condicionantes de tipo institucional, sociológico, lingüístico, etc., llamar literatura." (José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 76)

Como es sabido, estas relativizaciones han sido criticadas por Antonio García Berrio (op. cit., página 36) quien sólo acepta "la imagen del receptor como cierre del significado de unos mensajes que arrancan de las propuestas textuales creativas del autor o artista".

[30]Es decir, formadas por valores y atribuciones cambiantes, como considera Walter Mignolo, op. cit., página 12.

[31]Como defiende Antonio García Berrio: "si es cierto que la literatura es una práctica convencional y optativa en su transmisión cultural, no debe confundirse esto, como usualmente sucede ahora, con que sea también arbitraria en sus fundamentos de naturaleza. La selección e intensificación de determinadas peculiaridades de la construcción humana del discurso (...) obedecen a necesidades de expresión de determinadas estructuras antropológicas" (op. cit., página 184).

[32]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 78.

[33]Véase, por ejemplo, Fernando Lázaro Carreter, ¿Qué es la literatura?, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1976, y José María Pozuelo Yvancos, op. cit., páginas 79-85.

ficcional o de la forma, la condición "diferida"[34] de la comunicación literaria. Dos importantes implicaciones de este hecho son la ausencia de un contexto compartido y la falta de toda posible interacción entre el emisor y el receptor, causa de que sus comportamientos se adapten a un conjunto de suposiciones. Entre ambos existe una distancia fundamental a la que me referiré más adelante. A mi entender, sin embargo, estas características no son condiciones necesarias y suficientes en la medida en que parecen derivarse de la capacidad general que tiene la lengua escrita para sobrevivir a las circunstancias de su producción.

Como ramificación diferenciada de lo anterior, a raíz de los trabajos de J. L. Austin, algunos estudiosos se han preguntado por el tipo de acto de habla que corresponde a un texto literario. Entre otras descripciones, por ejemplo, Gèrard Genette, desde este punto de vista y rectificando la propuesta de John Searle, afirma que los "enunciados intencionalmente ficcionales" son:

> aserciones no serias (o no literales) que abarcan, en el modo del acto de habla indirecto (o de la figura), declaraciones (o peticiones) ficcionales explícitas[35].

Completando el esquema, M. L. Pratt y T. A. Van Dijk, reaccionan frente al intento de confundir una descripción con

---

[34]Antonio García Berrio, op. cit., página 185.

[35]Op. cit., página 51. Aportaciones de otros autores aparecen recogidas en José María Pozuelo Yvancos, op. cit., páginas 85-90.

una definición y, por tanto, "contra quienes habían hablado de la literatura como un 'acto de lenguaje' o como una clase de acto que instituye una realidad ilocucionaria diferenciada del tipo 'soy ficción' (...) inciden en definir la literatura como un 'uso' en circunstancias especiales, pero sin reglas específicas o propias de naturaleza lingüística"[36]. De nuevo, esas "circunstancias especiales" tienen que ver con acuerdos culturales imprevisibles.

Entiendo que el panorama actual puede verse como el cruce de las definiciones y actitudes que de modo muy resumido --lo que conlleva una cierta exageración-- acabo de presentar.

Un repaso dado a los géneros literarios no deja de arrojar nueva luz sobre lo ya dicho. Divergencias básicas, sin contar con los abundantes "mestizajes", hacen que un género no pueda cubrir el hueco ocupado por otro. En literatura la parte jamás representa al todo. Difícilmente pueden hacerse afirmaciones de tipo general --y aquellas que es lícito hacer apenas tienen interés--. Por estas razones y atendiendo a los objetivos del capítulo no hablaré en lo sucesivo de la literatura sino de la narrativa literaria, uno de los tres "géneros naturales"[37], y de las obras que pertenecen a él: las

---

[36]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 89.

[37]Elijo esta clasificación de géneros tradicional, ya esbozada por Platón en La república, porque se funda en modalidades expresivas de los textos, básicas e indiscutibles: "voz propia de la instancia enunciativa 'versus' voz propia del personaje en el enunciado". Otras orientaciones inciden en la misma clasificación: "el despliegue dialéctico de la indagación subjetiva como experiencia de la identidad descubierta y de la alteridad como conciencia extensa de lo otro

narraciones literarias. Excluyo del debate los otros dos géneros, lírica y drama, porque poseen rasgos discursivos muy marcados[38] que los distancian de la narrativa histórica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

diferente del yo supone la 'división natural' que diferencia entre 'diégesis' sintomático-expresiva de la lírica y 'mímesis' representativo-comunicativa (...). Lírica y drama representan la expresión discursiva pura de esa oposición; mientras que el epos y su modalidad moderna de la narración novelesca constituyen la síntesis". El criterio resulta satisfactoriamente sólido, simple y general; además, siempre puede entenderse "como un punto de partida lógico e imprescindible desde el cual decidir y medir las clases históricas como desarrollos 'diferenciales'". Las citas de esta nota proceden de Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, op. cit., páginas 29, 54 y 49, respectivamente.

[38]La lírica como "representación soliloquial de una condición" (...) y el drama como "la representación dialogal de una acción", según Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, op. cit., página 51.

4.NARRATIVA HISTÓRICA Y NARRATIVA LITERARIA.

Los dos centros de este trabajo son la narrativa histórica y la narrativa literaria. Este mero enunciado alude indirectamente a la existencia tanto de puntos de convergencia como de puntos de divergencia: narrativa literaria y narrativa histórica deben contener los rasgos propios de la narrativa pero al mismo tiempo deben incluir características que las distingan. Me propongo realizar un doble recorrido: intentaré determinar qué añade a la narración, o qué consecuencias tiene, el hecho de ser histórica o literaria. En dirección contraria, habrá que preguntarse también por lo que implica -- y a lo que da acceso, sobre todo-- el que un texto histórico o literario sea una narración.

Empezando por lo más elemental, se reconoce que la narrativa designa una modalidad de discurso: el discurso narrativo. Al hablar de discurso queda evocado, en resumen, un escritor que elabora un texto, a través del cual un lector obtiene una información o se la representa[39]. Las características que me propongo exponer se pueden situar en tres entornos que acaban de perfilarse. Ellos serán las directrices que estructuran el trabajo: el entorno de la configuración de la narración o ámbito del autor, el entorno

[39]Este esquema no recoge circunstancias básicas --por ejemplo, Enrique Anderson Imbert (Teoría y técnica del cuento, Barcelona, Ariel, página 41) elabora un modelo mucho más complejo--. Sin embargo, basta para transparentar claramente, en tanto que no se mezclan con otras informaciones, los focos claves que en este primer acercamiento han de tenerse en cuenta.

de la narración configurada o ámbito del texto y el entorno de la reconfiguración de la narración o ámbito del lector. Hay que observar que diversos aspectos afectan a los tres entornos. A fin de mantener una unidad expositiva y de evitar repeticiones he optado, sin embargo, por examinarlos en uno solo de ellos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.1.EL ESCRITOR DE NARRACIONES HISTÓRICAS Y EL ESCRITOR DE NARRACIONES LITERARIAS.

Por lo que respecta a la narrativa literaria --y, en general, al discurso poético-- perfilar el retrato psicológico y moral del escritor, su constitución íntima y profunda, fue objetivo prioritario de programas ligados a teorías románticas[40]. El abandono de esta orientación debe relacionarse con la dificultad que entraña el reunir datos que pudieran determinar el alcance autobiográfico de un escrito y con el reconocimiento de la distancia que puede mediar entre el escritor y su obra. En rigor, no sería posible --aunque esto, aún hoy día, se haga con cierta frecuencia-- afirmar que un texto expresa a su autor. De ahí arranca la hipótesis contraria: la certeza de que "la relación entre el estado mental particular del sujeto de la estructuración y el objeto estructurado es totalmente accidental"[41].

La crítica hecha al proyecto romántico enlaza con la ausencia de atributos con que, en el ámbito de lo abstracto, se rodea al escritor de narrativa literaria. Richard Rorty

---

[40]Afirmación que puede encontrarse en: Raman Selden, La teoría literaria contemporánea, Barcelona, Ariel, 1989,páginas 11-12 o en Vítor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit., página 346.

Según Antonio García Berrio (op. cit., página 29), el proyecto tiene su origen en el principio constitutivo de las operaciones literarias y poéticas, postulado en el romanticismo, que Hegel expone con exactitud: "el hombre a la búsqueda de un procedimiento para expresar y representar su propia configuración conceptual e imaginaria de la realidad, como estructura dialéctica de identidad-alteridad".

[41]Paul de Man, op. cit., página 32. Como es lógico, si se rechaza la concepción de la obra como espejo que refleja a su autor, se renuncia a buscar un conocimiento de este a partir de aquella y viceversa.

sostiene:

> No hay una cosa tal como "el escritor", ni hay razones para creer que todo el que escribe un libro deba tener las mismas metas o se le deba medir con los mismos patrones[42].

La suposición romántica criticada que consiste en dar por hecho objetivo y objetivable la presencia del escritor en la narración literaria establece perfecta simetría con la suposición inversa que resumiré como la aceptación de la premisa siguiente: en la narración histórica el escritor se ausenta y el pasado, por así decir, toma la palabra. Esta suposición queda incorporada a la meta de absoluta objetividad que caracteriza a una corriente positivista de pensamiento histórico, también del siglo XIX[43]. Tampoco aquí, continuando con el paralelismo, han faltado las críticas: en opinión de E. H. Carr:

> El historiador y los hechos son mutuamente necesarios. Sin sus hechos, el historiador carece de raíces y es huero; y los hechos, sin el historiador, muertos y faltos de sentido. Mi primera contestación a la pregunta de qué es la historia, será pues la siguiente: un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre el presente y el pasado[44].

Por consiguiente, "la historia no es ni puede ser una 'simple' descripción, y el postulado de una ciencia que

---

[42]Op. cit., página 163.

[43]Como es sabido, Leopold Von Ranke, en 1824, explicitó estameta al proponerse "mostrar las cosas tal y como sucedieron". Citado por Jorge Lozano, op. cit., página 80.

[44]Edward H. Carr,¿Qué es la historia?,Barcelona, Ariel, 1993, página 76.

presenta a la historia devenida wie es eigentlich gewesen, tal como la interpretan sus autores es una ficción científicamente nociva"[45].

Desde otro ángulo y para terminar, estima Roland Barthes que en el "nivel del discurso, la objetividad --o carencia de signos del enunciante-- aparece como una forma particular del imaginario, como el producto de lo que podríamos llamar la ilusión referencial, ya que con ella el historiador pretende dejar que el referente hable"[46]; esta no será otra cosa entonces, cabe agregar, que el resultado de una estrategia retórica de persuasión.

En definitiva, la aceptación eufórica o resignada, según los casos, de una subjetividad latente en los textos revela un juego de intenciones que separa a la narración literaria de la narración histórica.

Si bien el autor abstracto se mueve por motivos y fines impredecibles, en otro plano, atendiendo a circunstancias inevitables de su trabajo, pueden hacerse algunas generalizaciones: el escritor de narrativa tanto histórica como literaria prepara un objeto verbal que es la consecuencia de una cadena dialéctica. El análisis de Javier del Prado[47]

---

[45]Adam Schaff, op. cit., página 288. En esta obra se recogen afirmaciones que concuerdan con las reproducidas, hechas por Hegel, J. Dewey, C. L. Becker o Paul Ricoeur. Ver páginas 124, 138, 238, 314, 324 y 338. Para una ampliación de este tema consúltese Paul Ricoeur, Historia y verdad, Madrid, Encuentro, 1990.

[46]Op. cit., página 168.

[47]Francisco Javier del Prado Biezma, Cómo se analiza una novela, Madrid, Alhambra, 1984, página 26.

permite esquematizar dicha cadena de la siguiente manera:

1. Juego dialéctico escritor-realidad, que se inicia en la percepción y cuya resultante es la estructuración de una realidad propia: ya sea expresión o imitación de la realidad percibida, ya sea ficción.

2. Juego dialéctico realidad propia-estructura lingüística más normas y tópicos de género, cuya resultante es una narración.

Todo escritor atraviesa el proceso expuesto. Ahora bien, intenciones variables hacen que los procesos no sean idénticos. Por definición, el escritor de narraciones históricas, por lo que respecta a la primera parte del proceso, se ve movido por un compromiso con el pasado. Su meta es informar de una realidad histórica, explicar lo que la hizo posible; es decir, responder a dos preguntas: ¿Cómo se desarrolló un acontecimiento? y ¿Por qué se produjo precisamente de ese modo?. Su trabajo se presenta como una labor de reconstrucción --según Aron y Marrou[48]-- que aspira a ser calificada de verídica. No obstante, puesto que "historiar significa interpretar"[49], no ha de olvidarse que la realidad que se construye es una aproximación alejada de la realidad empírica en la misma medida en que es producto de una operación selectiva --el hecho histórico se selecciona entre

[48]Remito al comentario hecho por Paul Ricoeur, op. cit., página 287.

[49]Adam Schaff, op. cit., página 281.

lo pasado por "sus nexos con una totalidad"[50]-- y en tanto que proporciona una visión, hace comprender lo sucedido, contiene conclusiones. Evidentemente todo esto falta en los hechos. Los hechos no significan. En este sentido parece que un hecho cambia al pensarse y que la única forma de manejar hechos es pensándolos.

Por el contrario, el escritor de narraciones literarias fabrica un mundo autárquico: organiza "sus dimensiones y sus límites ordenando su tiempo, su espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos"[51]. No asume otros compromisos que los que él mismo, opcionalmente, acepta; pero existe una restricción importante: no podrá aceptar el compromiso del historiador sin transformarse, a su vez, en un historiador. Puede decirse entonces que el literato genera una realidad que intencionadamente contiene elementos inexistentes en la realidad empírica. Toda narración literaria "se genera con voluntad de diégesis (...) y crea, en la medida de lo posible, su propio referente"[52].

Al historiador se le imponen unos límites --los límites de la realidad histórica--; el literato, en todo caso, ha de comenzar por definirlos. No creo que sean, pese a su indudable atractivo, requisitos indispensables --o prefiguradores-- de la actividad del escritor de narraciones literarias los

---

[50]Adam Schaff, op. cit., página 252.

[51]Roland Barthes, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, página 35.

[52]Francisco Javier del Prado, op. cit., página 63.

objetivos, a menudo sugerentes y pretenciosos, o las intenciones, a menudo derivadas de supuestas responsabilidades de tipo ético, que se han venido reclamando con cierta frecuencia. Las finalidades o causas señaladas tienen que ver con la creencia de que el literato siempre concibe una realidad a fin de expresar convicciones personales --en última instancia, ese sería su sentido--[53]. Ninguna de ellas, me parece, viene exigida por condiciones inherentes a la labor a efectuar y por ello ninguna puede pasar por ser una constante general.

Al igual que el literato, el historiador[54] no alcanzaría su objetivo inicial, la configuración de un imagen de realidad, si se limitara a contemplar o a observar -ya que no todo es observable y que nunca se observan más que fragmentos sin interpretar[55]. La concepción, por parte de ambos, de una determinada imagen mental depende tanto de una labor

---

[53]Ver a este respecto, por ejemplo: Robert Musil, Ensayos y conferencias, Madrid, Visor, 1992, página 66, Richard Rorty, op. cit., página 100, Jean-Paul Sartre, ¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 1967, páginas 54, 78 y 81, Antonio García Berrio, op. cit., página 162, Fernando Lázaro Carreter, op. cit., 1979, página 135, José Romera Castillo, El comentario semiótico de textos, Temas, 1979, página 84, Raman Selden, op. cit., página 40 y Enrique Anderson Imbert, op. cit., página 10.

[54]Por su mayor brevedad empleo los términos de "literato" e "historiador" como sinónimos, respectivamente, del "escritor de narraciones literarias" y del "escritor de narraciones históricas".

[55]"Como un historiador investiga actos de pensamiento, no puede adquirir ningún conocimiento de ellos por observación, sino que tiene que recurrir al conocimiento intuitivo (basado en una categoría de imaginación a priori que recuerda a Kant), lo cual significa que debe rehacer el pasado en su propia mente", según Jerzy Topolsky, op. cit., página 128.

consciente en que intervienen memoria, razón e imaginación[56]

---

[56]Esta afirmación, en su vaguedad, no permite apreciar algunos detalles muy debatidos que tienen su interés: Richard Baum (Lengua culta, lengua literaria, lengua escrita, Barcelona, Alfa, 1989, páginas 185-186), resumiendo teorías de D`Alembert, aclara: "o bien el entendimiento hace una enumeración pura y simple de sus percepciones por la memoria, o bien las examina, las compara y las digiere por la razón; o bien, por último, se complace en imitarlas y contrahacerlas por medio de la imaginación. De donde resulta una distribución general del conocimiento humano que se antoja harto bien fundamentada; en la historia, que se refiere a la memoria; en la filosofía, que emana de la razón, y en poesía, que nace de la imaginación". Las divisiones realizadas parecen, sin embargo, difuminarse y prácticamente borrarse en la actualidad. Por una parte se reconoce, en palabras de Antonio García Berrio (op. cit..., página 104) que "La ficcionalidad fantástica participa (...) del trabajo nómico, es decir, reglado y regular, de una imaginación coordinada con el control de la experiencia consciente y racional" y, por otra parte, tampoco se discute que la imaginación sea imprescindible en el proceso de escritura no sólo de narraciones literarias sino también de narraciones históricas. Respecto a estas últimas, por citar algunos ejemplos, Enrique Pupo Walker,(La vocación literaria del pensamiento histórico en América, Madrid, Gredos, 1982, página 12), recordando a Octavio Paz, afirma "que en los avatares de la historia 'la imaginación es la facultad que descubre la relación entre las cosas'". Adam schaff (op. cit., página 134), en este sentido, escribe: "La imagen histórica es el producto de la imaginación del historiador, y el carácter necesario de esa imagen va ligado a la existencia a priori de la imaginación. Así, pues, la obra del historiador solamente difiere de la obra del novelista en cuanto que la imagen creada por el historiador está considerada como verdadera". Afirmaciones semejantes se encuentran en Paul Ricoeur, Tiempo y narración, Vol.I, Madrid, Cristiandad, 1987, página 159. y en Marcelino C. Peñuelas, Mito, literatura y realidad, Madrid, Gredos, 1965, página 72.

Para terminar, recordaré que memoria e imaginación no dejan de superponerse y manifestar aspectos comunes. Según expone Gilbert Durand (Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus, 1981), "la memoria tiene el carácter fundamental de lo imaginario, que es ser eufemismo" (página 383) y, como contrapartida, para Bergson "la imaginación se resuelve en memoria" (página 18). No obstante, añade Durand parafraseando a Sartre, "si bien la memoria colorea la imaginación de residuos a posteriori, no es menos cierto que existe una esencia propia de lo imaginario que diferencia el pensamiento del poeta del pensamiento del cronista" (página 18). Como se explica más adelante: "Tanto sobre el pensamiento que razona como sobre el pensamiento que percibe, pesa todavía el camino laborioso de la existencia, mientras que el pensamiento que imagina tiene conciencia de estar instantaneamente colmado y arrebatado al encadenamiento temporal" (página 379). Admitiré esa esencia diferencial, aun reconociendo que memoria, razón e imaginación en lugar de excluirse se coordinan y apoyan mutuamente, sólo en la medida en que puede referirse a la relación que el resultado del trabajo mental debe mantener con la realidad empírica. Esta relación fundamenta los órdenes de "lo imaginario" y de "lo real" y posibilita el siguiente análisis: "el objeto imaginado viene dado inmediatamente por lo que es, mientras que el saber perceptivo se forma lentamente por aproximaciones y acercamientos sucesivos. (...) Por tanto, la observación de semejante objeto por la imaginación no me enseña nada" (página 19).

como del influjo de elementos irracionales[57]. Se trata de una operación realizada inevitablemente desde un determinado punto de vista. ¿Qué es lo que esto implica?. El punto de vista viene a significar la parcialidad introducida por el sujeto, que puede ser compartida o no compartida[58]. Remite de modo inmediato a condiciones sociales y culturales responsables del complejo ideológico en virtud del cual se seleccionan, organizan y valoran percepciones. Se escribe desde el presente lo que el mismo presente posibilita[59]. Cada contexto presenta

---

[57]Según Mario Vargas LLosa ("Carta de batalla por 'Tirant lo Blanc'", Letra, núm 20, 1990/91, página 60), "seleccionar dentro de los materiales de la realidad aquellos que serán la materia prima de la realidad que creará con palabras, acentuar y opacar las propiedades de los materiales usurpados y combinarlos de una manera singular para que esa realidad verbal resulte original, única, es el aspecto irracional de la creación de una novela, una operación condicionada por las obsesiones del novelista, el trabajo que realizan sus demonios personales".

La descripción parcial del trabajo del literato se admite en la actualidad como descripción, igualmente parcial, del trabajo del historiador. Como apunta Víctor Frankl (El "Antijovio" de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la Contrarreforma y del manierismo, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963, página 460), "ningún historiador actual de alguna formación filosófica dudará (...) de que la comprensión de objetos históricos es una producción de la totalidad del alma del investigador, en que las facultades irracionales, emocionales, juegan un papel muy acentuado". Añadiré otro ejemplo muy significativo: la importancia de factores que escapan al control del historiador hace que Adam Schaff (op. cit., página 13) juzgue necesario "analizar la deformación del conocimiento histórico que se produce más allá de la conciencia del historiador, a pesar de sus intenciones y aspiraciones".

[58]La objetividad pura a que, según algunas propuestas ya vistas, debían acceder los trabajos de tipo histórico, resulta ser anhelo inalcanzable puesto que el "factor subjetivo está introducido en el conocimiento histórico por el mismo hecho de la existencia del sujeto cognoscente", según Adam Schaff, op. cit., página 338.

[59]Hago eco, en estas líneas, de una reflexión hegeliana. La historia se percibe como "el presente proyectado sobre el pasado". Adam Schaff (op. cit., página 138) viene a enriquecer la idea con las aportaciones de teóricos como Dewey. La conclusión es tajante: "debemos admitir que toda historia está necesariamente escrita desde el punto de vista del presente y constituye (lo que es inevitable) no sólo la historia del presente, sino también la historia de lo que el presente juzga como importante en el presente".

convenciones propias que afectan a las formas de articularse, en general, el hecho literario[60] o histórico[61].

En conclusión, puede decirse que narraciones históricas y literarias quedan respaldadas por actividades de tipo creativo[62] en la medida en que el escritor, lejos de ser un mero ejecutante de la acción --lo que distingue a la actividad mecánica-- le añade características propias. Cabe referirse entonces al producto de su trabajo --recordando formulaciones de corte romántico-- en términos de "emanación de una individualidad".

Estudiosos como Adam Schaff y Jerzy Topolsky, una vez admitida la semejanza en los procedimientos que he planteado, reconocen que el "trabajo de un historiador difiere muy poco

---

[60]La explicación de lo que permite que un poeta pueda cifrar un texto, suspendiendo la vigencia del código total o parcialmente, sin que esto impida al lector establecer las oportunas correspondencias significativas, se encuentra en la convención, según Fernando Lázaro Carreter (op. cit.,1979, páginas 40-41): "la comprensión del poeta desviado del código lingüístico se produce en el seno de un contexto cultural y de una norma expresiva creada por él, en los cuales hay necesidad de penetrar para poder entender", lo cual "es una muestra más de hasta qué punto resultan insuficientes los métodos estrictamente lingüísticos para el análisis de la literatura".

En este mismo sentido, señala Raman Selden, op. cit., página 57: "el texto puede parecer libre con respecto a sus relaciones con la realidad (...) pero no lo es con respecto a la ideología. Aquí, el concepto de ideología no se refiere a las doctrinas políticas conscientes, sino a todos los sistemas de representación (...) que dan forma a la imagen mental que el individuo tiene de la experiencia vivida".

[61]El cual está en función de conceptos básicos y variables como son los de "verdad" y "realidad". Para mostrar el alcance de la afirmado, puede verse en Víctor Frankl (op. cit., páginas 22-40 y 107-109) un esquema de los diversos conceptos de verdad, realidad y actitudes intelectuales ante el problema de la relación entre la narración histórica y el hecho histórico durante la época de la contrarreforma y del manierismo.

[62]Víctor Frankl (op. cit., página 22), se refiere al quehacer del historiador en términos de "actividad creadora cuyo producto es la "verdad histórico-científica"

de la actividad literaria"[63]. Las diferencias tienen su origen en que aunque, como he apuntado, el escritor de narraciones siempre distorsiona la realidad, mientras que el historiador lo hace a pesar suyo, el literato lo hace a propósito[64]. Tan sólo la imagen construida por el historiador debe reunir unas condiciones en relación al pasado histórico: "debe estar de acuerdo con las fuentes, ser coherente y localizada en el tiempo y el espacio"[65]. El historiador, frente al literato, opera desde el principio --es decir, por definición-- bajo la presión de reglas que no debe violar. En este sentido, por ejemplo, renunciará a la capacidad transgresora de su imaginación, procurará objetivar su "punto de vista" e intentará que la realidad concebida ofrezca, en la medida de lo posible, la garantía de lo razonable.

El segundo de los procesos mencionados, juego dialéctico realidad propia-estructura lingüística, no se inicia con un mismo planteamiento; en un caso el enlace con el discurso, y con el discurso narrativo, es resultado de una elección forzosa --la historia se materializa en discurso narrativo a falta de otro medio y de otra modalidad mejor de expresión[66]--

---

[63]Jerzy Topolsky, op. cit., página 128. Idea semejante se encuentra en Adam Schaff, op. cit., página 134.

[64]Adapto una opinión expresada en Enrique Anderson Imbert, op. cit., Buenos Aires, Marymar, 1979, página 1.

[65]Jerzy Topolsky, op. cit., página 128.

[66]Basta con tener en cuenta las discusiones levantadas en torno a la idoneidad de la narrativa histórica resumidas en Hayden White, op. cit., páginas 47-49, y estudiadas por Paul Ricoeur (op. cit., Vol. I, 1987, páginas 173-370).

mientras que en el otro caso es declaración de algo consubstancial --no se concibe la literatura sin discurso y no tendría sentido preguntarse por la eficacia de la narrativa literaria--. Indudablemente giramos en torno a criterios clásicos: el criterio de la finalidad práctica de la narrativa histórica --mero medio-- frente al de la apracticidad de la narrativa literaria --fin en sí--. En el próximo apartado se analizará la forma en que lo dicho repercute sobre la narración.

Puesto que los términos empleados contienen a los nuestros, la siguiente cita puede resumir en parte lo que ha de irse exponiendo: "Como proceso y géneros discursivos, la historia y la novela comparten el lenguaje. El novelar y el historiar son equivalencias del tramar, es decir, de decisión poética"[67]. El escritor de narraciones, literarias o históricas, elabora un objeto verbal y al hacerlo "se ve constreñido y alentado a la vez por resistencias de toda índole que ha de tener en cuenta y desde las cuales actúa"[68]. El lenguaje no equivale a la realidad y no hay nada parecido a un lenguaje transparente --la función referencial de Jakobson alude a la finalidad de un objeto, pero no directamente al

---

[67]Djelal Kadir, "Historia y novela: tramatización de la palabra", en Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, Caracas, Monte Avila, 1984, página 298. Así como parece necesario prestar atención al conjunto de decisiones que conlleva la acción de tramar no creo, sin embargo, oportuno calificar estas decisiones de "poéticas". Esto es elevar lo poético a la categoría de modelo-patrón por el que se miden otros modelos a los que entonces debería de preceder. No hay razones sólidas que sancionen este orden y esta jerarquía.

[68]Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, Vol. I, Madrid, Gredos, 1976, página 31.

objeto--. Los textos ejemplifican algo al margen de lo que dicen: son ejemplo de un cierto tipo de texto y de un determinado estilo; son el producto de una elección realizada a nivel semántico, sintáctico y, por así decir, textual. "En toda forma literaria [e histórica, añado], existe la elección general de un tono, de un ethos si se quiere, y es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete"[69]. Lo expuesto hasta ahora se sintetiza en la siguiente afirmación: en tanto que todo escritor se compromete con la forma sólo el escritor de narraciones históricas se compromete además con la realidad del pasado y sólo el escritor de narraciones literarias se compromete además con una "no realidad".

La transformación de una imagen en una imagen verbal, por otra parte, entraña operaciones selectivas e interpretativas de corte tropológico. Esto a menudo no se ha tenido en cuenta al afrontar el trabajo del historiador. Hayden White, según Raman Selden, sostiene:

> los historiadores creen que sus narraciones son objetivas, pero no pueden escapar a la textualidad, ya que implican una estructura (...) Cuando un historiador ordena su material, lo hace manejable con la silenciosa aplicación de lo que Kenneth Burke llamó "los Cuatro Tropos Básicos": la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. El pensamiento histórico no es posible sino en términos de tropos[70]

Lo que se cuenta presupone la adaptación de lo que debe

---

[69]Roland Barthes, op. cit., 1973, página 21.

[70]Op. cit., página 113.

ser contado a lo que puede contarse; "no hay otra realidad o verdad histórica que la que codifica un lenguaje determinado y determinante"[71].

Todo escritor de narraciones satisface las exigencias de la forma. La narración no es una simple sucesión más o menos arbitraria de acontecimientos, sino que ostenta una estructura y unas características previsibles[72]; se ajusta a reglas y unidades que literato e historiador deben respetar. Puesto que se componen a imagen y semejanza de un mismo patrón, "en cuanto a su organización, historia y ficción tienen mucho en común"[73]. Ahora bien; como se ha repetido en diversas ocasiones, el historiador, en la medida en que relata hechos, se atiene al orden y a las circunstancias en que estos se han producido; su narración se distingue de la narración literaria

---

[71]Hugo Rodríguez vecchini, "Don Quijote y la Florida del Inca", en Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, Caracas, Monte Avila, 1984, página 107. El lenguaje es "determinante" desde el momento en que la mera linealidad del discurso, que desde Saussure se ha venido reconociendo, impone restricciones y la presencia inevitable de un orden. Cito a continuación dos fragmentos en los que se subraya otro factor de importancia: "La acumulación de detalles descriptivos para lograr una representación plástica exhaustiva de los referentes reales se revela como imposible e indeseable" (Antonio García Berrio, op. cit., página 333). Esto mismo se destaca en el entorno de la explicación histórica: "cuando se plantea la cuestión "¿por qué? no se espera una respuesta que contenga la enumeración detallada de todos los acontecimientos cuya suma forma la causa total (...) se espera solamente la causa parcial que más interesa a quien plantea la pregunta" (Adam Schaff, op. cit., páginas 293-294).

[72]Previsibles en tanto que son constantes. Esta invariabilidad justifica el modelo descriptivo y el aparato metodológico desarrollados a lo largo de este siglo en el ámbito de la narratología.

[73]Una vez reconocida esta semejanza, el profesor García Berrio (op. cit., página 348) menciona la diferencia específica: "Sin embargo, toda la apariencia de realidad que se consiga en la ficción mimética y en la mímesis realista no deja de ser no-realidad". De esto último me ocuparé más adelante.

"en cuanto a que el campo histórico (historical field) suministra el esquema básico de relaciones temporales (la crónica) y causales (la fábula) entre los hechos (motivos)"[74]. Seguir el curso natural de los hechos no significa, no obstante, que la configuración de la narración sea el espejo de la configuración de los hechos ya que esto conduciría a la conclusión falsa de que unos particulares acontecimientos no pueden narrarse con fidelidad más que de una única forma. La narración, con independencia de su referente, requiere una organización propia que en parte queda a la elección del escritor. Basta con pensar en las decisiones que deben siempre de tomarse en torno al punto de vista, voces narrativas o formación de bloques y su engarce en una unidad global --la unidad de la narración.

Tanto el literato como el historiador inician y terminan los dos procesos a que me he referido inmersos en una tradición narrativa. Sus trabajos adquieren un sentido al añadirse a la tradición preexistente. Esta los justifica; sólo en su marco se perciben sus novedades. "Los textos derivan su energía de tensiones que pueden ser sustituidas casi a voluntad, pero no pueden llegar a existir sin el opuesto contra el que ofrecen sus propias definiciones y

---

[74]Hugo Rodríguez Vecchini, art. cit., Caracas, Monte Avila, 1984, página 108. Alejandro Cioranescu (El Barroco o el descubrimiento del drama, Universidad de la La Laguna, 1957, página 295) expresa idea similar glosando la conocida distinción Aristotélica --distinción que estudiaré en el próximo apartado--. Por su parte, Víctor Frankl (Op. Cit., página 178) alude a la misma distinción, extractando textos de Quintiliano y Giovano Pontano.

alternativas"[75]. Toda narración es --se sitúa-- frente a otras narraciones y junto a ellas --es, por tanto, un "escenario de intertextualidad"[76]-- y representa por este motivo un equilibrio entre dos movimientos contrarios: un movimiento de distanciamiento y otro de aproximación. La labor del escritor se percibe bajo este enfoque como la búsqueda de una diferencia propia respetando una identidad compartida. Esta exposición general de lo que parece ser común lleva a entrever, sin embargo, detalles que soportan una desigualdad: mientras que para el historiador el canon de la forma narrativa es una meta a alcanzar y la tradición es un estado deficiente de conocimiento que a grandes rasgos ha de ser ampliado, corregido o adaptado en función de una necesidad, el literato percibe la tradición como un "pretexto" que constantemente, a fin de fabricar un espacio que le pertenezca, hay que interpretar y tergiversar[77]. De manera muy sugerente explica Harold Bloom el juego de relaciones y tensiones responsables, en su opinión, del desarrollo de la poesía. Según creo, aquí se propone una explicación tanto del desarrollo de la poesía como del desarrollo de la narrativa

---

[75]Paul de Man, op. cit., página 318.

[76]Describo la narración valiéndome de la descripción de la poesía hecha por J. Derrida, R. Barthes y H. Bloom. Ver José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 157.

[77]Sólo la realización de una mala lectura permite concebir lo nuevo, la no reproducción de lo ya dado. Paul de Man (op. cit., página 318), en este sentido, apunta que todo texto implica "una lectura fundamentalmente equivocada (misreading) de la literatura que es siempre, sistemáticamente, la mala lectura que otros ejecutan".

literaria:

> Las influencias poéticas --cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos-- siempre proceden debido a una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir, la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosas sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir[78]

El grado de sumisión o de rebeldía frente a unos modelos no deja de ser objeto de una elección personal, aunque la influencia ejercida por las corrientes literarias sea decisiva. La tradición se modifica y enriquece en los actos de rebeldía pero esto no es afirmar que la narración literaria necesite de esos actos. Será siempre parcial la postulación teórica de una actitud concreta[79].

Lo apuntado a lo largo de esta sección se materializa en características textuales y repercute sobre las posibles

---

[78]Harold Bloom, La angustia de las influencias, Caracas Monte Avila, 1991, página 41.

[79]En su lugar, cabe presentar una clasificación que recoja las distintas variantes posibles, como ha hecho Fernando Lázaro Carreter: "podemos distinguir tres grupos de escritores, según sea su comportamiento frente al contexto (...) hay escritores que actúan con total libertad frente al contexto, los que, con el término de Dolezel podemos llamar context-free writers. En el extremo contrario, aparecen los autores que se pliegan por completo a las exigencias del contexto (context-bound writers); son, en general, (...) los que adoptan como contexto el estilo inventado por otro escritor o el característico de un género. Su expresión no carece de estilo, pero éste no refleja individualidad alguna, sino las condiciones y funciones supraindividuales del contexto. Por fin, hay una situación intermedia, la de aquellos autores sensibles al contexto supraindividual, en el seno del cual afirman -o pretenden afirmar- su personalidad. Este grupo de context-sensitive writers suele ser el más ampliamente estimado" (op. cit., 1979, páginas 39-40).

formas de lectura. Todo ello será tema de los próximos apartados. La previa información que se tiene del escritor o del texto son elementos determinantes de la lectura. Lo que habrá de estudiarse es el reconocimiento que el lector hace de un texto --al margen de que reciba obras ya clasificadas-- como texto de una determinada clase en función de una materialidad verbal perceptible y valorable.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.2. LA NARRACIÓN HISTÓRICA Y LA NARRACIÓN LITERARIA.

Considerada como "estructura semiótica",se ha distinguido en la narración un plano de la expresión o discurso y un plano del contenido o historia[80]. El discurso es tanto significante, la materialidad física de lo narrado, como la forma en que se articula la historia. La historia, por su parte, es el significado. Es pertinente observar, sin embargo, que la manera de contar es algo que se cuenta y que el discurso en sí, puesto que significa, se presta a un cierto equívoco. Los conceptos han de reajustarse, de acuerdo con nuestro objetivo, a partir de otra perspectiva.

La narración no sería posible sin un autor y un lector,pero lo que interesa ahora es que lo externo a ella, las mismas condiciones de su existencia, son reinventadas por ella misma. En su interior queda representado --real o no-- un acto del tipo "alguien cuenta una historia a alguien"[81]. Toda narración de carácter verbal se desglosa así en dos componentes que mutuamente se implican: una historia definida como "serie de acontecimientos ligados de una manera lógica, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados

---

[80]Véase a este respecto Seymour Chatman, Historia y discurso, Madrid, Taurus, 1990, páginas 23-27. Este modelo inicial se enriquece y matiza al quedar desdoblado cada uno de los dos polos en una forma y en una substancia, de acuerdo con la descripción hecha del signo por Louis Hjelmslev. No me ocuparé, sin embargo, de esta segunda división en la medida en que da cuenta de aspectos irrelevantes para este trabajo (el hecho, por ejemplo, de que existan narraciones no verbales).

[81]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 230.

y/o sufridos por actores"[82], y un discurso, es decir, las circunstancias y el modo en que se transmite la historia: abarca cuanto concierne al proceso de enunciación narrativa y a la disposición de los acontecimientos. El discurso bien puede ser un contenido, pero parece ahora diferenciarse suficientemente de la historia[83].

Historia y discurso son inseparables; las dos caras necesarias de una unidad. La división hecha tiene así un mero valor metodológico. Conforme a ella se ordenarán los siguientes apartados.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[82]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 230.

[83]La oposición historia/discurso que la teoría estructuralista se encargó de difundir, ha sido por lo demás registrada en numerosas ocasiones aunque bajo otros términos: Aristóteles en su Poética no deja de separar la fábula --o imitación de acciones-- de su posible estructuración (Véase el capítulo 23) y de los recursos de que dispone el poeta. Quintiliano distingue entre ars (discurso) y verba (historia) (Ver José Romera Castillo, op. cit., página 55). Abreviando, la escuela formalista habla de trama ("disposición artística de los acontecimientos que conforman la narración") y narración, como indica Raman Selden, op. cit., página 20), de argumento (el conjunto de acontecimientos que figuran en la obra de ficción) y de trama ("indisolublemente ligada a los procedimientos artísticos"), según Vítor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit., página 404, o de fábula ("suma total de sucesos que van a ser relatados") y de trama ("la historia tal y como es contada"), según Seymour Chatman, op. cit., página 20. Por su parte, José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 228, citando a Tomachevski distingue entre trama ("lo que ha ocurrido") y argumento ("el modo en que el lector se ha enterado de lo que ha ocurrido").

4.2.1. LA HISTORIA: CARACTERÍSTICAS COMPARTIDAS POR NARRACIONES HISTÓRICAS Y LITERARIAS.

Por historia entenderé el conjunto de las acciones narradas, dejando al margen el hecho de que hayan sido expresadas por un discurso; esto es, sin atender al proceso modificador y caracterizador que esto conlleva.

Toda historia representa acciones, como se ha venido apreciando desde que Aristóteles afirmara en su Poética que la tragedia es "imitación de una acción esforzada y completa"[84] y como puede reconocerse una vez que se ha situado el campo de la historiografía en la esfera de la acción ocurrida.

Las historias vienen a "configurar lo que ya aparece en la acción humana"[85]. La acción humana se hace inteligible al configurarse en una historia. La comprensión tanto de acciones reales como de acciones narradas se apoya en un sistema interpretativo de tipo cultural. Este permite reconocer en la acción --y en la acción representada-- elementos de una determinada clase, concederles un valor y un sentido. Cabe enumerar estas clases de elementos, tomando como modelo la decodificación que hace el lenguaje --sistema interpretativo

---

[84]Aristóteles, op. cit., Líneas 24-25. La misma idea queda recogida en obras relativamente recientes. Cito dos ejemplos: "Las narraciones tienen como tema, finalmente, obrar y sufrir" (Paul Ricoeur, op. cit., Vol. 1, página 122). Según Teun A.Van Dijk, "característica fundamental del texto narrativo consiste en que este texto se refiere ante todo a acciones de personas"(La ciencia del texto, Barcelona, Paidós, 1983, página 154). Por último, los análisis estructuralistas organizados en torno a conceptos de "funciones" y "actantes", no dejan de construir esquemas similares a los que se encuentran en oraciones regidas por verbos de acción.

[85]Paul Ricoeur, op. cit., Vol. 1, página 134.

por excelencia-- del mundo de la acción: la acción entendida como lo que alguien hace, en un sentido narrativo --a diferencia del mero movimiento físico-- implica unos fines y remite a unos motivos: "identificar un agente y reconocerle motivos [también los fines serán motivos, en la esfera del agente] son operaciones complementarias"[86]. El agente obra, por otra parte, en circunstancias no elegidas --al menos parcialmente--. Hará lo que es capaz de hacer dentro de lo que es posible hacer en un determinado tiempo, espacio y en unas determinadas situaciones favorables o adversas --forman parte de estas situaciones tanto ayudas y obstáculos físicos como el que el agente obre junto a otros o frente a otros--. La acción, por último, es la transición entre una situación inicial y una situación final, entraña "un cambio de estado causado por un agente o alguien que afecta a un paciente"[87]; el cambio es un resultado valorable en términos de positivo o negativo.

El esquema de la acción es recursivo. La historia subsume bajo la unidad de su tema, de sus personajes, una o varias acciones --cada una de ellas, a su vez, segmentable--, encubre un complejo jerárquico de secuencias narrativas: unas son parte de otras[88].

---

[86]Paul Ricoeur, op. cit., Vol. 1, página 120.

[87]Seymour Chatman, op. cit., página 46. La estructura parece oracional.

[88]Véase, para una ampliación de la idea, Roland Barthes, La aventura semiológica, Barcelona, Paidós, páginas 181-184.

Esta estructura, se exponga en estos o en otros términos, es común a toda historia narrativa. Enlaza tres categorías: No hay historia sin acción, sin escenario, sin personajes/agentes. Las tres se implican. Establecer entre ellas una jerarquía según su importancia relativa es aquí innecesario[89].

En las siguientes líneas voy a enlazar algunas afirmaciones, tan conocidas como importantes, cuyo objeto no son ya las unidades sino el conjunto: la historia, según se ha dicho, agrupa elementos heterogéneos (acciones, personajes, escenarios) y constituye una "totalidad significante"[90], en virtud de lo cual puede resumirse en un tema, ser un ejemplo, respuesta a una pregunta. Una totalidad significante es una unidad cerrada y comprensible --"busca reconciliar las variadas reclamaciones que ella misma presenta"[91]--; simple o compleja, siempre es completa.

Las claves que permiten configurar una unidad a partir de lo heterogéneo han de buscarse en el significado y en las relaciones.

Los significados de la historia se desprenden de la

---

[89]Para construir una historia abreviada de las soluciones propuestas frente al problema de la jerarquía --subordinación del personaje a la acción, predominio del personaje sobre la acción o reconocimiento de una similar importancia-- véase Aristóteles, op. cit., folio 1450a, líneas 24-25, Roland Barthes, op. cit., 1990, página 185 y Seymour Chatman, op. cit., página 121.

[90]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.1, página 139.

[91]Wolfgang Iser, El acto de leer. Teoría del efecto estético, Madrid, Taurus, 1987, página 82. Amplío aquí lo que Iser considera propio de la ficción hasta concebirlo como una de las características de la narrativa.

disposición de los elementos en ella. La suma de los significados aislados de los elementos no equivale al significado del conjunto; esto quiere decir que es en el interior de la historia en donde los elementos adquieren un cierto sentido.

Puesto que los elementos significan en virtud de las relaciones mantenidas entre sí, explicarlos y comprenderlos dependerá de nuestra capacidad para enlazar unos con otros. La historia está atravesada por una red de relaciones de intersignificación[92]. Por lo demás, no hay en ella elementos sin sentido: "todo, en diferente grado, es (...) significativo (...) lo que aparece notado es, por definición, notable"[93].

Sobre lo ya dicho, las relaciones creadas entre los acontecimientos de la historia son producto de un cruce entre

---

[92]Estas nociones acerca de las narración han sido subrayadas por algunos autores al describir el discurso histórico. Jorge Lozano, op. cit., página 138-139, resumiendo un artículo de François Furet -De l`histoire-rècit à l`histoire-problème-, escribe: "el acontecimiento, tomado en sí mismo, es ininteligible, o más precisamente está privado de significación. Para que adquiera significación, propone también este historiador, es necesario que se lo integre en una red de otros acontecimientos en relación a los cuales tomará sentido: es la función del relato". También Louis O. Mink, según Paul Ricoeur, op. cit., Vol.1, página 265, expresa ideas similares: "en historia, explicar es a menudo operar 'conexiones' (...) lo que significa 'explicar un acontecimiento describiendo sus relaciones intrínsecas con otros acontecimientos y situarlo en un contexto'".

A partir de esta idea se ha establecido un puente que enlaza literatura e historia. Según P. G. Walsh, "lo que todo historiador busca no es un relato escueto de hechos inconexos, sino una fluida narración en la que cada acontecimiento esté, por así decirlo, en su lugar natural y forme parte de un todo inteligible. En este respecto el ideal del historiador es en principio idéntico al del novelista o dramaturgo" (Citado en Jorge Lozano, op. cit., página 117).

[93]Roland Barthes, op. cit., 1990, página 172. Para una ampliación de este tema, véase, del mismo autor, "El efecto de realidad", en op. cit., 1987, páginas 179-187.

dos órdenes distintos: orden temporal y orden lógico: "el resorte de la actividad narrativa está en la confusión misma de la consecución y de la consecuencia; lo que viene después es leído en el relato como causado por"[94]. Aunque Aristóteles reclamara la primacía de lo lógico sobre lo temporal[95], ninguno de los dos órdenes podría suprimirse sin que esto supusiera desfigurar la historia hasta desintegrarla --en ella, el "desencadenamiento lógico de acciones se manifiesta precisamente en su medida y plasmación temporales"[96]--.

Dejando al margen la correlación simple y poco productiva que puede establecerse término a término entre determinados componentes de la red conceptual de la acción, dimensiones temporales y categorías lógicas --los motivos tienen que ver con el pasado y con la causa, los proyectos enlazan con futuro y son consecuencia...--, interesa subrayar que en el marco de la historia, la experiencia de la acción es una experiencia de tiempo vivido como sucesión de momentos condicionados por la tensión que crean en ellos la espera y la memoria. Continuar una historia es avanzar entre sucesos bajo la égida de unas expectativas, intercambios de dimensiones temporales (pasado,

---

[94]Roland Barthes, op. cit., 1990, página 176.

[95]Aristóteles (op. cit., folio 1459a, líneas 19-24) opone la "fábula", estructurada "en torno a una sola acción entera y completa", a los relatos históricos ,"en los que necesariamente se describe no una sola acción, sino un solo tiempo, es decir, todas las cosas que durante él acontecieron a uno o varios, cada una de las cuales tiene con las demás relación puramente casual". Lejos de atender a características temporales de la fábula, Aristóteles se preocupa exclusivamente por su carácter lógico.

[96]Antonio García Berrio, op. cit., página 432.

presente y futuro) que no tendrían lugar si no se reconociera en ella la presencia de un arquetipo lógico[97].

Como nueva manifestación del cruce que vengo señalando, el esquema "principio-medio-fin", que representa un orden en la secuencia de los acontecimientos, además de entrañar una cronología gracias a la cual se describe cada parte en relación a un "antes de" y "después de", constituye una cadena completa regulada por exigencias de probabilidad y necesidad. Todo ello se subraya en las definiciones de Aristóteles:

> Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra[98].

Puesto que los sucesos son encadenantes; esto es, puesto que unos conducen a otros; puesto que no hay arbitrariedad en su disposición y dado que se organizan en secuencias, artilugios de la composición, que constan de principio, medio y fin[99], puede decirse que en la historia "al principio todo es posible, por la mitad las cosas se hacen posibles, al final todo es necesario. (En ella) la posibilidad va disminuyendo o reduciéndose. Las elecciones se vuelven más y más limitadas y

---

[97]Para una ampliación de estas ideas véase Paul Ricoeur, op. cit., Vol.1, páginas 117-166.

[98]Op. cit., folio 1450b, líneas 26-31.

[99]Como afirma Paul Ricoeur (op. cit., Vol.1, página 96) "las ideas de comienzo, de medio y de fin no se toman de la experiencia: no son rasgos de la acción efectiva, sino efectos de la ordenación del poema" (de la historia, en este entorno).

la última elección no parece ya una elección, sino algo inevitable"[100]. No se confundirá lo inevitable con lo previsible, pues justamente numerosas historias consiguen incluir lo imprevisible en lo aceptable.[101].

En la historia la sucesión es transformada en totalidad en cuanto se reconoce en ella una coherencia y desde el momento en que cada uno de sus incidentes se percibe, cuando esta acaba --en su "punto final"[102]--, como orientado hacia la producción de un colectivo efecto de sentido. En conclusión, la historia --extendiendo algunas reflexiones que suscitó la novela-- "transforma la vida en destino, el recuerdo en un acto útil y la duración en un tiempo dirigido y significativo"[103]. El modelo de concordancia que queda presentado, además de reunir, según se dijo, lo heterogéneo -- lo disperso en el tiempo-- integra lo discordante en lo concordante al hacer que lo sorprendente resulte probable y que sea comprensible la transformación de unas situaciones en

---

[100]Seymour Chatman, op. cit., página 49.

[101]Según Paul Ricoeur (op. cit., Vol.1, página 138) "comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a (una) conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos".

[102]El "punto final""proporciona la perspectiva desde la que puede percibirse la historia como formando un todo", explica Paul Ricoeur (op. cit., Vol.1, página 138).

[103]Roland Barthes, op. cit., página 45.

otras --a menudo opuestas--; es decir, el cambio[104].

Es importante en el entorno de este trabajo no olvidar que, al dar cuenta de las causas y fines responsables de un fenómeno, al someter lo "real" a lo inteligible, narrar es, entre otras cosas, explicar --explicar mostrando, si se quiere[105]--. En este sentido, aunque se distingue el modo de comprensión narrativo de los modos de comprensión teórico y categorial[106], los tres coinciden en que buscan "aprehender juntos en un solo acto mental cosas que no se experimentan juntas o que incluso no se pueden experimentar así, porque están separadas en el tiempo, en el espacio o desde un punto de vista lógico"[107].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

---

[104]Precisamente, los cambios que señaló Aristóteles (op. cit., capítulo XI) --peripecia ("cambio de la acción en sentido contrario") y agnición ("cambio desde la ignorancia al conocimiento"), junto con el lance patético ("acción destructora y dolorosa")-- llevarán "a su más alto grado de tensión la fusión de lo 'paradójico' y del encadenamiento 'causal', de la sorpresa y de la necesidad", como destaca Paul Ricoeur (op. cit., Vol.1, página 103).

[105]Paul Ricoeur (op. cit, Vol.1, páginas 169-370) estudia el debate que ha suscitado la narración como modo explicativo satisfactorio en el ámbito de la historia. Se observa aquí cómo rasgos esenciales de la narración se identifican con los términos que definen una explicación. También hay paralelismo entre el acto de narrar --según lo he descrito-- y el acto de explicar, tal y como lo entiende Adam Schaff (op. cit., página 306). Cito: "explicar un acontecimiento equivale a responder a la pregunta: ¿por qué este o aquel hecho se ha producido? Se puede responder a esta pregunta o bien indicando las causas que han producido o han contribuido a la producción del acontecimiento, de acuerdo con cierta ley, o bien indicando el objetivo".

[106]Según Paul Ricoeur (op. cit., Vol.1, página 270), en tanto que en el modo de comprensión narrativo se colocan los "elementos en un complejo único y concreto de relaciones", en el modo de comprensión teórico se concibe a estos "como casos o ejemplos de una teoría (o ley) general" y en el modo categorial se determina de qué tipo de objetos provienen, "qué sistema de conceptos a priori da forma a una experiencia que, en su ausencia, seguiría siendo caótica".

[107]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.1, página 270.

El modelo construido, básicamente una reproducción del aristotélico, se ajusta a los intereses y objeto de este trabajo; a fin de completarlo --me refiero al modelo-- falta por añadir que permite ser entendido con la flexibilidad suficiente como para que pueda admitir sin destruirse las derivaciones y desvíos, a menudo notables, que sin duda se descubren al revisar la trayectoria y evolución de la narrativa hasta la época actual. En mi opinión, las historias que, en general, cuestionan y transgreden determinadas convenciones, hasta el extremo de que algunas se consideran verdaderas "antihistorias"[108] --casos en que lo "causal" es sustituido por lo "contingente", en que la acción se reduce a un mínimo, en que nada se resuelve, en que sólo parece revelarse un estado de cosas...--, pese a que distorsionan el modelo y lo llevan a puntos límites de tensión, nunca alcanzan a romperlo. Esto parece ser así porque la "antihistoria" no podría derribar el modelo sin perder, simultáneamente, su carácter de opuesto y sin dejar de tener que ver, al tiempo, con la esfera de la narrativa.

Recapitulando: un conjunto de requisitos que ha de reunir la historia de la narración tanto histórica como literaria ha sido enumerado. Cuanto mayor sea el número y la transcendencia de los requisitos compartidos mayor será la posibilidad de una ambigüedad o ambivalencia en los textos y, por consiguiente,

---

[108]Véase, para una ampliación de este tema, Seymour Chatman, op. cit., páginas 48-51 y 59-62 y Paul Ricoeur, op. cit., Vol.2, capítulo 1.

mayor será la posibilidad de que se produzcan fisuras en la historia de su recepción.

Una vez hecho el necesario repaso de la forma de la historia hay que examinar su relación con la realidad admitida.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.2.1.2. HISTORIA Y REALIDAD ADMITIDA.

Desde una perspectiva tradicionalista, la historia queda asociada al concepto de "res" dentro del binomio "res-verba", una de las tres dualidades retórico-horacianas que explican el fenómeno lingüístico-artístico[109]. "Res" equivale a contenido representado en el texto, contenido tanto extratextual --o pretextual, desde el punto de vista de la producción-- que está, no se olvide, por y para el texto, como intratextual. En palabras de Tomás Albaladejo, "por un lado está el elemento 'res' extensional, que es resultado de la operación de 'inventio' y está fuera del texto, como referente de este, y, por otro, se encuentra el elemento 'res' intensional, integrante del espacio propiamente textual y dominio de la 'dispositio'"[110].

Tal y como se concibe en este trabajo, puesto que "res" intensional pertenece al espacio del discurso, el concepto de historia en su contenido se identifica más bien con el de "res" extensional o referente extratextual. En este apartado se analizará su relación con la realidad admitida.

Es conveniente aquí introducir la distinción entre realidad efectiva y realidad admitida. En tanto que la primera designa el conjunto de lo existente o existido sin mediación de una perspectiva humana --constituye, pues, "esa nebulosa

---

[109]Horacio, Ars poetica, versos 310-322.

[110]Tomás Albaladejo, Semántica de la narración: la ficción realista, Madrid, Taurus, 1992, página 34.

abstracta de los universales"[111] en ningún caso "citable"--entenderé por la segunda el conjunto de lo que una colectividad humana considera y cree objetivamente existente o existido. Se trata de una realidad "citada", puesto que se ha formalizado semánticamente y objetivado culturalmente en forma de saber. La realidad efectiva siempre será una muda hipótesis estable a la que siempre se intenta recurrir, aunque no se esté en condiciones de hacerlo, para validar la realidad admitida[112]; en todo momento he de referirme a esta última. La ventaja de esta simple distinción, que, por otra parte, ya ha sido hecha[113], es que permite comprender y aprender a contar con las oscilaciones que ha sufrido el concepto de "realidad" a través de la historia, origen de algunos anacronismos, y evita el empleo de expresiones paradójicas tales como "realidad efectiva cambiante" o "naturaleza histórica".

Así como la descripción de la forma de la historia narrativa pudo hacerse compaginando perspectivas atribuibles a muy diversos momentos (principalmente poética clásica y narratología contemporánea) sin por ello crear contrasentidos y sin que fuera necesario dividir el gran bloque de la narrativa, analizar la relación posible que guarda la "res" extensional con la realidad admitida, teniendo en cuenta que nos apoyamos en postulados y conclusiones irreconciliables

---

[111]Manuel Cabada Gómez, Teoría de la lectura literaria, Madrid, Altorrey, 1994, página 135.

[112]Remito a la obra citada de Richard Rorty.

[113]Véase Tomás Albaladejo, op. cit., página 47.

entre sí, obliga desde el primer momento a plantearse dicha relación, por un lado, en la narración literaria y, por otro, en la narración histórica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.2.1.2.1. HISTORIA Y REALIDAD ADMITIDA EN LA NARRACIÓN LITERARIA.

La narración literaria, en cuanto construcción semántica, no representa en su conjunto sección alguna de la realidad admitida. Existe sólo a partir de su pertenencia a un texto. La historia, por tanto, no va precedida ni por una historia de la realidad admitida ni tampoco por otra --referente del habla histórica-- a la que calca --de la que pretende ser copia-- y a la cual sanciona dicha realidad. En estas circunstancias la historia no se representa más que a sí misma; es, entonces, autorreflexiva. Este punto de arranque no elimina, sin embargo, la existencia de relaciones; ellas son, en definitiva, las que alejan la literatura del puro lenguaje. El habla es literaria al constituirse como representación del lenguaje diferenciada con respecto a las representaciones del habla histórica[114].

Según señala Tatarkiewicz, el arte en la historia se ha entendido como imitación, expresión y construcción[115] --ficción, en la terminología que emplearé--. Enraizados en estas concepciones se han postulado también tres modos de relación que hay que recordar, sobre todo porque el panorama actual se presenta como amalgama un tanto confusa de todos ellos. Pero, en primer lugar, ¿Qué es lo que la literatura

---

[114]Estas son ideas constantemente barajadas en Manuel Cabada Gómez, op. cit.. Consúltese, por ejemplo, la página 70.

[115]Wladyslaw Tatarkiewicz, Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1992, página 70.

imita, expresa o ficcionaliza? No la realidad efectiva sino la realidad admitida. Esta afirmación no parece ser, sin embargo, exacta: no sería factible reconocer un lenguaje que difiere de lo real si no existiera un lenguaje que expresara lo real y con respecto del cual diferir. El lenguaje jamás puede imitar, expresar o ficcionalizar una realidad que no sea lingüística; es decir, una realidad que no haya sido ya dicha, enunciada por el habla histórica. La realidad admitida sólo podría "alcanzar" a la narración literaria, como referente, a través del habla histórica[116].

Dentro del entorno terminológico establecido se afirmará que, de acuerdo con el concepto clásico de arte, la historia es imitación del referente del habla histórica; difiere de la realidad admitida enunciada en la medida en que es su imitación.

El concepto de imitación ha sido entendido de diversas maneras[117], pero las principales --no sólo por su difusión sino también porque son arquetipos a partir de los cuales puede derivarse el resto-- parecen haber sido sólo dos: en la obra de Platón se encuentra la primera: Para él, toda imitación "se

---

[116]Señala Manuel Cabada Gómez (op. cit., página 85): "de la única forma que se puede imitar, expresar historicistamente o ficcionalizar respecto de la realidad, por medio del lenguaje, es imitando, expresando historicistamente o ficcionalizando la verdadera, auténtica o real habla de la realidad, que es el habla histórica". Julia Kristeva sostiene afirmaciones similares en su ensayo "La productividad llamada texto", incluido en Roland Barthes, Lo verosímil, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, páginas 63-93. Ver la página 65.

[117]Para una historia del concepto remito a la lectura de Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., páginas 301-324.

trataba de una copia pasiva y fidedigna de la realidad exterior"[118], censurable en tanto que, copia de una copia[119], se alejaba un grado más del auténtico mundo de las ideas, su fundamento último. Mera "apariencia de sabiduría (...) que no verdad"[120], es descalificada por defectuosa en comparación con el habla histórica. Bajo el enfoque de este apartado, la historia queda presentada como reproducción imperfecta de la realidad admitida enunciada.

Aristóteles ofrece una visión distinta. Debe recordarse que en su Poética la "imitación de una acción" llega a ser el equivalente de la "composición (o estructuración) de los hechos"[121]; sin configurar hechos no se pueden imitar acciones: la acción, cabe interpretar, es lo construido por la actividad mimética, cuyo objeto viene a ser la composición de los hechos[122]. La imitación deja de ser mero duplicado de la realidad admitida enunciada justamente en cuanto se reconoce que por medio de ella algo surge --una composición creada-- que antes no existía. "La mímesis (...) implica por un lado

---

[118]Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., página 302.

[119]"Las cosas imitan a las ideas y las obras de artea las cosas", expone Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, página 88. Véase el comentario que en esta misma página se hace sobre la "mímesis" en Platón.

[120]Platón, Diálogos, Vol.III, Madrid, Gredos, 1988, página 404. En el diálogo Fedro, incluido en el volumen, no deja de ser la poesía juzgada despectivamente como algo digno de no ser tenido en cuenta.

[121]Aristóteles, op. ct., folio 1450a, líneas 4-5, 15, 32-33; folio 1450b, líneas 22-24; folio 1451a, líneas 31-32. En estas líneas se crea el círculo entre ambas expresiones. Ambas definen la "fábula".

[122]A tal conclusión llegan Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, página 89, y Tomás Albaladejo, op. cit., página 38.

proximidad a la realidad y, a la vez, por otro lado, invención de realidad"[123]. Invención en tanto que como resultado de la actividad mimética se producen acontecimientos no pertenecientes a la realidad admitida, y proximidad en tanto que aquellos se sujetan a las mismas reglas de funcionamiento por las que se rige esta.

Ya que en el proceso de representación se produce "la transposición 'metafórica' del campo práctico"[124] por el campo poético --no se olvide que la "acción" como concepto se sitúa en ambos dominios--, la "mímesis", además de marcar un corte con el habla histórica, une la realidad admitida enunciada, a través de la historia, con el texto[125] --afecta pues tanto a historia como a discurso.

Por imitación la historia constituye una realidad nueva, que es alternativa y posible; por este modo de ser puede y debe alcanzar un grado de universalidad: en ella no deben de existir las contingencias propias del acontecimiento particular; por eso Aristóteles asegura que "la poesía es más filosófica y elevada que la historia"[126].

---

[123]Tomás Albaladejo, op. cit., página 33.

[124]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, página 107.

[125]En palabras de Tomás Albaladejo (op. cit., página 36), "la mímesis, al tiempo que diferencia realidad y ficción, enlaza con la estructura textual el espacio referencial constituido miméticamente". Esta idea se recoge también en Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, páginas 106-107.

[126]Aristóteles, op. cit., folio 1451b, líneas 5-6. Aunque en esta universalidad se haya cifrado en distintas ocasiones la capacidad de la literatura para expresar una verdad trascendente (remito a la exposición que se hace en Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., páginas 325-345), no debe de olvidarse, como señala Paul Ricoeur (op. cit.,

Lo posible poético queda asociado al principio retórico de lo verosímil. Es verosímil lo que convence y sólo tiene capacidad de convicción lo que es juzgado por la opinión común como posible o necesario. Para Aristóteles lo verosímil, que se fortalece con la presencia de realidad admitida en la historia, depende esencialmente de la coherencia lógica de la composición: en ella deben reproducirse constantes de funcionamiento de la realidad admitida enunciada. Es decir, el enlace entre referente y realidad se establece principalmente en la articulación o encadenamiento de los hechos en el texto. En la Poética, en definitiva, se insiste sobre todo en la necesidad de lo "verosímil sintáctico"[127]. Como es sabido, este es uno de los cuatro órdenes, considerados en retórica, que se interrelacionan en torno al concepto de verosimilitud. De los otros tres: "verosímil natural", "decorum" y "circunstancias de lugar, tiempo y modo"[128] es el primero --el resto en menor medida-- el que tiene que ver directamemnte con la relación literatura-realidad. Tomás Albaladejo lo analiza, deteniéndose así en aspectos poco desarrollados en la Poética, al establecer la base semántica del proceso mimético. En

---

Vol.I, página 99), que "la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación", es decir, que "los universales engendrados por la trama no son ideas platónicas".

[127]Como lo define Julia Kristeva (art. cit., página 67) "lo verosímil sintáctico sería el principio de derivabilidad de las distintas partes (de un discurso concreto) del sistema formal global. (...) Un discurso es sintácticamente verosímil si es posible hacer derivar cada una de sus secuencias de la totalidad estructurada en que ese discurso consiste".

[128]Tomás Albaladejo, op. cit., página 87.

consonancia con la teoría aristotélica afirma que la actividad mimética tiene como objeto la elaboración de un texto que representa una historia cuyos componentes son semejantes a los de la realidad admitida, pero distintos de los de esta. Por tanto, la mímesis define no sólo la relación entre el texto y su historia sino también la relación entre esta y la realidad admitida[129]. La historia como conjunto de seres, estados, procesos, acciones e ideas, constituye un mundo fundado en "una serie de instrucciones que no son propias de la realidad efectiva, con la que, sin embargo, mantienen una relación de semejanza"[130]. Los materiales de la historia tienen tales características de tipo semántico que podrían pertenecer a la realidad admitida enunciada. La no violación de normas pertenecientes a esta, la compatibilidad de normas, hace que el mundo construido esté provisto de verosimilitud.

La idea de semejanza, clave del concepto de imitación, recubre a simple vista un amplio campo difuso: puede variar desde un nivel de accidentalidad superficial hasta otro de esencia ideal y se halla tanto en lo escasamente posible como en lo muy probable. En cualquier caso, conlleva una comparación y el establecimiento de una jerarquía. Lo imitado sostiene y da validez a lo que es su imitación. La historia, en resumen, debe de estar, al menos mínimamente, sancionada por la realidad admitida. Sobre este vínculo, por otra parte,

---

[129]Ver Tomás Albaladejo, op. cit., página 22.

[130]Tomás Albaladejo, op. cit., página 53.

se asienta el placer estético, consistente en el reconocimiento de algo previo[131].

Desde la base sobre la que se funda la mímesis explica el profesor Albaladejo los otros dos tipos fundamentales de representación textual, lo que supone una importante ampliación de la perspectiva clásica: por un lado, la formación de una historia a partir de instrucciones que sean las de la realidad admitida conllevará la reproducción de uno de sus sectores. En estos casos no hay creación de realidad, por lo que el texto resultante es "semánticamente relativo a lo verdaderamente existente y sucedido, de tal modo que en él las discordancias con la realidad efectiva han de ser reputadas como falsedades"[132]. El segundo tipo lo constituyen aquellas historias fundadas en instrucciones que además de ser distintas de las de la realidad admitida, son incompatibles con ella. Contienen elementos que ni existen ni podrían existir al margen de un texto. Hay, por tanto, creación de una realidad inverosímil. Incluso en estos casos, no obstante, la orientación de la historia con respecto a la realidad admitida continúa siendo similar; también en ellos, como señala Antonio García Berrio, "reconocemos (...) formas de realidad"[133].

Durante el período romántico el concepto de arte sufre

---

[131]Véase Aristóteles, op. cit, folio 1448b, líneas 5-19.

[132]Tomás Albaladejo, op. cit., página 52.

[133]Op. cit., página 345.

una profunda transformación[134]: de tradicional y genérico a antitradicional y genético[135]. Ambos aspectos, entre otros, quedan reunidos al afirmarse que el "arte es expresión"[136]. Toda obra se explica por la manifestación en ella de una subjetividad --interioridad de un sujeto--, la cual es su origen; la obra está por lo que expresa, y es valorada, por tanto, según criterios de originalidad y autenticidad, rechazados por el clasicismo[137].

El enlace con la realidad admitida se establece en cuanto se reconoce que el arte, así lo entiende Hegel, toda vez que lo particular es representación concreta de lo universal, manifiesta el espíritu del tiempo y documenta el progreso de la idea. Concebida, pues, como excepcional forma de conocimiento, "los románticos declararon pronto que el arte, y más concretamente la poesía, alcanza la verdad"[138], "colabora

---

[134]"El cambio tuvo lugar en el siglo XIX", como señala Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., página 59. Por su parte, Antonio García Berrio, op. cit., página 23, habla del "gran cambio producido en los ideales poéticos y del gusto europeo a partir del siglo XVIII".

[135]Tal y como indica Manuel Cabada Gómez, op. cit., páginas 161 y 177.

[136]Tal es la definición de Benedetto Croce y sus seguidores, según se encuentra en Wladislaw Tatarkiewicz, op. cit., páginas 59, 65. La he elegido porque describe una perspectiva que subyace en las veinticinco definiciones distintas de romanticismo que el propio Tatarkiewicz recoge en las páginas 223-229.

[137]Se produce, en consecuencia, "el desplazamiento del centro de interés desde la reflexión clasicista sobre las cuestiones relativas al texto artístico y a su estructura, hacia aquellas otras que atañen a la entidad de los procesos sicológicos, fantásticos y sentimentales implicados en la creación" (Antonio García Berrio, op. cit., página 23).

[138]Según Wladyslaw Tatarkiewicz (op. cit., página 344), Hegel señala que "la vocación del arte es el descubrimiento de la verdad" -- la verdad de la idea, naturalmente.

con la ciencia (...) y profundiza la realidad interior"[139].

Desde el enfoque romántico que se ha introducido, la narración literaria --y la historia, por añadidura--, es vista como la expresión de un sujeto de la enunciación, diferenciado del autor histórico --la especificidad literaria radica precisamente en esta ruptura de identidad entre autor y sujeto de la enunciación-- en tanto que siempre es un sujeto puesto en escena por el lector y "hecho presente" o bien a partir de la connotación de la propia escritura o bien mediante su previa postulación y objetivación de acuerdo con una ciencia o ideología. Por consiguiente, no se trata de una "expresión histórica" pero sí de una "expresión historicista"[140]. Adaptando lo escrito por Carlos Bousoño, se dirá que si el sujeto que lleva la palabra no tiene existencia real, tampoco la tendrá ni esa palabra, ni la situación en la que se pronuncia:

> [justamente] al revés de lo que ocurre en el lenguaje ordinario, que es tan real como los términos en él implicados: situación, hablante y auditorio. De ahí que (...) no nos importe ni deba importarnos la coincidencia exacta entre un relato poemático y el hecho real en el que tal vez se base. Ambos universos (el de la realidad y el de la fantasía) son impermeables entre sí, bien que, en otro sentido, se correspondan, en cuanto que el segundo es expresión del primero[141].

Se registra en esta cita la separación existente entre literatura y realidad admitida enunciada, de acuerdo con el

---

[139]Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., página 249.

[140]Véase Manuel Cabada Gómez, op. cit., páginas 107-140.

[141]Carlos Bousoño, op. cit., Vol. I, página 30.

concepto romántico. La correspondencia que hay entre ambas aún debe, sin embargo, explicarse con mayor detalle: si en la historia "la presencia de 'datos' es empíricamente nula [esto] no impide que dichos datos sean, no obstante 'presenciados'" en el mismo momento en que se interpretan como "indicios y síntomas de expresión"[142]. Puesto que la historia tiene su causa en un sujeto objetivado por una forma de saber histórico -- siendo por tanto coherente en todos sus aspectos con las particularidades del sujeto postulado-- esta alcanza un grado de solidaridad con la realidad admitida enunciada que no tuvo antes ni tendrá tampoco después, desde la concepción moderna[143]. La narración literaria, diferenciada del habla histórica, expresa, sin embargo, tanto como ella --pues se le exige una constante de autenticidad-- y, además, lo hace siempre a su servicio: como "lenguaje no histórico acerca de lo histórico"[144]. En este sentido, la historia, a través de un compromiso con la expresión, se ve generalmente comprometida con una ideología y una moral históricas, llegando a ser así, por su colaboración o manifiesta oposición a un progreso ideológico, objeto de aplauso o censura.

Frente a la declaración romántica del arte como implicado con la historia, cómplice de una ideología, abriéndose así el camino para su uso práctico, el concepto moderno insiste en su

---

[142]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 115.

[143]Afirmación similar puede encontrarse en Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 121.

[144]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 133.

"desolidaridad" con la realidad admitida.

Así como la suspensión de todo interés por la realidad histórica en tanto que determinante de la experiencia estética ya fue destacada por Schopenhauer, Kant y, aún antes, haciendo abstracción de la terminología, por Erígena[145], podría decirse que, en el terreno de lo verbal, la primera escuela que realmente opera a partir de --y con-- una idea de ficción es el formalismo ruso[146]. El análisis formalista, como es sabido, parte de la postulación de que la especificidad del texto se encuentra en su forma[147], forma desviada para hacerse presente, dotada de sentido propio. El texto se define por un "esquema material-verbal"[148] que termina por declararse intranscendente[149]. Su lenguaje "no es transparente hacia fuera

---

[145]Véase Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., páginas 361, 369.

[146]A simple vista, puede verse también que algunos escritores de la época proyectan obras desde esta misma concepción: es el caso de Vicente Huidobro --remito a una lectura de sus manifiestos-- o de Paul Valery. Según Vitor Manuel de Aguiar e Silva (op. cit., página 354), "para Valery, (...) la literatura es ejercicio de lenguaje, (...) construcción de un mundo de palabras que, sustraído al acaso, se afirma como ser autónomo".

[147]Leemos: "el tema, la narración, la correspondencia con la realidad, la idea, la cosa que representa la obra de arte, e incluso lo que expresa, todo carece de importancia. Según el formalismo extremo, el contenido es innecesario, sólo es necesaria la forma" (Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., página 265). Según José María Pozuelo Yvancos (op. cit., página 36), "la especificidad de lo literario no se encontraba para los formalistas ni en la persona del poeta ni en los temas o vivencias, sino que debería buscarse en la "cualidad de divergencia" de las formas artísticas del lenguaje frente a las no artísticas. El problema de la lengua literaria era un problema formal, verbal".

[148]Antonio García Berrio, op. cit., página 35.

[149]Como señala Javier del Prado (op. cit., página 48), "pretende cierta crítica formalista, que éste [el texto] no sea trascendente a la propia materialidad".

sino que se dice a sí mismo, es autotélico"[150]. Lo representado, en este sentido, no importa más que por ser parte de la representación. Desde el esquema de la comunicación queda así afirmado que en lo literario el medio es el fin.

Por ser puente entre dos corrientes --formalismo y estructuralismo--, y dada su repercusión, hay que destacar las teorías de Jan Mukarovsky y de Roman Jakobson[151]. Resumiendo, ambos coinciden al apuntar que un objeto verbal es artístico cuando en él domina la función poética[152]. Dicha función consiste, según Mukarovsky, "en privar a la lengua de conexiones utilitarias y en convertir el signo en centro de atención, volviendo la actividad de hablar en hablar sobre sí mismo"[153]. Jakobson, con gran fortuna, la define, por su parte, como "la tendencia hacia el mensaje como tal"[154].

El estructuralismo, en buena medida deudor del formalismo, tampoco concede al texto literario otra especificidad que la de ser ficción[155]. Su perspectiva se

---

[150]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 48.

[151]"La idea de que en la lengua literaria 'la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión de emoción' fue una constante en el formalismo ruso y ha continuado vigente en la crítica estructuralista merced a la conocida intervención de Jakobson", leemos en José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 40.

[152]Véase, a este respecto, Fernando Lázaro Carreter, op. cit., 1979, página 53, y José María Pozuelo Yvancos, op. cit., pagina 43.

[153]Fernando Lázaro Carreter, op. cit., página 65.

[154]Citado en José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 43.

[155]Reaccionando así enérgicamente ante una tradición de corte romántico, tal como explica Raman Selden, op. cit., páginas 67,68,85.

traduce en lo siguiente:

> se marginan los fenómenos extra-textuales, y toda búsqueda de una trascendencia explicativa del texto. Dejan de interesar los problemas del origen o génesis de la obra, tanto desde un punto de vista individual, como social. La explicación del lenguaje literario debía hacerse desde el interior de los estudios lingüísticos[156].

En determinadas manifestaciones de esta corriente, se observa, en consonancia, que los textos no se juzgan por los posibles valores de época que revelan sino por la organización de sus elementos. Los criterios son ahora los de la novedad de la estructura o la coherencia entre las partes, apreciándose en todo caso la armonización de lo discordante o inadmisible como garantía de un efecto estético[157].

La obra de Roland Barthes puede verse, a simple vista, como un recorrido ejemplar que se inicia en el estructuralismo, atraviesa el postestructuralismo y se detiene en la deconstrucción, cuando menos, a sus puertas[158]. En ella, desde distintas posiciones teóricas, se subraya, implícita y explícitamente, la condición ficcional del texto narrativo literario. Elijo como ejemplo un elocuente párrafo, escrito en un momento de confianza en el estructuralismo:

> el relato no hace ver, no imita: la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una

---

[156]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 25.

[157]Véase, como muestra, Roland Barthes, Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1973, páginas 225-236.

[158]Así es como valora sus últimas aportaciones José María Pozuelo Yvancos, op. cit., páginas 142-149.

"visión" (de hecho, nosotros no "vemos" nada), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, que posee, también él, sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: "lo que pasa" en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), nada, lo que "adviene" es únicamente el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuya llegada no cesa de ser festejada[159].

El texto literario no está para representar algo situado más allá del lenguaje sino por ser un sentido construido que no es otro que el de la mera significación. "Escribir, dirá repetidamente [Barthes], es un verbo intransitivo"[160].

Para terminar de situar el concepto, la ficción, tal y como la entendemos, también está dentro, aunque no únicamente, del complejo y cambiante entramado de ideas que diversos trabajos asimilados como deconstructivistas han puesto en juego.

La deconstrucción, eligiendo aquellos aspectos que tienen que ver directamente con la ficción, "se considera frecuentemente uno de los movimientos teóricos semióticos orientados hacia el lenguaje que toman la literatura como

---

[159]Roland Barthes, op. cit., página 201.

[160]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 146.

sistema de signos"[161]. Enlazada al postestructuralismo[162], no deja de frustrar y de subrayar la vulnerabilidad de todo proyecto sistemático --y, en particular, de los montajes estructuralistas--. Más actividad que programa determinado, en su ejercicio "no aclara los textos en el sentido tradicional de intentar captar un contenido o tema unitario; investiga el funcionamiento de las oposiciones metafísicas en sus argumentos y los modos en que las figuras y las relaciones textuales (...) producen una lógica doble o aporética"[163]. Punto de partida común de esta orientación es el reconocimiento de una materialidad textual que funda y a su vez desmiente un sentido preciso. La búsqueda de sentido en el texto se ve transformada así en la exposición de su indeterminación. Hay cierta insistencia en los análisis deconstructivistas tanto en mostrar la forma en que los sentidos parecen alzarse sobre diferencias a su vez deconstruibles como en subrayar la manera en que la delimitación de un sentido es también la amputación

---

[161]Jonathan Culler, Sobre la deconstrucción, Madrid, Cátedra, 1992, página 166. Afirmación hecha a pesar de la crítica que hace Derrida de la teoría saussureana y, en concreto, de la misma noción de "signo".

[162]Según aseguran José María Pozuelo Yvancos (op. cit., página 131) y Jonathan Culler, op. cit., página 193.

[163]Lo señalado por Culler coincide tanto con la definición propuesta por Bárbara Johnson --la deconstrucción es "la provocación cuidadosa de fuerzas opuestas de significación dentro del texto"- como con el objetivo que le asigna Paul de Man: "revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de las totalidades aceptadamente monádicas". Véase Jonathan Culler, op. cit., páginas 99, 187, 216.

del texto[164]. Lo importante aquí es que todo ello es recorrido que comienza y termina sin la necesidad de contar con la participación de lo real. No hay que olvidar, por otro lado, la crítica que hacen Jacques Derrida y Paul de Man de la ligereza con que se ha aceptado el lenguaje como medio capaz de lograr otra cosa que transmitirse. Así, para Derrida, si en el lenguaje todo significado es significante, el resultado es una cadena interminable de sustitutos y sustituyentes que sólo puede provocar la mera ilusión de presencia de la misma cosa que permanentemente retrasa y ausenta[165]. En conclusión: "sólo queda la referencia a sí mismo, origen de un movimiento 'en abismo' que de sí toma su fuerza y hacia sí se dirige"[166]. Paul de Man, por su parte, tras observar cómo constantemente el lenguaje no "desaparece" para dar paso a las cosas sino que estas no "aparecen" detrás de aquel[167], subraya su carácter tropológico más que representacional y sustituye la idea de un

---

[164]Una malinterpretación, en último término. Este tema es una constante en la obra de Paul de Man. Véase, por ejemplo, Paul de Man, op. cit., página 325.

[165]Los textos de Rousseau provocan la siguiente reflexión: "más allá de lo que se cree poder circunscribir como la obra de Rousseau, y detrás de ella, nunca ha habido otra cosa que escritura; nunca ha habido otra cosa que suplementos, significaciones sustitutivas (...) Y así hasta el infinito, pues hemos leído, "en el texto", que el presente absoluto, la naturaleza, lo que nombran las palabras (...) se han sustraído desde el comienzo, jamás han existido; que lo que abre el sentido y el lenguaje es esa escritura como desaparición de la presencia natural". Véase Jacques Derrida, De la gramatología, México, Siglo XXI, 1971, página 203.

[166]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 134.

[167]La obra de Paul de Man, como es sabido, analiza numerosos textos en los que un proceso retórico lleva a una destrucción, por saturación, de significado; es decir, a una desaparición de la cosa, y de casos en los que la cosa sólo está porque existe la palabra.

medio en que se logra la correcta adecuación entre signo y referente por la imagen de un "lenguaje performativo", que básicamente "cumple la acción de mostrar su figuralidad"[168]. En este sentido, "la literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la 'realidad', sino porque no es cierto 'a priori' que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenomenal o que son como ellos. Por tanto, no es cierto 'a priori' que la literatura sea una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje"[169]. Si bien, según esto, la ficción no parece ser una propiedad exclusivamente literaria, la literatura, no obstante, como se lee en Visión y ceguera, se caracteriza por explotarla deliberadamente --hecha posible por y para ser ficción--; de este modo, para terminar, se forja una definición que no recurre a la sanción de la realidad y en la cual se enlaza el concepto moderno de ficción con lo retórico: "es literario todo texto que implícita o explícitamente signifique su propio modo retórico y prefigure su propia comprensión errónea como lo correlativo de su naturaleza retórica"[170].

Aunque, como he intentado ilustrar, no siempre la ficción ha designado el mismo fenómeno, el breve repaso hecho deja

---

[168]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 152.

[169]Paul de Man, La resistencia a la teoría, Madrid, Visor, 1990, página 23.

[170]Paul de Man, op. cit., 1991, página 136.

entrever cómo, en todo caso, la historia es significado al margen de la realidad admitida, sin otro soporte que el que pueda proporcionar el propio lenguaje o la historia de la escritura. "La ficción, como representación autónoma del habla histórica, viene definida por el perfil exclusivamente semiótico de la legibilidad de la escritura"[171]; no implica, por tanto, la representación de un referente incompatible con la realidad admitida sino exclusivamente, una vez reconocido que no hay compromiso alguno, tanto de solidaridad como de insolidaridad, de la primera para con la segunda, el entendimiento de dicha representación por su puro carácter lingüístico.

Puesto que no ha de rendir cuentas ante el sentido de las cosas --ni construye el sentido de las cosas ni tampoco lo recibe de estas--, la ficción, sin otros límites que los de lo decible, carece de las barreras que imponían los criterios, ya conocidos, de lo verosímil en el período clásico y de lo auténtico de la expresión en el período romántico. Queda así reconocido que con la ficción el referente, no controlado por lo real y no detenido en la historia, alcanza un grado hasta ahora máximo de indefinición y de apertura. La narración, en resumen:

> [como] escritura a disposición, hace permanecer indefinidamente abierta la significación que

[171]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 148.

produce, a causa de que su única clausura, puramente lingüística, le viene marcada por la virtualidad del medio lingüístico, cuyo único fin es el de servir para la sola función de la dicha significación, en ausencia de cualquier compromiso con el habla histórica que la limite, como efecto de "l`expansion totale de la lettre"[172]

Si no hay compromiso con la realidad admitida, tampoco esta, por otra parte, contiene las pautas para efectuar una valoración. El telón de fondo es ahora el lenguaje y lo ya escrito; estos proporcionan leyes que han sustituido a las anteriores; se habla así, por ejemplo, del "principio de convergencia"[173], coherencia[174], función, ritmo, novedad o indeterminación.

Reconocer que la realidad admitida pueda proporcionar motivos a la narración; es decir, que esta pueda aprovecharse de aquella, no altera la relación básica, consistente en que una no da acceso a la otra y viceversa. La historia, a simple vista, no deja de ser referente construido, valioso como tal por su propio perfil, con sus implicaciones, en coexistencia

---

[172]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 154.

[173]Véase Antonio García Berrio, op. cit., página 39.

[174]Según Aguiar e Silva (op. cit., página 33), "en la obra literaria (...) su verdad es verdad de coherencia, no de correspondencia".

con el mundo enunciado. De modo global, en palabras de Umberto Eco: "el arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal"[175]. Por otra parte, la independencia de la narración como ficción frente a la realidad admitida no quiere decir que aquella no pueda ser, al mismo tiempo, fuente de información. A otro nivel, se observa que la historia no deja de cubrir una necesidad humana primaria, trasladar el orden de lo existente a la esfera de lo inteligible, al aportar, descubriendo sus engranajes, y gracias a sus "virtudes de abreviación, de saturación y de culminación, asombrosamente ilustradas por la construcción de la trama"[176], la experiencia de su formación --o deconstrucción--. No debe olvidarse, a este respecto, que al igual que la historia clásica o romántica, también la moderna es capaz de persuadir y conmover desde el momento en que ella misma puede ser comprendida y por lo inexorable del proceso que la constituye.

Contrastemos las tres orientaciones expuestas: en primer lugar, común a todos los casos, la historia necesita de la realidad admitida enunciada no sólo para hacer apreciable su identidad --por el hecho de ser frente a ella-- sino también porque no puede evitar formarse tomándole prestados sus

---

[175]Umberto Eco, Obra abierta, Barcelona, Seix Barral, 1965, página 43.

[176]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, página 157.

elementos, apropiándose de lo preexistente enunciado. En otras palabras, el "habla histórica constituye (...) la realidad primera de la literatura, ya sea como fuente de motivos que la sancionan (...), ya sea como fuente de motivos que, como meros materiales lingüísticos previos, la posibilitan"[177].

En segundo lugar, sintetizando, con respecto a la realidad admitida la historia en cuanto representación manifiesta una diferencia percibida, según se ha visto, "como de similitud o semejanza (imitación clásica), como de reflejo (historicista expresión romántica) o como de autónoma alteridad (ficción moderna)"[178]; mientras que la historia entendida como ficción es mundo construido independiente, entendida como imitación o expresión es mundo construido solidario y, en concecuencia, controlado. Por otra parte, en tanto que esta solidaridad es mínima en el caso de la imitación, ya se trate de la mínima que exige la analogía en lo aparente --según Platón-- o de la mínima requerida por la afinidad en lo esencial --según Aristóteles--, dicha solidaridad, en el caso de la expresión, es la máxima que reclama el ideal de lo auténtico.

El análisis hecho no responde a un mero afán por historiar ideas; antes bien, ha de verse como descripción parcial de la situación del presente. Las tres perspectivas

---

[177]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 85.

[178]Manuel Cabada Gómez, op. cit., páginas 70-71.

examinadas, incompatibles en la teoría, no sólo coexisten sino que a menudo, lejos de excluirse unas a otras, se superponen o concatenan en la actividad crítica. Se establece una polémica convivencia traducida en un préstamo y mezcla inestable de criterios que da origen a importantes contradicciones, como habrá ocasión de comprobar.

Las tres alternativas vistas no son, en último término, más que formas de explotar un texto que se ha percibido como no anclado en un momento histórico concreto. La historia es, a fin de cuentas, y en todos los casos, componente --el significado-- de una locución que, sin referirse a un contexto extraverbal[179], se sitúa en la naturaleza y, sin cronología, se concibe míticamente como "palabra en el tiempo"[180]; esto es, palabra "meramente lingüística o pragmáticamente no histórica"[181]. La narración definida como temporal no puede ser, en rigor, medio de comunicación sino, en todo caso, medio de sí misma. Por esto mismo la historia es mundo desplegado por el texto que no tendrá, en definitiva, responsabilidad histórica alguna. La oposición verdadero/falso --por suponer unas relaciones de transmisión del marco de lo real admitido,

---

[179]En consecuencia, "el lenguaje literario puede ser explicado, pero no verificado: este lenguaje constituye un discurso contextualmente cerrado y semánticamente orgánico, que instituye una verdad propia", Según Vítor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit., página 17.

[180]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 31. Acepto aquí la interpretación que se hace en esta obra de la fórmula machadiana.

[181]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 78.

aquí inexistentes-- es, pues, en la esfera de lo literario, inoperante e inadecuada: "los mensajes literarios y la referencia a la que en ellos se apela no son ni 'verdaderos' ni 'falsos' o, por decirlo mejor, son verdaderos con una noción de 'verdad poética', que es intrínseca a la propia constitución de lo literario"[182].

Si una consecuencia de no ser para la historia es estar más allá de la verdad o la mentira, otra será el revelarse como mundo sin contigencia: no existe en él lo dado de antemano; todo tiene su origen allí en un acto que, en tanto que acto, siempre es intencional.

La tercera característica de la historia literaria consiste en constituir un mundo sustancialmemte selectivo e incompleto, pues no es registrable --por ilimitado-- el conjunto pleno de acciones o datos referentes a los elementos que lo integran[183]; dicho conjunto es un área de indeterminación insoluble --esto no sucede en las historias de otros modos de discurso, las cuales, al menos en teoría, siempre pueden cubrir sus vacíos echando mano del fondo extratextual al que se refieren--. En la historia literaria, por tanto, "no pueden

---

[182]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 91. Por lo demás, esta idea, como es sabido, se viene repitiendo desde las primeras reflexiones teóricas de Platón y Aristóteles hasta la actualidad.

[183]"La acumulación de detalles descriptivos para lograr una representación plástica exhaustiva de los referentes reales se revela como imposible e indeseable (...). Sobre la escueta selección de rasgos característicos provistos por el texto, los lectores "proyectan" la reconstrucción imaginaria", según Antonio García Berrio, op. cit., página 333.

ser afirmados ni negados determinados datos de los seres ficcionales que no aparecen textualizados"[184]

El referente construido, para terminar, como cuarto y último atributo, sin otro destino que el de ser un significado a disposición, se define por su apracticidad[185]. Esta falta de función previa dentro de la historia paradójicamente ha facilitado el que se le hayan reconocido y, en el límite, impuesto, las funciones más diversas. Por su falta de función, se diría, puede tenerlas todas, incluso contradiciendo su condición básica de mera representación sin contexto[186].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[184]Tomás Albaladejo, op. cit., página 69.

[185]Según parece, las tres vertientes -clásica, romántica y moderna- coinciden en subrayar la apracticidad como característica de lo literario. Para una constatación de esta convergencia véase Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 19, Carlos Bousoño, op. cit., Vol.I, página 89; y Fernando Lázaro Carreter, op. cit., página 65.

[186]Como refleja la siguiente cita: "la literatura es vehículo de evasión, pero puede ser también notable instrumento de crítica social; la literatura es instrumento de catarsis, de liberación y apaciguamiento íntimos, pero es también instrumento de comunicación". Véase Vítor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit., página 101.

4.2.1.2.2. HISTORIA Y REALIDAD ADMITIDA EN LA NARRACIÓN HISTÓRICA.

Se recuerda que la definición de historia establecida en el segundo apartado de este trabajo enlaza la realidad de lo sucedido, un proceso de investigación y un texto. La realidad de lo sucedido y el proceso de investigación son condiciones necesarias, aunque no suficientes, para la existencia del texto histórico. Ambas condiciones figuran en él en forma de referente extensional. En las siguientes páginas intentaré determinar si este planteamiento es aceptable y cuáles son sus consecuencias. Hecho esto, se analizarán e indicarán algunos cambios que se producen en las condiciones necesarias al transformarse en contenidos. Por último, se decidirá en qué medida constituyen estas la única temática de la narrativa histórica.

Antes de nada, es importante concretar lo que se entiende por "realidad de lo ocurrido". La revisión de algunas definiciones generales de la materia de la historia, recogidas por Jerzy Topolsky[187], conducen a la identificación de esta con

[187]La siguiente cita creo que proporciona base suficiente como para poder sostener algunas afirmaciones globales: "E. Bernheim dice que 'la historia es una ciencia sobre el desarrollo de la humanidad'. R. G. Collingwood afirma que la investigación histórica se ocupa de las acciones humanas en el pasado. J. Huizinga formula la misma idea, de modo que considera a la historia como 'la forma intelectual en que una civilización se rinde cuentas a sí misma de su pasado'. De acuerdo con R. Aron, la historia es el estudio del pasado humano; M. Bloch apunta a las actividades humanas en el pasado; L. Febvre subraya que la historia no se ocupa del hombre, sino de las sociedades humanas, de los grupos organizados. En el libro de E. Callot encontramos una definición que valora también la ciencia histórica: 'La historia es una ciencia descriptiva que se ocupa de una sociedad dada como un todo en su aspecto temporal' (...) K. Marx y F. Engels escribieron (...) que 'la historia es sólo la actividad de un hombre orientado hacia un objetivo'". Véase Jerzy Topolsky, op. cit., página 53.

la situación y devenir del hombre en el pasado. "Es la realidad absoluta de lo vivido por el hombre (...) lo que se intenta recuperar"[188]. Formulado de esta forma, se diría que al texto le precede el mismo tema que hace presente. El texto significa y dice una realidad que por admitida ha llegado a verse, correcta o incorrectamente, es cuestión que aquí no interesa, como reflejo de la realidad: la historia es, de este modo, realidad admitida como sucedida que ha sido enunciada. Esta afirmación es la clave que funda la división entre la historia de la narración histórica y la historia de la narración literaria. Sin embargo, su simplicidad pone en peligro su elemental principio efectivo. Es imprescindible reducir aquella si se quiere conservar este; para ello, se revisarán algunos obstáculos aparentemente no tenidos en cuenta.

Visto en su conjunto, no deja de ser problemático establecer una relación de estrecha correspondencia entre un referente extratextual y un significado. Tanto la recuperación del pasado humano como su misma enunciación son procesos que no pueden aceptarse sin reservas. Me ocuparé a continuación del primero de los dos procesos enunciados:

Antes de reconocer que la historia remite al pasado humano deben de eliminarse tres tipos fundamentales de objeciones. "El primer tipo (...) se basa en la imposibilidad de hacer oraciones sobre el pasado que tengan 'sentido'

[188]Paul Ricoeur, op. cit., 1990, página 30.

estrictamente hablando; el segundo tipo, objeta que quizá no exista tal pasado sobre el que poder hacer afirmaciones (...) y, el tercer tipo, argumenta a partir del hecho de que el historiador siempre distorsiona subjetivamente la realidad objetiva"[189]. Variando el orden de la presentación, comenzaré por la segunda objección y terminaré con la primera.

Por definición, el pasado no ocurre en el presente. Una consecuencia inmediata es que no hay posibilidad de observarlo de modo directo. Se dirá que lo conocemos, en todo caso, gracias a una historia que lo significa. Pero si "el referente se ve como exterior al discurso, sin que jamás, sin embargo, sea posible acercarse a él fuera de ese discurso"[190], entramos en un supuesto círculo vicioso: la historia es condición necesaria de su propia condición necesaria. De esta trampa se escapa, por un lado, reconociendo que la historia inventa el pasado; es decir, que no es lo que pretendía, aspiración irrealizable semejante a la que pudiera justificar una historia del futuro. Admitir que la experiencia pasada no puede ya recuperarse, en palabras de Hayden White, significa:

> [dejar] al conocimiento específicamente histórico susceptible a la acusación de que es un constructo tanto de la imaginación como del pensamiento y que su autoridad no es mayor que el poder del historiador de persuadir a sus lectores de que su relato es verdadero. Esto sitúa al discurso histórico al mismo nivel que cualquier realización retórica y lo consigna al estatus de una textualización que no tiene ni más ni menos

---

[189]Arthur C. Danto, Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia, Barcelona, Paidós, 1989, página 53, nota 1.

[190]Roland Barthes, op. cit., 1987, página 174.

autoridad que aquella que puede reclamar la propia literatura.[191]

La trampa tiene, por otro lado, una segunda salida: puede deshacerse el argumento en su base al afirmarse que el pasado, aunque ya no ocurre, sí existe, de alguna manera, en el presente. Cuanto menos pueda sostenerse esta existencia más nos aproximamos a la primera solución y más se diluye el límite entre historia literaria e histórica. El problema exige examinar las bases de las dos soluciones propuestas.

La historia como disciplina descansa sobre la certeza de que el pasado humano es rastreable en el presente. Resumiendo, no sólo el presente transmite algo del pasado por ser su continuación en un doble sentido: parte del presente es también parte del pasado[192] y parte de aquel es resultado de este. Lo hecho posible pone a descubierto, como indicio, lo que lo hace posible. La descripción de objetos y sucesos contemporáneos siempre hace tácita mención a objetos y sucesos del pasado[193]. Además, el pasado deja tras de sí huellas que perduran; materiales valiosos por constituir y proporcionar datos. Son restos "escritos y no escritos" divididos a su vez, entre otras opciones, en "restos conservados de la existencia y las actividades pasadas del hombre" --que dan acceso a un

---

[191]Hayden White, op. cit., página 159.

[192]Esta idea se amplía en Jerzy Topolsky, op. cit., páginas 247-248.

[193]Esto ha sido debidamente destacado por Arthur Danto, al trazar su concepto de lenguaje temporal, y por Jerzy Topolsky, op. cit., página 254.

conocimiento de tipo directo--, y "documentos destinados a conservar la memoria del pasado"[194] --que dan acceso a un conocimiento de tipo indirecto.

Acabo de aludir sin profundizar a todo un conjunto de información disponible en el presente, sobre la vida humana en el pasado. Se trata de las denominadas "fuentes históricas"[195]. Es obvio que estas pueden inducir a error al darse la posibilidad de que sean parciales, partidistas --el documento no es inocente, "como producto de la sociedad, que lo ha fabricado según las relaciones de fuerza que en ella detentaban el poder"[196]--, poco fiables o falsas. Esto tiene indudables repercusiones sobre la metodología: se hace necesaria una labor crítica que, previo estudio de los "modos de producción" de las fuentes, se ocupe de valorarlas y depurarlas. El problema planteado, sin embargo, no impide en ningún momento admitir la existencia fundada del conjunto como realidad admitida. Se diría que afecta a la práctica pero no al concepto. Desde un punto de vista teórico resulta contingente. Por otra parte, que algo sea tenido por auténtico, siendo falso, no implica que la autenticidad/falsedad no pueda, por definición, demostrarse.

La relación de dependencia de la historia con respecto a

---

[194]Jerzy Topolsky, op. cit., página 302. En esta misma obra, páginas 300-305, se encuentra una exposición y evaluación de las principales clasificaciones efectuadas hasta la actualidad.

[195]Para un examen detallado del concepto de fuentes históricas consúltese Jerzy Topolsky, op. cit., páginas 298-300.

[196]Jorge Lozano, op. cit., página 86.

las fuentes hace que estas sean una de sus condiciones necesarias más básicas. Puede decirse, en palabras de Lévy-Strauss, que "los documentos dan existencia física a la historia, pues sólo en ellos queda superada la contradicción entre un pasado acabado y un presente en el que este pasado 'sobrevive'"[197].

La historia se hace posible porque existen fuentes. Si estas no son su causa son, en última instancia, su razón de ser. Por ellas se mantiene un referente externo que no es mero producto de una convención cultural. El significado resbala por necesidad hacia ese referente. El obligatorio enlace con lo exterior queda garantizado por el enlace con las fuentes. Con ellas se abre y justifica el proceso de validación de la historia.

Estas primeras conclusiones, tan elementales como decisivas, invitan a dirigir la atención hacia su centro. Se observa que dejan allí algo clave sin determinar: la historia trata de sus fuentes como pasado y del pasado a través de sus fuentes. Las fuentes son objeto, pero también medio. Falta por aclarar cuál es la distancia entre el medio y el objeto y de qué forma esa distancia puede ser salvada.

La confianza puesta en las fuentes, llevada a un extremo en el siglo pasado por el positivismo, no tarda en criticarse[198]. Se hace hincapié en que sus deficiencias --las de

---

[197]Citado en Jorge Lozano, op. cit., página 65.

[198]Puede consultarse, a este respecto, Jorge Lozano, op. cit., página 83.

las fuentes-- en cuanto objeto, sólo las capacitan para desempeñar la función de medio. Entre otras cosas, las críticas insisten en que, en general, las fuentes no recubren la totalidad del pasado: se constata que raramente puede documentarse la red de relaciones y valores que se espera de una imagen completa y que "siempre existen partes de la historia-como-actualidad para la que no tenemos historia-como-registro"[199]. Observaciones de este tipo confirman la idea de que "la realidad fáctica total no es de hecho cognoscible para ningún historiador"[200].

La crítica, en su conjunto, pierde parte de su fuerza en la medida en que establece, como base de conocimiento, una capacidad para reproducir exactamente las cosas que, en rigor, sólo podría tener Dios[201]. Limitando su alcance a un ámbito humano, lo que viene a evidenciar es que el carácter fragmentario de las fuentes constituye una dificultad de tipo práctico con que tropieza el proyecto histórico en su ejecución. Como tal podría poner de manifiesto lo inviable del proyecto, pero en ningún caso delata una inconsecuencia en sus aspiraciones --sobre esto he de volver un poco más adelante--. Por otra parte, el hecho de que el conocimiento obtenido de las fuentes sea incompleto no significa que no sea histórico.

---

[199]Arthur C. Danto, op. cit., página 54. La cita es, en concreto, paráfrasis de lo escrito por C. Beard en 1935.

[200]Conclusión de C. Beard, citada en Arthur C. Danto, op. cit., página 54, nota 2.

[201]Consúltese, para una ampliación de esta crítica, Arthur C. Danto, op. cit., páginas 55-57.

Con esta afirmación se logra corregir el concepto de partida, sin eliminarlo.

Ajustar el proyecto de la historia al mínimo de las fuentes, a fin de conservarlo, significaría no obstante alejarse de los objetivos del historiador y de sus esfuerzos reales. A partir de aquí, bajo la orientación de lo ya expuesto, toma forma un segundo postulado, que debe analizarse. Puede expresarse --de manera un tanto contundente-- en los siguientes términos: tomar las fuentes como medio no es alejarse de lo ocurrido sino la única posibilidad de reconstruirlo. Es esta una conclusión de todo lo anterior que a su vez nos guía hacia un problema crucial: ¿En qué medida es capaz el conocimiento histórico de ir más allá de sus fuentes sin dejar por ello de ser histórico?

Si las fuentes son los indicios de un conjunto ausente, la imagen histórica será, en principio, resultado de una operación interpretativa y reconstructiva. Las diferencias entre ambas se originan en ese proceso que las enlaza; es allí donde han de examinarse.

En opinión de Jerzy Topolsky, "en el caso de una fuente histórica no tratamos con un hecho como tal: una fuente solamente proporciona datos sobre un hecho histórico que nosotros construimos usando además nuestros datos no basados en fuentes"[202]. Entre los hechos y las fuentes se hace aquí una distinción cifrada en dos aspectos que, pese a estar

[202] Op. cit., página 178.

relacionados, no deben de confundirse. En primer lugar, se ha dicho que las fuentes proporcionan datos, aunque no todos los deseados: precisamente entre ellas y la imagen histórica marca una primera distancia ese "acto de proporcionar", el cual "supone que hay que interrogar al documento, hacerle hablar, que el historiador vaya al encuentro de su sentido, lanzando hacia él una hipótesis de trabajo"[203]. Es opinión común que en el estudio de los materiales comienza su transformación y esto debido a que no es posible, de hecho, reconocer en ellos sino lo que se ha aprendido a mirar. Ampliemos estas ideas. Según A. J. Ayer, en una adaptación al entorno particular de la historia de un problema general del conocimiento, "es imposible adquirir ningún conocimiento de (...) fuentes de información sobre el pasado, sin tener un conocimiento del pasado"[204]. En las fuentes se descubre lo que previamente la teoría hace posible; a ella pertenece, a este nivel, además del aparato analítico responsable del examen, el conjunto de preguntas a realizar --en las cuales ya se prefiguran los tipos de respuestas esperables--. De esta forma, los datos son respuesta a una pregunta hecha a las fuentes, obtenida por mediación de un análisis. "La teoría precede a la historia construyendo el objeto, es decir, los hechos que serán

[203]Paul Ricoeur, op. cit., 1990, página 25.

[204]Según Jerzy Topolsky, op. cit., página 249.

relacionados desde las prescripciones que la teoría dicte"[205]. Los datos conllevan la interpretación teórica de lo dado en las fuentes. Esto es, en ellos algo que estaba se ha eliminado y algo nuevo se ha añadido. En resumen, en palabras de E. H. Carr, "los datos, hayan sido encontrados en documentos o no, tienen que ser elaborados por el historiador antes de que él pueda hacer algún uso de ellos; y el uso que hace de ellos es precisamente un proceso de elaboración"[206].

La cita anterior avanza el segundo de los dos aspectos, ya mencionados, que deben exponerse. Los datos, extraídos de las fuentes con intervención de una teoría y, como se ha indicado, ya no identificables con ellas, no son una imagen histórica. En todo caso la sustentan, conectándola con las fuentes.

La imagen histórica requiere la disposición concertada de datos dentro de una trama: se construye conforme a un modelo previo, no verificable en cuanto que no está fijado por los datos, escogido más que impuesto, que opera, en la práctica, en forma de un complejo abanico de expectativas. A él pertenecen en particular lo que Paul Ricoeur denomina un "juicio de importancia"[207], capaz de eliminar lo accesorio y de lograr un conjunto uniforme, seleccionando entre lo

---

[205]Jorge Lozano, op. cit., página 62. En este sentido, como escribe Roland Barthes (op. cit., 1987, página 174), citando a Nietzsche, "no hay hechos en sí. Siempre hay que empezar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho".

[206]Op. cit., página 60.

[207]Op. cit., 1990, página 27.

acontecido, y un concepto de causalidad que no deja de despertar sospechas[208]. De esta forma se determinan e interpretan los datos al asignárseles una función dentro de un sistema orgánico; será en el entorno de esa red en donde cobran un valor y un significado. En palabras de Paul Veyne: "los hechos no existen aisladamente, en el sentido de que el tejido de la historia es lo que llamaremos una intriga (...) [que] es un episodio (...) en el que los hechos tienen sus relaciones objetivas y su importancia relativa. Todo depende de la intriga elegida: en sí mismo, un hecho no es ni interesante ni no interesante"[209].

Al mismo tiempo, la intriga de la trama revela las deficiencias de las huellas y respalda hipótesis que pueden remediarlas. La trama permite proyectar sobre los vacíos que deja a descubierto y que la ponen en peligro, todo cuanto necesita para su salvación. La importancia de estos huecos a rellenar no ha dejado de destacarse, como se hace en esta cita: "para alcanzar la verdad histórica (...) es necesario hacer hablar a los silencios de la historia (...) que son justamente sus acentos más trágicos"[210].

Las relaciones que se establecen entre los datos dados,

---

[208]"El sentido mismo de la causalidad que utiliza el historiador sigue siendo a menudo ingenuo, precrítico, oscilando entre el determinismo y la probabilidad", según Paul Ricoeur, op. cit., 1990, página 28.

[209]Citado en Jorge Lozano, op. cit., página 62, nota 8.

[210]Son afirmaciones de Michelet, citadas por Jorge Lozano, op. cit., página 180.

las decisiones acerca de su importancia y la formación de otros nuevos son producto de una conjetura cuya validez descansa en el denominado "conocimiento no basado en fuentes"[211]: están en función de las "prefiguraciones" de la trama elegida y son determinadas a lo largo de operaciones de tipo lógico, fundadas en una experiencia y aceptadas por una colectividad[212].

Un grupo de datos se configura como imagen histórica en un proceso que además lo transforma en una síntesis y en una hipótesis: "una síntesis en la medida en que el historiador tiende a reconstituir la totalidad de la imagen a partir del conocimiento de los hechos particulares; una hipótesis en la medida en que las relaciones establecidas nunca son absolutamente evidentes ni comprobables"[213]. En este sentido, lo hipotético de la narración histórica se destaca al observar que en ella repetidamente se reactualizan pensamientos[214] y se

---

[211]Es un término empleado por Jerzy Topolsky a lo largo de su trabajo que, por la amplitud de lo que designa, conviene. Allí se define como: "conocimiento inicial con el que el historiador comienza su investigación (con añadidos constantes, en el proceso, a ese conocimiento inicial suyo), formula los problemas y busca respuestas a ellos. Ese conocimiento inicial ha demostrado consistir en información que no se puede encontrar en las fuentes, y también en el sistema que usa el historiador para confrontarlo con nuevas afirmaciones sobre el pasado, para aceptarlas o rechazarlas". Véase op. cit., página 309.

[212]Jerzy Topolsky, en su obra citada, expone con detalle los diversos tipos de reconstrucción a partir de indicios. Este tema se trata también en Jorge Lozano, op. cit., páginas 89-95.

[213]Adam Schaff, op. cit., página 342.

[214]En la introducción a la obra de Arthur Danto (op. cit., página 17) se lee: "en la medida en que el objetivo del historiador es comprender los pensamientos de otros, su trabajo consiste en reactualizar pensamientos pretéritos en su propia mente, en apropiarse de ellos, en definitiva, en re-pensar. Pero tal actividad de re-pensar

produce un cambio de perspectiva temporal. Sólo una cierta capacidad imaginativa bajo el control del conocimiento basado y no basado en fuentes, apoyándose en él, permitirá realizar ese acto de empatía necesario[215] y, en rigor, imposible, que supone, respectivamente, ponerse en lugar de otra persona y "trasladarse como por hipótesis a otro presente"[216].

Las exigencias de toda historia en una narración, en contraste con la fragmentariedad de lo disponible, complican y enriquecen el papel reservado al conocimiento no basado en fuentes. A él, como se viene indicando, no sólo le corresponde asegurar el paso de las fuentes a los datos, pues también ha de controlar la construcción de la imagen histórica al configurarla conforme a un modelo que le pertenece y al responsabilizarse de las hipótesis añadidas.

La imagen histórica, en resumen, se separa en dos grados de las fuentes para reconstruir lo ocurrido. Negar que consiga ser, como reconstrucción, lo que promete, es, a menudo, cuestionar la fiabilidad del conocimiento no basado en fuentes que, en última instancia, la está garantizando. El problema

---

no es una mera imitación del pasado, sino que significa una re-creación".

[215]Como indica Edward H. Carr (op. cit., página 70), "no se puede hacer historia, si el historiador no llega a establecer algún contacto con la mente de aquellos sobre los que escribe".

[216]Paul Ricoeur, op. cit., 1990, página 29. El tema enunciado se plantea aquí en los siguientes términos: "la época que [el historiador] estudia es para él el presente de su perspectiva temporal; hay un futuro de ese presente, que está hecho de la espera, de la ignorancia, de las previsiones, de los temores de los hombres de entonces, y no de lo que nosotros sabemos de su pasado. Pues bien, esta trasposición a otro presente, que se debe al tipo de objetividad de la historia, es ciertamente una especie de imaginación".

clave no es otro que decidir si el conocimiento no basado en fuentes es capaz de hacer su trabajo.

Según presupuestos teóricos positivistas, "la historia, como 'res gestae', existe objetivamente no sólo en sentido ontológico, sino también en sentido gnoseológico, como estructura dada una vez por todas (en su forma ideal) de los hechos históricos accesibles al conocimiento, de los hechos que sólo precisan ser reunidos y ser presentados"[217]. Frente a este planteamiento objetivo-absolutista, que reduce las operaciones del sujeto cognoscente hasta el extremo de hacer insignificante el problema que nos ocupa, sitúa el presentismo, en sus diversas manifestaciones, sus tesis subjetivo-relativistas. En ellas, la exaltación de la intervención activa del sujeto en el proceso del conocimiento histórico lleva a concebir la historia no tanto en términos de reflejo o reproducción más o menos mecánica cuanto en términos de creación. La historia, en todo caso, va a verse como resultado de una relación bipolar establecida entre sujeto y objeto de conocimiento. Adam Schaff resume el postulado presentista básico de la forma siguiente:

> La historia nunca está dada (...). Nunca se puede afirmar que su estudio haya finalizado, ya que siempre es una respuesta a las cuestiones y a los problemas que se le plantean al historiador en el momento en que efectúa su trabajo. Por consiguiente, la historia se encuentra en perpetua variación y la reescribimos constantemente; no sólo porque descubrimos hechos nuevos, sino también porque cambia nuestra óptica sobre lo que es un hecho histórico, es decir sobre lo que es importante desde

[217]Adam Schaff, op. cit., página 152.

el punto de vista del proceso histórico.[218]

Lo cierto es que esta perspectiva, al marcar la dependencia de la historia con respecto al sujeto --esto es, la necesaria falta de correspondencia exacta entre la historia y su supuesto objeto, ya definitivamente inaprensible--, introduce un inquietante factor de inestabilidad contrario al ideal positivista. Al vincularse a un sujeto irremediablemente distanciado del pasado, cuyas señas de identidad llevan el sello del entorno en el que vive, la historia sólo puede ser aproximación situada por encima o debajo de su referente externo, mero tanteo radicalmente condicionado por las características particulares de un individuo y por la situación social de una determinada época. A partir de ese momento no deja de insistirse en que todo cuanto interviene en la formación de la imagen histórica es, en sí mismo, histórico: está marcado por el tiempo; en tanto que es producto cultural no permanece, se transforma al mismo ritmo que el hombre. Según creo, la visión que esbozamos revela características importantes del conocimiento no basado en fuentes. Dos son los aspectos que deben ser aquí destacados: en primer lugar, la inestabilidad de la imagen histórica remite de modo directo a "la naturaleza dinámica" del conocimiento no basado en fuentes; Jerzy Topolsky escribe al respecto: "además de ser constantemente aumentado, el conocimiento no basado en fuentes vive, como si dijéramos, en

[218] Op. cit., página 153

la mente del historiador, y sufre varias transformaciones, sobre todo las que podríamos llamar teorizadoras"[219]. En segundo lugar, relacionado con lo anterior, se observa que el conocimiento no basado en fuentes siempre pertenece al marco espacio-temporal de quien compone la historia. Se reconstruye, interpreta y valora lo pasado desde un complejo conceptual anclado en el presente (en donde también han de encontrarse, por añadidura, las causas y los fines de estas actividades). En efecto, por una parte, la reflexión más simple demuestra que "no existen otros materiales accesibles para los principios directores y las hipótesis aparte de los que suministra el presente histórico"[220]. Parece claro que la elaboración de la historia depende de un punto de vista previo y actual que permite seleccionar entre los datos y relacionarlos; esto es, dar cuerpo a los acontecimientos. En este sentido, "las agrupaciones extracientíficas, los partidos y los ideales con los cuales el investigador individual se identifica en su propia sociedad determina en grado considerable lo que saca a la luz de las fuentes históricas, lo que deja en la sombra y la manera en que mira su relación"[221]. Por otro lado, la interpretación y valoración, implicadas por la misma reconstrucción y hechas explícitas en un segundo plano de la historia, exigen un sistema de

---

[219]Op. cit., página 311.

[220]Adam Schaff, op. cit., página 139.

[221]Jorge Lozano, op. cit., página 62.

referencia o, aceptando un enfoque clásico, un conjunto de axiomas: valores, juicios y normas de carácter moral, ético y estético, que forman indudable parte del conocimiento no basado en fuentes y que, una vez superados los patrones de validez ilimitada "promovidos por la religión y por la idea de la naturaleza humana inmutable"[222], son vistos como siempre característicos de una época, un espacio, una clase social, un grupo profesional, etc. Quedan así introducidos en el área del conocimiento histórico diversos factores variantes, no justificables por su pertenencia al objeto de estudio. Proceden del presente del sujeto y, además de no poderlos evitar, la historia los exige: la interpretación de los códigos del pasado por los códigos de nuestro tiempo es el presupuesto necesario para su comprensión. La forma de concebir el pasado debe coincidir con nuestra forma de concebir el presente si es que ha de resultar plausible y satisfactoria. Esta es tanto una de las condiciones de su existencia como la mejor garantía de su caducidad. Por último, por el conocimiento no basado en fuentes, en la historia queda desplegado un conjunto de valores e ideas responsable de su sentido. A él se debe un efecto producido al margen del pasado. De esta forma, un significado interpuesto enturbia la imagen de lo ocurrido para dejar ver el perfil de lo que está sucediendo.

En resumen, a merced del conocimiento no basado en

[222]Jerzy Topolsky, op. cit., página 505.

fuentes la historia llevará la marca de lo que A. Danto llamara un "provincianismo temporal"[223] y quedará a su vez a merced de los intereses y necesidades del presente. En estas circunstancias puede afirmarse que "el pasado es una especie de pantalla sobre la cual cada generación proyecta su visión del porvenir"[224]. La historia se verá abocada a un constante proceso de rehacerse y a perder su máscara de espejo neutro para transformarse en un campo de debate de las ideas y valores más recientes.

En el hecho que se acaba de destacar han insistido desde diversas orientaciones corrientes como el presentismo, la sociología del conocimiento o el historicismo[225]. Admitir la legitimidad de las observaciones apuntadas nos lleva a volver atrás para replantear nuestra cuestión central: ¿Qué clase de objetividad es capaz de garantizar el conocimiento no basado en fuentes y, en definitiva, el conocimiento histórico?

La idea de objetividad defendida por el positivismo --el objeto existe y la historia puede reflejarlo tal y como es[226]--

---

[223]Op. cit., página 76.

[224]Adam Schaff, op. cit., página 147.

[225]"El presentismo acentúa el condicionamiento de las actitudes del historiador por sus intereses actuales; la sociología del conocimiento amplía esta temática y se interesa en general en la influencia del condicionamiento social sobre el 'punto de vista' a partir del cual son captadas las realidades; el historicismo, por último, introduce el tema de la variabilidad histórica de las ideas humanas relativas a estas realidades y consideradas bajo el aspecto de su valor cognoscitivo". Véase Adam Schaff, op. cit., página 238.

[226]Remito una vez más a las declaraciones de Leopold von Ranke, citadas y discutidas en prácticamente todas las obras que se ocupan de estos temas.

se pierde en cuanto se acepta el concepto de historia hecha desde y para el presente; una vez reconocido que esta, en resumen, depende "de la posición social del historiador, de su sistema de valores, de los principios teóricos que guían su proceso cognoscitivo, y de su personalidad"[227], compleja red de factores interrelacionados, se llegan a formular diversas tesis de carácter relativista. Evaluemos en relación con nuestro problema tres perspectivas fundamentales.

El relativismo más radical[228] hace ver la historia como manifestación pura del historiador, sin dar cabida a la búsqueda de una adecuación entre esta y, más allá de sí mismo, un referente externo. Si la historia se confunde con el pensamiento que la crea desaparece toda necesidad de correspondencia y con ella, por añadidura, la idea de la objetividad. Frente a este enfoque, que hace incomprensibles los esfuerzos prácticos de la labor historiadora, la exposición hecha aquí acerca del pasado y de la formación de la imagen histórica aporta sólidos argumentos en contra.

Se observa en segundo lugar que, por otra parte, la vertiente relativista menos marcada, por no poner en duda la capacidad de la historia para decir lo que realmente sucedió, al mismo tiempo que cuestiona el valor de su significación

---

[227]Jerzy Topolsky, op. cit., página 258.

[228]Tendencia que, según explica Adam Schaff (op. cit., páginas 126-132), puede fácilmente derivarse del espiritualismo de B. Croce, a quien se debe, citado en la página 128, la afirmación siguiente: "Dado que un hecho es histórico en tanto es pensado, y ya que nada existe fuera del pensamiento, no puede tener sentido alguno la pregunta: cuáles son los hechos históricos y cuáles los hechos no históricos".

pragmática, teórica, consecuencialista o reveladora[229] --esto es, objetivos adicionales--, no hace más que, lejos de eliminarlo, transformar el concepto básico de objetividad positivista en el "objetivo histórico mínimo"[230].

Entre estos dos extremos cabe situar una tercera alternativa. La explica Jerzy Topolsky en los siguientes términos: "un relativista no niega que los historiadores hacen afirmaciones sobre los sucesos objetivos pasados (es decir, sucesos que fueron o son independientes de los historiadores), pero tiene en poca estima la objetividad (es decir, acuerdo con los hechos) de esas afirmaciones, y acusa a las narraciones históricas de falta de objetividad"[231]. De esta forma queda admitido algo que no aceptaba el relativismo radical y se rechaza algo que sostenía el relativismo menos marcado. Ahora bien, partir de la existencia de un proceso histórico que no obstante es, por lo menos, parcialmente incomprobable, da origen a una ambigüedad que sólo será resuelta por medio de desplazamientos realizados hacia uno de los dos extremos ya mencionados; en consecuencia, se está articulando una doble respuesta ante el problema de la objetividad.

---

[229]Significado establecido de acuerdo, respectivamente, con unos principios morales, de cara a la sustentación o ejemplificación de un principio teórico, en función de la determinación de sus efectos y de la importancia que se les conceda y a raíz de sus repercusiones sobre una imagen previa. Un examen de estas formas de significación puede verse en Arthur C. Danto, op. cit., páginas 85-94.

[230]Arthur C. Danto, op. cit., página 94.

[231]Op. cit., página 256.

Un punto débil del relativismo parece ser, por otra parte, como indica Adam Schaff, su tendencia a declarar como no objetivo todo lo que no sea una verdad total[232].

El balance realizado hasta ahora incita a intentar captar en una sóla teoría coherente la idea de una imagen histórica objetiva y su definición correcta en términos de "presente proyectado sobre el pasado".

En general, los juicios acerca de la objetividad se emiten a raíz de una confrontación con la realidad, valorando la coexistencia de divergentes imágenes históricas o estudiando sus modos de producción. Tomaré esto como punto de arranque: ciertamente, recurrir a la confrontación con la realidad es aceptar que la historia pueda ser objetiva a ese nivel --sería paradójico acceder a la realidad para, desde esa posición, negar que esta sea accesible--. Por el contrario, reconocer, como ya se hizo, que no hay forma de lograr que la realidad se exprese o de, por así decir, salir ahí afuera para hablar desde ella, en su nombre, elimina la posibilidad de la a menudo invocada comparación inicial. En su lugar es lícito trasladar todo el planteamiento al marco de la realidad admitida. Hacer esto nos lleva a situar la meta de la imagen histórica en los términos empleados por Paul Ricoeur:

> La historia no pretende hacer revivir, sino re-componer, re-construir, o sea, componer y construir un encadenamiento retrospectivo. La objetividad de la historia consiste precisamente en esta renuncia a coincidir, a revivir, en esa ambición de elaborar encadenamientos de hechos en el nivel de una

[232] Op. cit., página 234.

inteligencia histórica.[233]

Puesto que nos desenvolvemos en el ámbito de la realidad admitida, el criterio de la objetividad no puede responder a otra medida que la de lo humano. Se propone a modo de principio lo siguiente: la imagen histórica es objetiva si es aceptada como realidad admitida; esto es, una vez reconocida su conformidad con los hechos ya establecidos o una vez demostrado que los hechos que establece están debidamente respaldados por el conocimiento basado y no basado en fuentes. En estas últimas condiciones, la historia es objetiva si es "lo que el pensamiento metódico ha elaborado, ordenado, comprendido", es decir: "una labor razonada de análisis"[234]. Lo que así se registra es, en definitiva, que "la definición de la objetividad ha pasado de ser 'lógica' a ser 'ética'"[235].

No es la realidad sino la realidad admitida la que llena de sentido el concepto de objetividad aplicado a la historia. Pero, además, puesto que no estamos en condiciones de poder determinar qué clase de relación hay entre ambas, tampoco ha de ser la realidad la que haga objetiva a la realidad admitida. En este sentido, lo único comprobable es que la realidad admitida sufre variaciones a lo largo del tiempo. Los cambios que experimenta justifican la necesidad de repensar constantemente la historia. Lo importante es que esta

---

[233]Op. cit., 1990, página 25.

[234]Paul Ricoeur, op. cit., 1990, páginas 23, 27.

[235]Paul Ricoeur, op. cit., 1990, página 32.

constatación parece conducir, tras un rodeo, al relativismo: lo que es objetivo en unas circunstancias espacio-temporales puede dejar de serlo en otras. No obstante, frente al relativismo que por definición sostiene que ningún juicio es capaz de sobrevivir a sus circunstancias, lo que lo transforma en "una filosofía del devenir y no de la evolución"[236], este análisis permite mantener como posible que algún juicio pueda superar las condiciones en que se emitió, lo que en ningún caso lleva a destruir la imagen del conocimiento como proceso acumulativo.

En segundo lugar, la idea bastante simple de que la realidad admitida pudiera asemejarse a un bloque compacto en evolución se viene abajo ante el hecho de la ya mencionada coexistencia de divergentes imágenes históricas. En su sitio se gesta la visión de un bloque heterogéneo, no siempre exento de contradicciones y en evolución. ¿Qué efectos produce esto?

En principio, puede comprobarse que así como las discordancias raramente dejan de solucionarse en el orden de la realidad admitida de los hechos, estas resultan en cierto modo esperables en el orden de los valores. Son entonces discrepancias irrelevantes con respecto a la historia, producidas a sus espaldas. No proporcionan, por tanto, argumentos en contra del concepto mantenido de historia objetiva. Aunque lo usual es que se presenten confundidos, no hay una dificultad teórica en distinguir entre la historia y

[236]Adam Schaff, op. cit., página 235.

los usos hechos de ella. Nadie diría que una misma historia es poco objetiva por haber servido para defender valores o ideas contrapuestos[237]. Por lo demás, me atrevería a añadir que tampoco el mundo de las creencias o de los sistemas morales, por cambiante que sea, podría poner en peligro la validez de lo ya dicho. Recordaré que, en su expresión más amplia, lo objetivo es lo que colectivamente se designa como tal. Si la objetividad se identifica con la intersubjetividad, tiene pleno sentido hablar de ella en la dimensión de lo no verificable.

En síntesis, la historia se propone como objetiva al ser: primero, lo colectivamente admitido por comprobable, en la medida en que establece hechos fundados en un conocimiento basado en fuentes; segundo, lo colectivamente admitido por razonable, en la medida en que establece hechos fundados en un proceso argumentativo a partir del conocimiento basado y no basado en fuentes; tercero, lo colectivamente admitido por creído, en la medida en que emite juicios fundados en un conocimiento intersubjetivo no basado en fuentes.

Sin que se ataquen los principios que acabo de enunciar, lo cierto es que la historia no termina con ellos. En efecto, dejando a un lado las ideologías puestas en juego, es un hecho que diversas imágenes históricas se nutren de la misma realidad factográfica. La realidad admitida del pasado no es sino el conjunto de las historias que se cuentan en el

[237]Véase Arthur Danto, op. cit., páginas 89-91.

presente. El origen de sus diferencias específicas se encuentra en su propia configuración en cuanto historias narrativas. Debe subrayarse que el significado expresado es producto de un sistema de organización no apoyado por las fuentes ni validado por demostración o razonamiento alguno; elegido por el historiador, más que impuesto, se revela como manifiestamente subjetivo.

Establecer los márgenes de la objetividad es delimitar los márgenes mismos de la verdad. Estos conceptos se entrelazan en virtud de un equívoco acuerdo recíproco responsable de que uno sea siempre la mejor garantía del otro. El peligro de la identidad sugerida en un primer momento se supera sin embargo cuando la objetividad se percibe como un medio y la verdad como un fin[238]. Se diría que sólo donde se da la una, en cualquiera de las formas indicadas, puede hablarse de la otra. Ya que se implican, afirmar que la verdad es objetiva siempre será un pleonasmo. La objetividad se identifica con la condición suficiente de la verdad y ambas pasan por condiciones necesarias de la historia. Así pues, lo que he venido haciendo es intentar comprender lo que se dice cuando se afirma que lo específico del conocimiento histórico es precisamente su "afán de 'verdad'"[239].

---

[238]Explícitamente, para Jerzy Topolsky (op. cit., página 266), "el concepto de veracidad en la historia" equivale al "objetivo de la historiografía objetiva".

Corroborando esta descripción de la relación siguiendo el esquema de medio/fin, vemos que, así como parece algo bastante admisible decir que algo tiene que ser objetivo para ser verdadero, resultaría más bien absurdo postular que algo tuviera que ser verdadero para ser objetivo.

[239]Jorge Lozano, op. cit., página 27.

Dadas las circunstancias, a raíz de la correspondencia encontrada es de esperar en el terreno de la historia un paralelismo exacto entre los sentidos dados a la objetividad y los recibidos por la verdad. Es momento de prestar atención a estos últimos.

Según Aristóteles, "lo que hace al ser en tanto que verdadero, y al no-ser en tanto que falso, sólo consiste en la reunión y la separación del atributo y del sujeto, en una palabra, en la afirmación o la negación. Lo verdadero es la afirmación de la conveniencia del sujeto con el atributo; la negación la afirmación de su disconveniencia. Lo falso es lo opuesto de esta afirmación y de esta negación (...) Lo falso y lo verdadero no están en las cosas (...). Sólo existen en el pensamiento"[240]. En resumen, es verdadero el juicio que enuncia con respecto a la cosa que existe, que existe, y con respecto a la cosa que no existe, que no existe. Trasladando a nuestra temática y perspectiva teórica esta definición clásica de verdad, cercana al sentido común y ampliamente difundida, puede determinarse que la historia se califica de verdadera al admitirse que existe --esto es, que ha existido-- en la realidad lo que enuncia, tal como lo enuncia[241]. Ha de reconocerse que, como apunta Hayden White, "a menos que el discurso histórico accediese a la evaluación en estos

---

[240]Aristóteles, Metafísica, Madrid, Espasa Calpe, 1988, página 176.

[241]Esta primera concepción, fácilmente rastreable en cualquier manual, viene a formularse en términos semejantes a los que empleo en Adam Schaff, op. cit., página 107.

términos, perdería toda justificación a su pretensión de representar y proporcionar explicaciones de acontecimientos específicamente reales"[242]. La capital importancia de este planteamiento básico no debe ocultar, sin embargo, su evidente insuficiencia. El hecho es que cualquier conformidad supuesta entre palabras y cosas ha de validarse. Se diría que el modo más usual y convincente de hacerlo es recurrir a una comprobación empírica. Se revelan dos inconvenientes de este procedimiento: en primer lugar, según he señalado ya, la parcial imposibilidad de enfrentar el pasado con su historia reduce su capacidad operativa. En segundo lugar, un repaso dado a la formulación aristotélica basta para darse cuenta de que su campo de acción queda limitado al entorno de las afirmaciones fácticas vistas de forma aislada. La verdad del conjunto se obtiene una vez comprobada la verdad individual de todas sus partes. La historia, en cuanto conjunción lógica de declaraciones referidas al pasado, se valora así por su crónica[243]. Lo insatisfactorio no es sólo que se trate como un excipiente insignificante lo que justo le confiere a la historia un carácter propio, sino que además, se acuñe implícitamente un modelo ideal que la condena a ser, en el mejor de los casos, una caída en lo típico, mera repetición de

---

[242]Op. cit., página 63.

[243]Véase, para una exposición más detallada de esta crítica, Hayden White, op.cit., páginas 59-60 y Jerzy Topolsky, op. cit., página 267. Este mismo problema, trasladado al terreno de la ficción, se trata en Thomas G. Pavel, Mundos de ficción, Monte Avila, Caracas, 1995, páginas 29-30.

interés dudoso.

Una segunda manera de comprender el concepto de verdad, la que se vincula al criterio de la probabilidad, sumándose más que sustituyendo a la anterior, permite juzgar la historia que, sin fundarse en un estricto acuerdo con las fuentes ni proponerse la meta de "revivir" el pasado, pretende ser una "reconstrucción" apropiada. Con ella, según creo, se esboza además una forma en que cabe apreciar la imagen histórica en bloque.

Buscando un cierto paralelismo, desde este nuevo enfoque puede decirse que lo que habitualmente se hace en el ámbito del conocimiento histórico, aunque esto entrañe correr un cierto riesgo, es tomar por verdadera la historia que enuncia algo que admitimos como suficientemente probable que haya existido. Un desarrollo en el aspecto clave de lo anticipado comienza con una definición de probabilidad lógica. Para Jerzy Topolsky, la interpretación más ajustada la considera "como un grado de la certeza racional de la verdad (sustentación inductiva) de una afirmación dada"[244]. Lo esencial aquí es que el grado de certeza considerado necesario y suficiente para que se pueda hablar de la verdad, no sólo se alcanza mediante el recurso a la comprobación empírica: queda a merced del conocimiento práctico y teórico propios del presente; esto es, del conocimiento no basado en fuentes, como demuestran por ejemplo las modalidades de probabilidad, generalmente

[244] Op. cit., página 273.

entremezcladas, que se fundan en argumentos de tipo lógico, psicológico o de frecuencia[245]. El desvío de la probabilidad detiene y amarra así todas aquellas afirmaciones que la noción de verdad clásica dejaba a la deriva por estar sustentadas en datos indirectos, hipótesis o creencias.

Si la verdad clásica sólo se descubre y, una vez descubierta, se repite, la verdad, en cuanto grado de probabilidad declarado como certeza, se produce. Es, entre otras opciones y llevado a nuestro terreno, "un efecto de sentido, construido por el texto histórico"[246]. Desde luego se está hablando de las partes pero indudablemente es la historia en su totalidad la que está en juego: es también el significado del conjunto el que se pretende que sea percibido como cierto.

La aceptabilidad del significado en general --también desde un punto de vista ético--, más allá de la correspondencia con un referente externo, tiene que ver con la propia configuración de la historia; es fruto de una estrategia discursiva que opera a nivel semántico, sintáctico y pragmático. De ella depende principalmente que el modelo de mundo formado sea compatible con el de la realidad admitida, que la trama satisfaga la constelación de expectativas que abre, además de ostentar una red de relaciones equilibrada y

---

[245]A estas modalidades, y a su relevancia en el campo de la historia, se presta cierta atención en Jerzy Topolsky, op. cit., páginas 271-278.

[246]Jorge Lozano, op. cit., página 206.

coherente y que el conjunto de la historia resulte apropiado con respecto a las circunstancias en que se produce y emite.

Si se concibe como verdadera la historia capaz de persuadir de que lo que enuncia es probablemente verdad, se está cerca de hacer valer el criterio de la verosimilitud de la teoría aristotélica. La única diferencia crucial es que, en vez de hacer creer que lo narrado hubiera podido ocurrir --lo que es dar por hecho que no ha ocurrido--, se nos convence de que lo narrado ha debido, seguramente, de suceder. Se trata de metas y procedimientos distintos cuyo denominador común es valerse de los mecanismos de persuasión propios del discurso.

En ausencia del primer concepto de verdad se opera automáticamente con el segundo; pero sería un grave error confundirlos. No siempre lo muy probable es verdadero en el sentido clásico. La diferencia que hay entre parecer y ser es productora de sorpresas más o menos ingratas, cifradas posteriormente en expresiones del tipo: "increíble pero cierto" o "...y justo ocurrió lo menos pensado". Es momento de subrayar que el paso hacia el segundo concepto conlleva la cancelación de importantes aspiraciones iniciales. La verdad deja de ser atemporal, absoluta y única en la misma medida en que el cálculo de la probabilidad está en función de la experiencia del presente.

Si la experiencia del presente es, como ya se ha dicho, limitada y cambiante, la pretensión clásica, a simple vista, lejos de desaparecer se transforma en el ideal de los

esfuerzos particulares, serie de aproximaciones en constante avance hacia una meta, quizá inalcanzable[247]. En este punto se sitúa un contraste. Así como la verdad es por tanto el sentido de una búsqueda, un determinado grado de probabilidad es algo que de hecho se tiene. Bajo este nuevo prisma se garantiza, al margen del proceso de acercamiento a la verdad, la validez simultánea de una potencial multiplicidad de imágenes históricas: todas han superado la prueba de la certeza y ninguna es capaz por eso mismo de suprimir a las demás. Unas frente a otras se cruzan, apoyan, se tienen en cuenta. Allá donde no se complementan dejan ver su inconsistencia o nos sitúan ante incómodos dilemas. Cada una es, desde esta perspectiva, verdadera y parcial por formar parte de lo que puede decirse --sin ser todo lo que puede decirse--, en las circunstancias presentes, acerca del pasado.

El examen del enlace de la historia con la realidad ha obligado a revisar la forma en que aquella se produce y, finalmente, a detallar los sentidos de la objetividad y de la verdad que le son apropiados. Estos conceptos encargados de definir un vínculo muy estrecho dejan también entrever una distancia infranqueable. He querido registrar y hacer justicia a ambos aspectos interponiendo la noción de realidad admitida.

---

[247]Como indica Adam Schaff (op. cit., páginas 112, 113), "el conocimiento es un proceso y (...), por consiguiente, la verdad también lo es". "En y por este proceso, enriquecemos incesantemente nuestro conocimiento tendiendo hacia el límite que es el conocimiento completo, exhaustivo, total, que, como el límite matemático, no puede ser alcanzado en un solo acto cognoscitivo, permaneciendo siempre un devenir infinito, tendiendo hacia...". Ideas afines se expresan en Paul Ricoeur, op. cit., 1990, página 49 y en Jerzy Topolsky, op. cit., página 267.

Al señalar que la historia dice y expresa la realidad admitida del pasado, se subraya que las dos son obra humana y que, por lo tanto, en todo caso, dependen de nuestra experiencia al tiempo que la determinan.

La historia se distingue por su forma de ser con respecto a los hechos. Sin embargo, no debe olvidarse que esa forma de ser está en parte dispuesta, por encima de los hechos, por la propia forma de ser del significado del discurso histórico. En última instancia la historia está en función de una intersección problemática entre lo real y la narrativa. Lo que no deja de discutirse es si esa intersección es un espejismo y, en caso de no serlo, qué colección de defectos y virtudes hay que atribuirle[248]. En concreto, sostener que el esquema narrativo, frente o otros, es adecuado por coincidir con la propia estructura de los acontecimientos parece opción teórica difícil de justificar. Levanta sospechas que esa estructura haya sido "elaborada en el crisol de las ficciones (por medio de los mitos y las primeras epopeyas)"[249] y, por otra parte, la gran variedad de arquetipos narrativos que existen, igualmente aptos a la hora de representar un único conjunto de hechos. Se tiende a considerar, especialmente desde que Roland Barthes escribiera "El discurso de la historia"[250], "el discurso [y su

---

[248]Para una visión general de los debates surgidos en torno a estas cuestiones entre los teóricos de la historia, véase Paul Ricoeur, op. cit., Vol. 1, páginas 169-377, y Hayden White, op. cit., páginas 41-74.

[249]Roland Barthes, op. cit., 1987, página 177.

[250]Incluido en op. cit., 1987, páginas 163-177.

modalidad narrativa, por consiguiente] como un aparato para la producción de significado más que meramente un vehículo para la transmisión de información sobre un referente extrínseco"[251]. Al significado que había de comunicarse, cifrado, por así decir, en los sucesos pasados, se superpone un significado construido, el cual, a partir de su presencia en la historia, como efecto de la narración, puede llegar a hacerse presente en la esfera admitida de los hechos. La historia nos revela así, como destaca Hayden White, el doble fondo de la alegoría: diciendo una cosa expresa otra[252].

Lo cierto es que ese contenido, el contenido de la forma, al no proceder de algún referente externo, no puede evaluarse más que a partir de las reglas que regulan la propia configuración del entramado narrativo. He saltado desde el plano de la realidad hasta el plano del discurso. Los criterios para determinar ahora el valor de verdad son necesariamente distintos a los expuestos más arriba: hay que seguir hablando de correspondencia, pero correspondencia con un modelo discursivo previo y, además, surge, relacionado con el concepto de probabilidad, la idea de una verdad de coherencia. Aquí se confunden claramente las historias de narraciones tanto históricas como literarias.

Así como la información de base supuestamente se halla o descubre, la forma narrativa es algo que siempre se escoge. Un

---

[251]Hayden White, op. cit., página 60.

[252]Op. cit., página 63.

cambio de modo de contar no conlleva de manera automática una modificación de datos, pero sí repercute sobre el sentido de la historia. El lugar de la historia, se afirmará de nuevo, lo ocupan las historias. Los mismos hechos pueden engendrar múltiples narraciones: será factible presentarlos, por ejemplo, como comedia, tragedia, sátira...; comprenderlos en estos términos no supondrá más que reconocer/descifrar, a sus espaldas, el significado de una trama entre tantas[253].

Existen numerosos tipos de narración e innumerables opciones dentro de cada uno de ellos. Es usual además que se produzcan cruces y préstamos de toda clase. Más que delante de una colección cerrada se está ante un grupo en expansión.

El grupo se caracteriza, entre otras cosas, por algunas particularidades comunes que afectan al contenido: cualquier trama remite al mundo de la acción y, en definitiva, al tiempo. Su referente último, según Paul Ricoeur, de los tres grados de organización temporal reconocidos por Heidegger[254], es la "historicidad". Lo que esta designa, no es el tiempo que se calcula, con el que hay que contar en el presente, sino el tiempo que se evoca, lo recuperado en una labor de repetición. "Dos rasgos se subrayan: la extensión del tiempo entre nacimiento y muerte y el desplazamiento del acento del futuro

---

[253]Véase Hayden White, op. cit., páginas 59, 61, 63-64, 83, 179-180.

[254]"Intra-temporalidad", "historicidad" y "temporalidad radical". Todos ellos son comentados por Paul Ricoeur, de acuerdo con su propio proyecto, en op. cit., Vol.1, 1987, páginas 132-134, 163-166.

sobre el pasado"[255]. Si la "historicidad" es, por así decir, una vivencia del tiempo manifestada en la narrativa, parece claro que la historia deja constancia de "un modo de ser-en-el-mundo que hace posible la comprensión"[256].

Toda narrativa transforma lo real al transmitirlo; presupone su manipulación; su interpretación, si se quiere: Lo descrito se juzga y evalúa al describirse. Como se apuntó, el nacimiento de una historia entraña decisiones acerca de lo que es importante, el borrado de lo que sobra. En ella se fundan enlaces, desaparece lo casual y se implanta un orden ejemplar, una especie de continuidad establecida entre un principio y un fin aceptados por convenientes. La historia muestra así "la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria"[257]. Los hechos narrados devienen comprensibles. La inteligibilidad que se produce vale por una explicación, cumple una labor educativa[258] y es siempre defensa y resultado de una base moral e ideológica, como

---

[255]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.1, 1987, página 131.

[256]Hayden White, op. cit., página 66.

[257]Hayden White, op. cit., página 38.

[258]"En el desarrollo de la capacidad de asimilar "historias" y contarlas, (...) el niño también aprende lo que ha de llegar a ser aquella criatura que, en expresión de Nietzsche, es capaz de realizar promesas, de "recordar hacia delante" así como hacia atrás, y de vincular su final con su principio de modo que atestigüe una "integridad" que debe poseer todo individuo para convertirse en "sujeto" de un sistema de legalidad, moralidad o propiedad". Véase Hayden White, op. cit., página 54.

explican Roland Barthes y Hayden White[259]. Hasta aquí todo va bien. Lo erróneo se origina cuando las cualidades y el sentido recién estrenados por obra y gracia de la asunción de una modalidad narrativa, comenzando por rebasar su propio marco para proyectarse sobre la supuesta realidad histórica, acaban por captarse como si pertenecieran a ella, como si de ella misma se hubiesen recibido. Esta especie de ilusión ha sido ya objeto de denuncia y de análisis:

> El discurso histórico supone, por así decirlo, una doble operación, muy retorcida. En un primer momento (esta descomposición evidentemente es sólo metafórica), el referente está separado del discurso, se convierte en algo exterior a él, en algo fundador, se supone que es el que lo regula: es el tiempo de las "res gestae", y el discurso se ofrece simplemente como "historia rerum gestarum": pero, en un segundo momento, es el mismo significado el rechazado, el confundido con el referente; el referente entra en relación directa con el significante, y el discurso, encargado de "expresar"

[259]Numerosos fragmentos de ambos autores desarrollan y contienen esta idea. A modo de muestra, recojo aquí dos declaraciones bastante tajantes: "por su propia estructura y sin tener necesidad de invocar la sustancia del contenido, el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica" (Roland Barthes, op. cit., 1987, página 174); "Si toda narración plenamente realizada (...) es una especie de alegoría, apunta a una moraleja o dota a los acontecimientos, reales o imaginarios, de una significación que no poseen como mera secuencia, parece posible llegar a la conclusión de que toda narrativa histórica tiene como finalidad latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata" (Hayden White, op. cit., página 29).

la realidad, cree estar economizando el término fundamental de las estructuras imaginarias, que es el significado. Como todo discurso con pretensión "realista", el de la historia no cree conocer, por tanto, sino un esquema semántico de dos términos, el referente y el significante[260].

Pretendo haber aprovechado esta crítica de Barthes sin defender con ello las tesis de una "poética antirreferencial". Devolver su dominio al significado del discurso histórico no es declarar su estricta inmanencia. En mi opinión, el significado sólo puede ser visto como referente en ausencia del auténtico referente. Ahora bien, tanto la ausencia como la presencia absolutas han sido precisamente bases teóricas rechazadas; fueron sustituidas por un justo término medio. A partir de ahí puede plantearse que de lo que se trata es de reconocer al significado como tal ante la evidencia relativa, provisional del referente. Sólo por esta vía se llega a entender que el significado, uno distinguido entre muchos, configure lo prefigurado por el referente y que este sea --y pueda ser-- refigurado en el acto de la lectura.

La historia se asemeja a un cristal oscuro. "Hace ver" y "se hace ver a sí misma". Su valor es doble: procede de su enlace con un referente extrínseco y de su condición de

---

[260]Roland Barthes, op. cit., 1987, página 175.

significado narrativo. Ambos son necesarios para su existencia pero, sin embargo, no deben confundirse. Aunque en uno desaparezcan rasgos esenciales, el otro puede perdurar, como prueba el interés que siguen despertando ciertas narraciones aún cuando su información de tipo académico se ha convertido en un lugar común o ha quedado desfasada, anulada por falsa.

El lugar de la historia es un punto de equilibrio entre dos aspiraciones opuestas: de un lado la recuperación de lo particular --lo que la transformaría en un listado desordenado, no aprensible más que por repetición--; de otro, la eliminación de lo individual, caótico de por sí, en favor de la regularidad, la ley establecida. Lo cierto es que la historia reúne dos valores, en cierto modo, debilitados: se frenan mutuamente. Vale la pena citar aquí lo escrito por Paul Ricoeur:

> la historia no es historia más que en la medida en que no accede ni al discurso absoluto ni a la singularidad absoluta, en la medida en que su sentido permanece confuso, mezclado (...) la historia es esencialmente equívoca, en el sentido de que es virtualmente acontecitiva y virtualmente estructural. La historia es realmente el reino de lo inexacto.[261]

[261] Op. cit., 1990, página 71.

Es el precio que hay que pagar para obtener la imagen de un pasado que se esfuerza por hacerse a nuestra medida, por colmar nuestras aspiraciones de sentido y por proponerse como una experiencia excelente del tiempo y de la acción. Con esta idea, en que vienen a participar los distintos argumentos expuestos, termina de corregirse la imagen de partida. Lo que persigue la historia de la narración histórica, sin echar mano directamente al recurso fácil de la finalidad lúdica o didáctica, es definir, más que una manera de ser el pasado, una manera de estar ante el pasado, de que el pasado se nos manifieste, de reconocernos y justificarnos a través de él.

MIGUEL DE CERVANTES

4.2.1.2.3. BALANCE FINAL: HISTORIA Y REALIDAD ADMITIDA EN LAS NARRACIONES HISTÓRICA Y LITERARIA.

La narración literaria, frente a la histórica, es habla no histórica; esto es, no está para decir literalmente la historia ni para anclarse en ella[262]. Definida como "palabra en el tiempo" siempre encuentra su especificidad sin embargo con respecto a la narración histórica, siendo así comprendida hasta ahora como su imitación, expresión o ficción. La no identidad queda manifestada por una relación de depencia. Me propongo profundizar en estas ideas apoyándome en los dos apartados anteriores.

Lo distintivo de la narración literaria se funda en aspectos contextuales y textuales; estos últimos tienen que ver fundamentalmente con mecanismos de dicción y/o con la configuración de mundos imaginarios. Me ocuparé por el momento de enfrentar sólo la narración histórica con la narración tenida por literaria en función de su referente.

Según se ha podido comprobar, la definición de la historia con respecto a la realidad admitida sirve tanto para distinguir entre narración histórica y literaria como para enlazar una con otra. Lo que en un primer momento marca una separación es, en un segundo momento, prueba cierta de una proximidad.

---

[262]Es precisamente esta misma constatación la que hace Carlos Bousoño (op. cit., Vol.2, página 135)al escribir con respecto a la poesía: "al leer poesía jamás recibimos verdades, ni siquiera cuando lo que dice el poeta coincide plenamente con la verdad objetiva (...) en el poema, insisto, la verdad del dicho no importa".

Como es sabido, desde una concepción mimética del fenómeno literario, Aristóteles estableció con éxito --su intervención continúa hoy día resonando de obra en obra-- una diferencia esencial. En su Poética se lee:

> no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (...) la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder; por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular[263].

La poesía --literatura, en este marco-- evita lo que la historia, atenta a lo real, debe incluir: lo contingente, lo episódico y casual. A simple vista, la distinción no se está estableciendo en el orden de la existencia[264], de ahí que Aristóteles, unas líneas más adelante, añada sin contradecirse: "el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita las acciones. Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil, que es el sentido en que los trata el poeta"[265]. No obstante, parece indudable que la diferencia hecha se traduce en dos actitudes frente a la realidad: compromiso y no-compromiso. Desde este no-compromiso

---

[263]Op. cit., folios 1451a-1451b, líneas 36-7.

[264]En este mismo sentido han sido interpretadas estas líneas por, por ejemplo, Paul Ricoeur, op. cit., Vol.1, 1987, páginas 98-100, Jorge Lozano, op. cit., páginas 119-121, Víctor Frankl, op. cit., página 34 y Alejandro Cioranescu, op. cit., página 295.

[265]Op. cit., folio 1451b, líneas 27-32.

sólo el poeta puede transgredir y superar la esfera de lo auténticamente ocurrido, quedando así a su alcance el hallazgo de sectores de realidad posible pero no aceptada como efectiva. Es esta segunda interpretación[266], inauguradora de una corriente teórica que gira en torno a un concepto de ficción, la que se ha de aprovechar aquí: al inicial desinterés por lo ocurrido le sucede un marcado interés por lo no-ocurrido, terminando por ser este el ámbito propio de literatura. La oposición que reconoce Voltaire da la medida exacta de este cambio: "L´histoire est le récit des faits données (sic) pour vrais, au contraire de la fable qui est le récit des faits donnés pour faux ou fictifs"[267].

El contraste básico se ha trasladado al marco de la realidad admitida por el autor y por el lector; pero además se está teniendo en cuenta una intencionalidad manifestada y, acertada o erróneamente, percibida. Con esto se advierte en todo caso que en el reconocimiento de la ficción/historia, aparte de aspectos de índole semántica y sintáctica, son decisivos factores de carácter pragmático. Aceptaré esto como punto de partida. Por un lado, "el conductor del texto literario ficcional representa 'locutivamente' y expresa 'ilocutivamente' un referente que no existe en la realidad efectiva. A la vez, convence de manera 'perlocutiva' al

[266]Interpretación que coincide con las realizadas, por ejemplo, por Hayden White, op. cit., página 159 y, de modo más detallado, por Tomás Albaladejo, op. cit., páginas 34, 46.

[267]Citado en Jerzy Topolsky, op. cit., página 54, nota 15.

receptor de que acepte la obra como reproducción de una realidad alternativa de la efectivamente existente". Por otro lado, esta especie de convención "se produce y se mantiene precisamente porque es establecida en función de un texto literario, cuya extensión o referente carece de existencia real efectiva"[268]. De las orientaciones indicadas, en este espacio, el de la historia de las narraciones histórica y literaria, se ha de atender propiamente a la base semántica que aleja la historia de la ficción[269].

De acuerdo con las explicaciones de Thomas G. Pavel, puede decirse que sólo la historia de ficción está obligada a contener por lo menos algún ser que, entre otras, contenga la propiedad extranuclear y ontológica de "no existe"[270] o, mejor dicho, "no pertenece a la realidad admitida" --lo cual significa que no se encuentra en la realidad admitida nada que cuente con su mismo repertorio de propiedades nucleares--. Por el contrario, la historia de la narración histórica procura evitar elementos de estas características. Los predicados extranucleares de los elementos, la forma en que estos se articulan y repercuten sobre el total del conjunto decide la condición ficcional/no-ficcional de la historia.

La historia como bloque unitario es un mundo formado por

---

[268]Antonio García Berrio, op. cit., página 336.

[269]En el apartado dedicado a la forma del discurso se tratarán las repercusiones de la ficción sobre la sintaxis textual; me ocuparé de la dimensión pragmática en el último apartado, al examinar la perspectiva del lector.

[270]Op. cit., páginas 41-42.

seres, estados, procesos, acciones e ideas y configurado conforme a uno de los tres modelos de mundo establecidos. Lo específico de las historias de las narraciones literarias e históricas remite, en definitiva, a la diferencia que hay entre sus respectivos modelos de mundo. De este modo, las historias de las narraciones históricas se rigen por modelos de mundo de lo verdadero --"formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales"[271]-- mientras que las historias de la narraciones literarias se rigen, o bien por modelos de mundo de lo ficcional verosímil --los cuales "contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real efectivo, pero están construidas de acuerdo con este"-- o bien por modelos de mundo de lo ficcional inverosímil --"compuestos por instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo"--[272].

Este planteamiento resulta esclarecedor una vez completado por la denominada "ley de máximos semánticos"[273]. Gracias a ella se define el rango de aquellas historias que mezclan elementos proyectados por modelos de mundo diversos. Resumiendo, la ley advierte que los elementos situados a mayor distancia de la realidad admitida, siempre y cuando no pertenezcan a un "submundo de carácter imaginario, es decir,

---

[271]Véase Tomás Albaladejo, op. cit., páginas 53-54.

[272]Tomás Albaladejo, op. cit., página 54.

[273]Tomás Albaladejo, op. cit., páginas 52-63

submundo soñado, deseado, temido, imaginado"[274], arrastran al conjunto de la historia hacia su modelo de mundo. Esto aclara la propiedad ontológica de las nuevas unidades, nacidas en el seno de la historia y fruto del enlace entre elementos heterogéneos. De esta forma, por ejemplo, un Madrid descrito como la ciudad en la que se encuentra el parque del Retiro pertenece al mundo real; sin embargo, en tanto que lugar por el que pululan algunos personajes galdosianos, sólo puede formar parte de un mundo ficticio pero verosímil. Finalmente, será inscrita en un mundo ficticio e inverosímil, si se dice que ha sido atacada e invadida por extraterrestres.

En consecuencia, completando esta perspectiva teórica segregacionista, añadiré que sólo la historia de la narración histórica debe calificarse de verdadera o falsa. Se diría incluso que su valor pasa obligatoriamente por estos términos. Muy al contrario, puesto que la historia de ficción no denota sección alguna de la realidad admitida, catalogarla como "falsa en lo que respecta a la lógica", o como "permanentemente espuria"[275] es algo, en todo caso, irrelevante.

Algunos motivos se alzan en contra de la nítida línea fronteriza trazada. Como he comprobado en los apartados anteriores, la desdibujan sin borrarla. Todos ellos constatan una cercanía, incluso una radical identidad en las historias.

---

[274]Tomás Albaladejo, op. cit., página 57.

[275]De estos planteamientos segregacionistas se informa en Thomas G. Pavel, op, cit., páginas 25-30.

Los encuentros se producen tras el desplazamiento de lo histórico hacia lo ficticio o, a la inversa, al declararse lo que de aquel hay en este. Haré un breve repaso, a fin de concretar una posición: según se viene repitiendo desde Saussure, el carácter arbitrario, convencional y condicionante del discurso haría dudar seriamente de los enlaces que pueda establecer la historia --en particular, la de la narración histórica-- con cualquier realidad extralingüística. Las repercusiones de este argumento se han evitado aquí, sin embargo, desde un principio, al situarse los contrastes en relación al concepto de realidad admitida, la cual, como indiqué, si no está ya enunciada, es siempre enunciable.

En segundo lugar, las dificultades examinadas con que se tropieza en la realización del proyecto histórico y las soluciones presentadas, que han podido servir para hablar de una semejanza sustancial, no transforman, a mi entender, la historia de la narración histórica en una especie de ficción --creo que proponer esto es, a fuerza de rigor, caer en un equívoco más grave que el que intenta corregirse--, sino que hacen perceptible su condición de historia humana, limitada y provisional.

Por último, al reconocerse una compleja relación entre realidad admitida e historia ficcional, la distinción básica mostrada entre los dos modelos de historia, más que debilitarse, se matiza y enriquece. Ampliaré esta idea.

En la fórmula conceptual "literatura y realidad" se

significa, según Käte Hamburger, "algo de una cierta duplicidad: por una parte, que la literatura es distinta de la realidad, pero por otra, la afirmación aparentemente opuesta de que la realidad es el material de la literatura"[276]. El mundo de ficción se contruye en contraste y distanciado de la realidad admitida pero siempre a partir de esta, en su presencia; sólo desde ella va a poder ser reconfigurado por el lector y comprendido.

Justamente a consecuencia de esa enigmática distancia controlada y aceptable, en el mundo de ficción se ha reconocido, al captarse este, de entre las tres formas históricas antes documentadas, como imitación o como expresión, una capacidad reveladora que no tiene, en principio, la narración histórica. Las dos modalidades de historia dan acceso así a dos tipos de conocimiento, como declaró Aristóteles. El desinterés por lo particular acaecido permite a la ficción manifestar lo esencial trascendente. Esto es perfectamente captado por Hegel, quien, desde la orientación romántica, "designa como material propio de la composición literaria (...) 'la representación e intuición espirituales' y observa que 'la poesía es aquel arte particular en que al mismo tiempo comienza el arte a disolverse y alcanza para la conciencia filosófica (...) el punto de transición a la prosa del pensamiento científico'"[277].

---

[276]Käte Hamburger, La lógica de la literatura, Madrid, Visor, 1995, páginas 15-16.

[277]Según Käte Hamburger, op. cit., página 19.

Así obtiene la historia ficcional, a modo de mera posibilidad a su alcance, explotada o descartada frente a otras, tanto el privilegio de poder referir una realidad transhistórica como, en un plano no abstracto, el poder para repercutir, después de todo, sobre el proceso histórico. Un abanico de casos se abre: "desde la confirmación ideológica del orden establecido (...) hasta la crítica social e incluso la burla de todo 'real'"[278]. Sobresalen y abundan los ejemplos en que el efecto se logra -- subversivo o reaccionario-- desplegando la historia ficcional "indicios de una conducta ideal requerida de los miembros de una comunidad"[279] y/o, como subraya Wolfgang Iser, en cuanto articulación de una problemática pendiente, refiriéndose "a las posibilidades del sistema virtualizadas y negadas"[280].

Finalmente, la marcada diferencia que hay entre narración histórica y literaria tampoco se pierde al observar que ambas comparten una forma con su particular contenido; a la inversa, su especificidad no les impide, por estar dotadas de una trama y en su variada evocación del obrar humano, confundirse para significar en último término los "rasgos de la experiencia temporal"[281]. En pocas palabras, "lejos de ser la antítesis de la narrativa histórica, la narrativa ficcional es su complemento y aliado en el esfuerzo humano universal por

---

[278]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.1, 1987, página 156.

[279]Thomas G. Pavel, op. cit., página 154.

[280]Op. cit., página 124.

[281]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.1, 1987, página 41.

reflexionar sobre el misterio de la temporalidad"[282].

Recapitulando: la diferencia entre narración histórica y narración ficcional o, para mayor exactitud, narración literaria de base ficcional, ha sido en todo momento defendida.

Aunque el texto literario, siendo habla no histórica, exija circunstancias contextuales que la ficción no imponga (hay ficción no literaria y literatura no ficcional), la ficción, en vez de oponerse a la literatura parece, en la mayoría de los casos, determinarla. Basta con examinar algunas hipótesis: si alguien dijera que una narración concreta es literaria aunque es ficcional o que lo es por no ser ficcional estaría postulando algo ininteligible. Si afirmara en cambio de una narración que es literaria porque es ficcional, su argumento sería aceptado de inmediato. La definición de la literatura por la ficción queda impedida, pese a todo, porque sería comprensible decir que una cierta narración no es literaria aunque es ficcional o que precisamente lo es sin serlo.

Lo establecido hasta ahora es valioso por facilitar la comprensión de las historias --esclarece lo que se espera de ellas conforme a su rango-- pero la clasificación apuntada presenta algunas fisuras: sus criterios no bastan para decidir de manera definitiva a qué tipos pertenecen todas y cada una de las historias existentes. De modo algo ingenuo se

---

[282]Hayden White, op. cit., página 190.

pronostiscaría que cualquier narración será ficticia si su historia se desvía de la realidad admitida e histórica si se ciñe a ella. Lo perturbador es que el constructo concebido como realidad admitida, punto elemental de orientación y marco de toda referencia, es variable históricamente; cambia incluso de unas culturas a otras; sincrónicamente no es homogéneo, contiene zonas de indeterminación y tal vez contradicciones. Estamos en la esfera de lo modal, de lo que es porque es lo que se cree. En este sentido, "las situaciones reales indican que más o menos creemos en un número limitado de proposiciones, sin saber si creemos o no en sus consecuencias, y respecto a un gran número de proposiciones simplemente no sabemos, en un sentido serio de la palabra, si creemos que son verdaderas o no"[283].

No sorprende que los límites entre lo histórico, lo verosímil y lo inverosímil, nítidos en teoría, experimenten desplazamientos en la práctica. No siempre una narración ficcional ha sido, desde sus orígenes, ficcional. La catalogación de un texto puede diferir en el tiempo a raíz de un cambio en la validez otorgada a su historia. A modo de ejemplo, Pavel se refiere a la "ficcionalidad tardía de los mitos envejecidos" y a relatos que han perdido el "vínculo referencial" entre lo descrito y su contrapartida real[284].

Al salvarse del olvido por la vía de la ficción un modelo

---

[283]Thomas G. Pavel. op. cit., página 33.

[284]Op. cit., páginas 90, 101.

desechado en tanto que falso, se transgrede el llamado "acuerdo extensional"[285] exigido en toda comunicación: autor y lector no parten aquí de la misma realidad admitida --cosa posible y probable en virtud de la propia realidad admitida--; además, el lector actúa rellenando el hueco del autor figurándoselo a semejanza de sí mismo. Tomando estos hechos en cuenta cabe concluir que una narración sólo podrá darse por ficticia, en algún momento, si se cumplen dos reglas: es necesario que su historia ostente una desviación con respecto a la realidad admitida por la comunidad del lector y, segundo, es necesario que su condición de ficcional sea decretada, tal vez anacrónicamente, desde la realidad admitida por dicha comunidad.

Por la ruptura del pacto entre emisor-receptor que entraña esta especie de "muerte del autor", originarias mentiras y errores pueden devenir en marcas de ficcionalidad. Falta por explicar qué circunstancias deben concurrir para que esto suceda, puesto que no se trata de un proceso automático: un texto histórico --o de cualquier otra clase-- que contenga algunos errores no necesariamente va a parar al terreno de la ficción. Este resulta ser un punto débil, una fisura que la teoría deja sin tapar de forma satisfactoria. Lo único que de momento cabe señalar es que son factores de importancia los tipos de error, su densidad dentro de la historia y la función que allí desempeñan. Parecen determinantes los desvíos que, de

[285]Véase Antonio García Berrio, op. cit., página 338.

entre la compleja red de submundos que comprende una historia, afectan a su "mundo articulatorio" o conjunto de los "submundos reales efectivos de los diferentes personajes"[286]. Considerando que desde un punto de vista pragmático, anclado en el esquema comunicativo, en la ficción el emisor pretende no hacer creer o hacer no creer algo que él mismo no cree, diremos que un texto sólo puede transformarse en texto ficcional por razones semánticas cuando sus reconocidos errores sean tales que si el texto hubiese sido producido desde la realidad admitida por la comunidad del lector, su historia no hubiera podido ser concebida por este autor fantasma más que como intencionalmente ficcional.

La orientación semántica no es capaz por sí sola de esclarecer un fenómeno en el cual intervienen factores histórico-sociales, textuales y pragmáticos. Son necesarias las marcas discursivas, a las que dedico los próximos apartados, interpretables como instrucciones de la propia narración, implícitas o explícitas, sobre la forma en que ha de ser entendida su historia.

Para concluir, desde la perspectiva que he examinado, lo histórico, ficcional verosímil y ficcional inverosímil son espacios inciertos en tanto que no se llega a saber del todo ni de manera estable qué es lo que le corresponde a cada uno y por qué motivo. Para complicar más las cosas, hay que contar con convenciones de tipo cultural, establecidas incluso de

[286]Tomás Albaladejo, op. cit., página 51.

espaldas a la experiencia. Sólo así, por ejemplo, es posible que la figura del narrador omnisciente o los atributos de muchos héroes no afecten a la verosimilitud de un relato.

Por otra parte, los límites perfilados son lo bastante amplios como para que, mientras no se decida otra cosa, quizá provisionalmente, se alojen en ellos un número impreciso de narraciones. Falta por dilucidar el mejor modo de describirlas: arte en el que el arte ha comenzado a desaparecer, remedando las palabras de Hegel, o no arte en el que, sin embargo, el arte está presente; historias marcadamente falsas o altamente verosímiles; ficciones poco verosímiles o ya ligeramente inverosímiles. Son textos fronterizos, situados en una tierra de nadie. Narraciones que, por bivalentes, nadie reclama desde ninguno de los espacios limítrofes o que todos, teniendo el mismo derecho legítimo a hacerlo, intentan en un acto violento, pues algo hay que debe ser anulado, atraer hacia sí.

4.2.2. INDICIOS DE HISTORICIDAD O LITERARIEDAD EN EL PLANO DEL DISCURSO NARRATIVO.

El discurso, de acuerdo con la adaptación que hace Seymour Chatman al entorno narrativo de términos conceptualizados por Louis Hjelmslev, equivale al plano de la expresión[287]. Dada la especificidad del tema a tratar, no será aquí objeto de estudio la materia física de la manifestación narrativa. Interesan propiamente la maneras posibles de disponerse una historia al contarse y el conjunto de las relaciones potenciales establecidas entre quien narra y lo narrado. El discurso asume, en este sentido, al margen de la lógica natural del acontecimiento y quizá alterándola, la función de "dar énfasis o quitárselo a ciertos sucesos de la historia, interpretar algunos y dejar que se deduzcan otros, mostrar o contar, comentar o permanecer en silencio"[288].

He desviado definitivamente la mirada de lo que era la prefiguración de la historia para entrar en el terreno, desde una perspectiva retórica, de la "dispositio" y la "elocutio".

En principio, narración histórica y literaria parecen distinguirse en el plano de la historia, a partir de su relación con la realidad admitida –sólo la primera toma de allí los cuatro componentes que requiere para formarse: tiempo, espacio, personaje y acción--. Sin embargo, también en

[287]Op. cit., páginas 23-27.

[288]Seymour Chatman, op. cit., página 45.

principio, ambas pueden definirse indistintamente en el plano del discurso como constructos imaginarios. Esto es así desde el momento en que si los contenidos pueden estar dados, la forma siempre es resultado de algunas elecciones cuya motivación no parece previsible. "El discurso histórico (...) en lo decisivo, en lo que es como actualización formal -- significante de una trama (plot) elaborada imaginativamente--, corresponde (...) al arte ficticio (fictive art)[289].

Las dudas surgidas al plantearse la adecuación de las formas narrativas en el campo historiográfico vienen motivadas no sólo por el hecho de que esa misma forma sea compartida por un género literario y bajo la sospecha de que es justamente en ese género donde parece haberse desarrollado, sino por la convicción de que discurso y mundo representado son dos caras de una misma moneda, unidad que adquiere así una inquietante e indeseable combinación de atributos: ser real sin dejar de ser imaginaria. Lo que en definitiva se transparenta es la "dificultad de conceptualizar la diferencia entre una forma de hablar y el modo de representación producida por su ejercicio"[290]. Una vez reconocida la incapacidad para deshacer el nudo formado entre los dos planos, parece fundado el temor de que lo imaginario del discurso pueda contaminar a lo real de la historia. Es así que esta, algo más y algo menos que una copia de realidad por el hecho de ser enunciada, finalmente

---

[289]Hugo Rodríguez Vecchini, art. cit., páginas 107-108.

[290]Hayden White, op. cit., página 74.

constituida por táctica de lenguaje, no puede ser ya el único punto de arranque para la distribución de la narrativa en dos grandes bloques.

Desde otro punto de vista, este primer acercamiento ha sido ampliado a lo largo del apartado anterior. Allí se presentaron razones para sostener que la historia es de por sí real e imaginaria. Se vio cómo cualquier clasificación que se base en el orden de la historia se complica al depender de un concepto inestable de realidad admitida. En concreto, su ineficacia se revelaba en el momento clave de separar lo falso de lo inventado.

Es la meta de esta sección estudiar una alternativa, en cierto modo, aunque complementaria, inversa a la expuesta. Oposiciones relevantes se localizan allí donde precisamente se suponía la mayor confusión, en el nivel del discurso. El postulado por demostrar es que discurso literario e histórico, aunque pertenezcan a una misma clase, conforman subclases independientes. Lo específico de una narración se halla tanto en el plano de la expresión como en el plano del contenido. Ha de explicarse en qué medida fines y pretensiones variados repercuten sobre las estrategias discursivas, las características de los recursos narrativos y el uso hecho de ellos[291].

Discurso histórico y literario hacen saber algo pero, por

[291]Los entusiasmos y desencantos que ha podido despertar esta orientación pueden verse esquematizados en Gérard Genette, op. cit., 1993, páginas 55-56, 66.

definición, el primero hace creer y el segundo no creer que su historia sea realidad efectiva ocurrida. Si uno ha de persuadir de que lo dicho es verdad el otro convence de la falta de realidad de lo narrado y, en todo caso, de su verosimilitud. Verdad y ficción son también efectos de sentido, construidos por el texto. Al criterio que se basaba en la correspondencia entre palabras y cosas se le superpone uno de eficacia[292].

Sólo el discurso histórico se organiza en torno a un proyecto de objetividad. La preocupación por autentificar sus enunciados y autojustificarse se hace patente en todas sus instancias. A simple vista, esto será examinado más adelante, se espera de él la no distorsión de las condiciones en que se produce, claridad expositiva, constante apoyo de lo afirmado en fuentes de autoridad, aproximación crítica a sus datos, distancia ante cualquier suposición, apoyo de hipótesis en bases comprobables y un armazón lógico como soporte del aparato argumentativo[293]. La violación de estos principios tiende --y, en general, de manera decisiva-- a producir el efecto literario de "enajenación de realidad". Así por ejemplo, para Käte Hamburger este efecto se origina en el nivel de la enunciación, es, pues, de naturaleza lingüística, y entraña una ruptura de la normativa formulada al tener su

---

[292]Jorge Lozano expone y amplía esta idea en op. cit., páginas 206-207.

[293]He condensado aquí un grupo de aspectos a los que Jerzy Topolsky se va refiriendo a lo largo de su libro, ya citado.

causa en la forma en que se presentan los personajes, no ya "como objetos sino como sujetos, como yóes (sic) de origen"[294].

Desde el comienzo se está afirmando que el discurso hace dos cosas al mismo tiempo: cuenta una historia y desplaza la narración hacia el terreno de la historiografía o de la literatura. Esto último se consigue por medio de marcas reconocidas e interpretadas como tales --siempre a merced de un colectivo amplio o restringido: la comunidad científica, por ejemplo--; según Michel Foucault, son signos de escritura que permiten a la propia escritura autodenominarse[295]. Cabe anticipar que no todas las marcas operan y se comportan del mismo modo. Tal vez una minoría sea capaz de producir un efecto clave para el conjunto. Por regla general, la clase de una narración viene determinada no por una única marca sino por las isotopías de las marcas-indicios que cruzan su totalidad. No puede olvidarse al respecto la importancia de factores extranarrativos, en los que no me detendré aquí[296].

De cara a organizar los distintos factores que han de tenerse en cuenta en un análisis del discurso, se seguirá en adelante el procedimiento ya clásico desarrollado por Gérard Genette[297]. Como es sabido, en esta obra se establecen tres

---

[294]Op. cit., página 98.

[295]Michel Foucault, De lenguaje y literatura, Barcelona, Paidós, 1996, páginas 72, 92.

[296]Me refiero a marcas tipográficas como las notas a pie de página, a presentación de contenidos en forma de, por ejemplo, tablas y a la reproducción documental, ya sea fotográfica o de otro tipo.

[297]Expuesto en Figuras III, Barcelona, Lumen, 1989.

grandes categorías tomadas de la gramática del verbo: tiempo, modo y voz[298]. "Tiempo o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o narración", "modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia", junto con la "manera en que la historia es percibida por el narrador", y "voz o registro verbal de la enunciación de la historia"[299].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[298]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 86.

[299]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 241.

4.2.2.1. EL TIEMPO EN LOS DISCURSOS NARRATIVOS HISTÓRICO Y LITERARIO.

El tiempo en la narración es coordenada estructuradora y objeto a representar. Conforme a la tesis de Paul Ricoeur, toda narrativa hace referencia al tiempo del hombre: "el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal"[300]. Lo que ahora ha de averiguarse es si justamente en relación con ese mismo tiempo compartido, puede señalarse alguna diferencia entre discurso literario e histórico.

En el lenguaje, no así por ejemplo en lo real admitido o en las artes del espacio, nada se produce de modo simultáneo; el lugar de una superposición de hechos es ocupado por una sucesión. Esa secuencialidad que destacara el estructuralismo es responsable del carácter diacrónico en esencia de la historia narrada. Acorde con esta naturaleza lineal, el discurso "no puede 'consumirse' y por tanto, actualizarse, sino en un tiempo que es, evidentemente, el de la lectura", el "necesario para recorrerlo o atravesarlo"[301]. En toda narrativa se da así el encuentro de dos tiempos y el constante juego de uno con el otro: el de la historia o tiempo representado que pertenece al plano del acontecimiento y el del discurso o tiempo generado en el acto de la lectura --no narrado,

---

[300]Op. cit., Vol.I, 1987, página 42.

[301]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 90.

entonces-- y recibido "metonímicamente"[302] por el texto narrativo[303]. Es en este segundo tiempo en donde surten su efecto las más que probables manipulaciones a que el discurso somete el tiempo lógico de la historia.

Conforme a nuestro tema han de revisarse los tres tipos de relaciones construidos a partir de los dos tiempos expuestos: "relaciones entre el orden temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato", "relaciones de duración: el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso" y, por último, "relaciones de frecuencia: repetición de hechos en la historia y repeticiones en el discurso"[304].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[302]De ahí que Gérard Genette (op. cit., 1989, página 90) lo considere más bien un "seudotiempo".

[303]Este mismo tipo de distinción, respetado en todos los enfoques narratológicos que conozco, remite a la realizada por Gunther Müller entre "Erzählzeit" y "erzählte Zeit", en el año 1948, según constatan Seymour Chatman, op. cit., página 66, o Gérard Genette, op. cit., 1989, páginas 89, 137.

[304]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 262. Es la misma clasificación que propone Gérard Genette, op. cit., 1989, páginas 90-91. He elegido la cita por la mayor transparencia de su terminología.

4.2.2.1.1. RELACIONES DE ORDEN.

Según Gérard Genette, "ningún narrador, ni siquiera fuera de la ficción, ni siquiera fuera de la literatura, oral o escrita, puede obligarse naturalmente y sin esfuerzo a un respeto riguroso de la cronología"[305]. Evidentemente, si el significante lingüístico transforma los paralelismos en sucesiones, en la narrativa sólo se resolverá por medio de una distorsión el choque frecuente del discurso lineal con grupos de sucesos desarrollados en un mismo tiempo: lo que pasa "durante" es conocido "antes o después de"[306].

Dejando aparte discordancias de orden inevitables, lo cierto es que más parece ser excepción que regla el discurso, histórico o literario, que no altere la disposición de los acontecimientos en su historia: nada impide, desde un punto de vista teórico, el recurso a cualquiera de las modalidades de "analepsis" y de "prolepsis" planteadas en Figuras III[307]. Por otra parte, resumiendo, es cosa obvia la eficacia de estas alteraciones a la hora de crear intrigas, jugar con expectativas, crear efectos de suspense o, por el contrario, hacer patente el enlace entre acontecimientos y desvelar sus

---

[305]Op. cit., 1993, página 57.

[306]Diversos estudiosos hacen hincapié en este mismo hecho. Puede consultarse, por ejemplo, Tomás Albaladejo, op. cit., página 123, Gérard Genette, op. cit., 1993, página 56, o José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 262.

[307]Op. cit., 1989, páginas 91-137. En la página 95 es definida la analepsis como "evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos" y la prolepsis como "toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior".

significados. En este sentido, escogiendo a propósito el campo historiográfico por presentar una rigidez desconocida en literatura, es de destacar un caso de prolepsis --no será el único, aunque sí tal vez el más relevante--. Se trata de un procedimiento descriptivo típico, tampoco raro en el entorno literario. Son las "oraciones narrativas" y, subclase de estas, la técnica que consiste en introducir un fenómeno como causa de otro posterior, en observarlo ya desde sus consecuencias. Lo característico de las oraciones narrativas es que "se refieren a dos acontecimientos al menos, separados temporalmente, aunque sólo describen (versan sobre) el primer acontecimiento al que se refieren. Generalmente están en tiempo pasado y, de hecho, resultaría absurdo (...) que estuvieran en cualquier otro tiempo". Cito un ejemplo: "Aristarco anticipó en el 270 a.C. la teoría que publicó Copérnico en 1543 d.C."[308]. Construcciones de este tipo describen y explican al hacer explícita la forma en que un acontecimiento repercute sobre el valor de otro y determina su sentido. Su éxito y difusión no sorprenden; están asegurados en toda narrativa, por alcanzar fines que esta misma se traza[309].

Narraciones literarias e históricas, concluyendo, no se distinguen al comparar sus relaciones de orden desde el

---

[308]Arthur C. Danto, op. cit., páginas 99, 119.

[309]Paul Ricoeur (op. cit., Vol.I, 1987, página 254) comenta al respecto: "nada indica que lo que la narración hace de más con relación a la simple enumeración de acontecimientos sea diferente de la estructura de doble referencia de la frase narrativa".

momento en que la sumisión ante el pasado no acarrea fidelidad alguna del discurso histórico hacia el orden de su historia. Sólo en un extremo ha de corregirse esta afirmación. Las anacronías del discurso histórico, y únicamente ellas por prescripción teórica, respetan un cierto límite. Si llegaran a hacer indiscernible o a borrar el tiempo de la historia habrían eliminado una condición necesaria en textos historiográficos y obrado, por tanto, como marcas de no-historicidad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.2.2.1.2. RELACIONES DE DURACIÓN.

Al comparar la duración de la historia, calculada por el reloj, con la longitud del discurso, medida en páginas y líneas, se asume una conocida imprecisión[310]: el tiempo del discurso, dando un rodeo, sería el tardado en recorrer el espacio del texto; se supone entonces radicalmente relativo por no existir un compás único de lectura. A este contratiempo se suma además que no siempre puede saberse cuál es la velocidad exacta de los sucesos en la historia: con qué rapidez, continuidad o discontinuidad un personaje pensó, recordó, soñó o pronunció ciertas palabras... La constatación de estos obstáculos no impiden que, en base al ritmo sostenido, puedan y deban ser reconocidas distintas articulaciones narrativas: en un extremo, la "pausa", en el extremo opuesto la "elipsis" y, entre ambos, la "escena" --más próxima al primero-- y el "sumario" --más próximo al segundo[311].

"Ningún relato, ficcional o no, literario o no, oral o escrito, tiene el poder ni, por tanto, la obligación de imponerse una velocidad rigurosamente sincrónica con la de su

---

[310]Véase Gérard Genette, op. cit., 1989, páginas 144-146.

[311]He aquí, a título informativo, las correspondientes definiciones: la elipsis es "esa velocidad infinita (...) en que un segmento nulo de relato corresponde a una duración cualquiera de la historia". La pausa es "esa lentitud absoluta (...) en que un segmento cualquiera del discurso narrativo corresponde a una duración diegética nula". La escena, por su parte, "realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia" y el sumario designa "con gran flexibilidad de régimen todo el campo comprendido entre la escena y la elipsis". Ver Gérard Genette, op. cit., 1989, páginas 151-152. El esquema se completa con una última modalidad, el "alargamiento", que Genette excluye de su estudio y que Seymour Chatman (op. cit., página 76), añade: "aquí el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia".

historia"[312]. Hacer pasar el tiempo a menor o mayor velocidad, congelarlo o dar un salto en su escala son estrategias fundamentales de todo discurso narrativo a fin de conceder o restar importancia a un cierto grupo de sucesos que comprende; sin ellas difícilmente operarían los principios de pertinencia y economía necesarios para el esclarecimiento de la trama. Ningún tipo de desarreglo o ajuste en lo que respecta a la duración transgrede los límites teóricos propios de la narración histórica o de la narración literaria. No obstante, no ha de olvidarse que cuanta menor sea la velocidad del discurso mayor será el número de detalles desplegados. Cuanto mayores sean las limitaciones cognoscitivas del historiador mayor tendrá que ser la velocidad mínima obligatoria de su relato --no hablo aquí, claro está, de las detenciones provocadas por digresión del narrador, en todo caso posibles.

"Käte Hamburger clasifica, y con razón, entre los indicios de ficcionalidad la presencia de escenas detalladas, de diálogos comunicados 'in extenso' y literalmente, y de descripciones extensas. Nada de todo eso es, hablando propiamente, imposible ni está prohibido (¿por quién?) en el relato histórico, pero la presencia de tales procedimientos excede un poco su verosimilitud ('¿Cómo lo sabe usted?')"[313].

---

[312]Gérard Genette, op. cit., 1993, página 60.

[313]Gérard Genette, op. cit., 1993, página 60.

4.2.2.1.3. RELACIONES DE FRECUENCIA.

En síntesis, lo que sucede una o "n" veces en la historia puede omitirse, es el caso de elipsis del apartado anterior, narrarse una sola vez o narrarse un número "x" de veces, siendo "x" superior a la unidad y menor, igual o mayor que "n".

El "relato singulativo", consistente en "contar una vez lo que ha ocurrido una vez"[314], es la organización más elemental; se considera común en cualquier construcción narrativa, del tipo que sea, y "quizás obligatoria, por lo menos en las narraciones tradicionales"[315]; marcando una especie de grado cero en la escala de alteraciones de frecuencia, es la única que no repercute sobre el plano del orden o de la duración. Su variante, "contar n veces lo que ha ocurrido n veces"[316], es, sin embargo, poco corriente. La sumisión del discurso ante las reiteraciones de la historia, lejos de ser un "recurso natural", provoca un efecto de artificiosidad y rigidez impuesta. No deja de consumirse con impaciencia lo que ya se ha dado, de hecho, por supuesto o, como resultado de un afán de exactitud, la caída en detalles irrelevantes... Por lo demás, el procedimiento se suma al repertorio del que se nutre un discurso repetitivo, de ninguna manera excluido del campo

[314]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 173.

[315]Seymour Chatman, op. cit., página 83.

[316]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 174.

literario o histórico, pero sí marginado por antieconómico[317] -- no obstante, cabe destacar junto a esta generalización, "narrar más de una vez" es también lo que ocurre a menudo en los relatos de toda clase cuando, por ejemplo, vuelven estos sobre sus propios pasos para corregirse, remediar olvidos y ser reinterpretados--. Por último, la manera más difundida, sin duda alguna, de atajar las repeticiones de la historia[318] consiste en "contar una sola vez (o, mejor: en una sola vez) lo que ha sucedido n veces"[319]. La técnica del "relato iterativo" que a fuerza de condensar facilita un "pasar por alto" imprescindible, es también herramienta clave de la mirada comprensiva, capaz de reconocer factores comunes y de reunir lo disperso bajo una misma etiqueta. No hay tradición narrativa, ficcional o no, que desconozca esta estratagema y el disloque que sufre aquí el tiempo de la historia[320] tampoco parece haber sido, en ningún caso, una traba.

En definitiva, se extiende a las relaciones de frecuencia lo que se dijo con respecto a las de orden y de duración: ningún relato, de la clase que sea, literario o histórico,

---

[317]No exigido por la historia, aunque siempre ilustre sobre particularidades de la mente narradora.

[318]Posiblemente repeticiones no reales, pero establecidas, haciendo abstracción del problema filosófico de las identidades, al percibirse lo genérico por encima de lo particular.

[319]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 175.

[320]Escribe Gérard Genette (op. cit., 1989, página 208): "la silepsis iterativa no es sólo un fenómeno de frecuencia: afecta también al orden (ya que al sintetizar acontecimientos "semejantes" elimina su sucesión) y a la duración (ya que elimina al mismo tiempo sus intervalos)".

tiene la obligación de imponerse una frecuencia acorde con la de su historia o el deber de renunciar a algún modo de distanciarse de ella. Únicamente hemos de sumar a los indicios de la no-historicidad la ambigüedad temporal, fruto de un juego extremo en el plano de la frecuencia: son los casos en que la historia se camufla y desaparece detrás de un discurso que no deja saber si el suceso narrado es único o múltiple. En este sentido, ya en el límite y pesando más bien del lado de la ficción, destacan las posibles proyecciones sobre la historia oculta de dos o más frecuencias, lógicamente contradictorias entre sí, para un mismo acontecimiento[321].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[321]Es, por ejemplo, el hecho definido como costumbre y, al tiempo, como acontecimiento singular de que se habla, haciendo referencia a En busca del tiempo perdido, en Gérard Genette, op. cit., 1989, página 204.

4.2.2.2. EL MODO EN LOS DISCURSOS NARRATIVOS HISTÓRICO Y LITERARIO.

El objeto de este apartado es contribuir a perfilar la diferencia específica de los discursos literario e histórico a partir de una reflexión acerca de las maneras en que pueden captarse y reproducirse verbalmente los acontecimientos de una historia.

"La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el narrador, al cómo se relatan los hechos, con qué palabras"[322]. Al contar algo siempre se elige entre grados de detalle, formas de representar más o menos directas y ciertos puntos de vista; se busca, en todo caso, una "distancia" y una "perspectiva". Estas son "las dos modalidades esenciales de esa regulación de la información narrativa que es el modo"[323].

El formalismo ruso, la lógica de la literatura expuesta por Käte Hamburger o la teoría poética de Carlos Bousoño, por diversas que resulten sus aportaciones, no dejan de coincidir al hacer hincapié todas ellas en que la presentación de la historia como una vivencia del ocurrir de las cosas, según se perciben en su instante mismo de ocurrir, es planteamiento manifiestamente literario[324]. Corre graves riesgos quien intenta

---

[322]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 250.

[323]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 220.

[324]Reúno algunas citas significativas: según Raman Selden (op. cit., página 17), "en 'El arte como técnica' (1917), Shklovsky afirma: 'el propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas en el modo en que se perciben, no en el modo en que se conocen'"; esto es,

decidir si esto sólo ocurre en la literatura y, de ser así, si es característica imprescindible[325]; con todo, retengo aquí una idea básica: un discurso, por el hecho de contar lo que ha sido como algo que estuviera siendo, al conceder a los acontecimientos el mayor grado de presencia, accediendo a ellos como si se asistiera en calidad de espectador silencioso al aquí y ahora de su desarrollo, ostenta un valor de ningún modo reñido con cualquier otro, ideológico, documental, etc., que, a fin de cuentas, en sí mismo, incluso en ausencia o aislado de los demás posibles, tan sólo es apreciado y consumido por una lectura literaria.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

---

proporcionar, como se lee en Vítor Manuel de Aguiar e Silva (op. cit., página 401), "una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento". En Carlos Bousoño (op. cit., Vol.I, páginas 18, 21), se encuentran múltiples variaciones de la siguiente afirmación: "a través de la poesía se nos produce la impresión de contemplar el contenido anímico tal como es, en su aspecto de todo particular". Por último, para Käte Hamburger (op. cit., páginas 49, 51), transmitir una "apariencia de vida" "a través de la persona de un yo que vive, piensa, siente y habla" es esencial de la ficción literaria. En la página 74 escribe: "vivimos el acontecer de la novela como "aquí y ahora", como vivencia de seres humanos ficticios, que actúan, como diría Aristóteles; y una vez más eso no significa sino que vivimos esos seres humanos en su ficticia condición de yóes (sic) de origen a los que se refieren las indicaciones temporales, lo mismo que las demás".

[325]En Seymour Chatman (op. cit., página 85), pueden consultarse, por ejemplo, algunas críticas dirigidas contra las propuestas de Käte Hamburger. Gérard Genette (op. cit., 1993, páginas 72-76), recuerda, por su parte, la conveniencia de relativizar las distinciones, debido, principalmente "a la interacción de los regímenes ficcional y factual del relato".

4.2.2.2.1. DISTANCIA.

La mayor o menor cercanía al mundo narrado que se contempla repercute automáticamente sobre la construcción del discurso y, en sentido contrario, es a su vez un efecto inmediato producido por este: hablar de pormenores, no importa si se están inventando o se conocen tras consulta de cualquier fuente, supone haber estado y crear la ilusión de estar lo bastante cerca de ellos como para poderlos apreciar. Un discurso transparenta una mirada tanto más próxima a los hechos registrados cuanto más se adentra, más allá de la generalidad necesaria, en sus particularidades contingentes. En segundo lugar, cuanto más pueda reconocerse que las palabras son la transcripción exacta de lo ocurrido mayor será la impresión de que la historia es algo a lo que nos asomamos, desplegada ahí mismo ante nuestros ojos.

Puesto que el discurso no puede literalmente calcar, reproducir o imitar nada que no sea ya en sí un producto del lenguaje, es preciso tomar en consideración que sus recursos posibles varían, sobre todo cualitativamente, según la naturaleza verbal o no de lo que ha de narrarse. La distinción que hace Gérard Genette entre "relato de acontecimientos" y "relato de palabras" parece bien justificada[326].

Poco aporta un estudio del relato de acontecimientos al desarrollo de este trabajo. No hay diferencia teórica palpable en las técnicas empleadas por los discursos histórico o

[326] Op. cit., 1989, páginas 222, 226.

literario cuando dan cuenta de un suceso no verbal: ambos pueden regular su distancia escogiendo un grado de detalle y una mayor o menor ausencia de la voz narrativa. Lo anecdótico contado por una figura que no se deja notar fortalece siempre el "efecto de realidad" producido. Nada hay que añadir aquí al artículo de Roland Barthes[327]. En relación con nuestro tema central, lo único que debe señalarse es una obviedad: el discurso histórico no se obliga a evitar las descripciones prolijas, pero necesita justificarlas; si no lo hiciera, despertaría rápida incredulidad --"¿Cómo es que se sabe todo eso?"-- y haría ver una invención fatal --"leemos lo que sólo se ha imaginado"--. El discurso histórico debe validar lo que cuenta y a ese proceso de validación le corresponde marcar la distancia mínima permitida, la frontera entre lo verídico y lo, en el mejor de los casos, verosímil.

Siendo la acción, según el principio aristotélico, objeto del narrar, también lo es, por añadidura, la palabra expresada por el personaje que obra y padece y, en conjunto, la expresión verbal de sus pensamientos, estados de ánimo y percepciones. Como parte de la historia, la palabra es, naturalmente, contada con palabras. La operación es compleja. Evidentemente, la palabra --no así otros hechos-- puede ser calcada, literalmente repetida; esta facilidad se complica, no obstante, si de lo que se trata es de reproducir la palabra en su entorno; esto es, cuando se quiere referir un acto de habla

[327] Op. cit., 1987, páginas 179-187.

concreto --no sólo la locución sino sus valores ilocutivos y perlocutivos--. En este sentido, coincido con Graciela Reyes al afirmar que "dentro y fuera de la literatura (...) la representación de palabras es obligadamente simulacro: imagen y artificio"[328].

Dentro de un discurso, el del narrador, se abre otro discurso, el del personaje; a simple vista, ambos pueden diferenciarse o confundirse, ocultarse uno detrás del otro. Es preciso revisar los procedimientos que permiten al narrador incorporar los discursos de los personajes. Lo importante aquí es que los discursos narrativos literario e histórico difieren en su capacidad para reproducir palabras, en el tipo de palabras que son capaces de reproducir.

Hay acuerdo en que el discurso histórico no puede registrar más que un conocimiento justificado. La interioridad de los personajes sólo ha de ser objeto de reconstrucciones plausibles o hipótesis más o menos arriesgadas, al igual que una legión de discursos no recogidos en fuentes ni jamás escuchados por el historiador. Las posibilidades formales se reducen así enormemente, lo que no ocurre en el discurso literario. "Al narrador literario --en principio-- todo le admitimos"[329]. Este, aunque pueda definirse con las limitaciones que se elijan, tiene en teoría acceso directo a cualquier clase de palabra. A fin de cuentas, no hay barrera para la

---

[328]Graciela Reyes, Polifonía textual, Madrid, Gredos, 1984, página 63.

[329]Graciela Reyes, op. cit., página 195.

invención. Sólo, por tanto, una convención literaria lleva a aceptar una inverosimilitud, esa imaginaria "transparencia del espíritu" de los personajes. Gracias a ella alguien transcribe lo que ocurre en una mente ajena sin necesidad de reconstruirlo a partir de manifestaciones externas. Como explica Käte Hamburger, "la ficción épica es el único lugar epistemológico en que es posible representar la condición de yo de origen, o subjetividad, de una tercera persona en cuanto tal tercero"[330]. Desarrollaré a continuación estas ideas centrales. En realidad, y esto lo señaló Gérard Genette[331], esta poética formalista retorna a la tradición aristotélica al buscar rasgos morfológicos del discurso que no son sino el efecto producido por el carácter más o menos imaginario de los actores de la historia.

En el Libro III de La República, Platón distingue tres formas de narración según su modo: "simple", "imitativa" y "compuesta". Mientras que en la primera "el poeta habla en su nombre, y no trata de hacernos creer que sea otro el que habla" en la segunda "emplea todo su arte para persuadirnos de que no es [él] el que habla"; la tercera se concibe como una forma híbrida, combinación de las anteriores[332]. "De la misma

---

[330]Op. cit., página 65.

[331]Op. cit., 1993, página 62.

[332]Op. cit., páginas 146-148. Como es sabido, Aristóteles (Poética, folio 1448a 20-24) expone brevemente un esquema similar tripartito, suavizando las diferencias al introducir todo el conjunto dentro del concepto de mímesis. Esta es la cita: "con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin

tripartición platónica arranca el sistema de los estilos directos e indirectos, entendidos como modos de referir un tipo especial de acontecimiento, el discurso"[333]. Gérard Genette la viene en buena medida a replantear en su propuesta teórica, aceptando la oposición básica y redefiniendo únicamente la forma mixta. En Figuras III se postulan tres "estados de discurso de personaje", en función de la "distancia" narrativa[334]: 1- "Discurso narrativizado o contado", "tratado como un acontecimiento entre otros y asumido como tal por el propio narrador". No hay, pues, intención de recuperar la palabra original. 2- "Discurso transpuesto, en estilo indirecto". Aunque sea capaz de recoger información de forma exhaustiva no garantiza fidelidad al original. Se admite que "el narrador no se contenta con transponer las palabras en oraciones subordinadas sino que las condensa, las integra en su propio discurso y, por tanto, las interpreta en su propio estilo". 3- "Discurso restituido, de tipo dramático"; en él, "el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje". Lo configura un acto de citación directa.

Los tres tipos de discurso componen una escala gradual: siendo el primero el más distante y reductor, es el tercero el más mimético.

---

cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes".

[333]Graciela Reyes, op. cit., página 77.

[334]Op. cit., páginas 227-230. A esta obra pertenecen la nomenclatura, las siguientes citas y las ideas resumidas.

La sistematización resumida, ya clásica, ordena y dirige las siguientes reflexiones. A pesar de su sencillez --no diría simplicidad-- satisface sobradamente las exigencias de este trabajo; además, tiene la ventaja de mostrarse perfectamente compatible con otras clasificaciones más complejas, como las presentadas por Seymour Chatman o por José María Pozuelo Yvancos.

El discurso narrativizado no hace perceptible diferencia alguna entre texto literario e histórico; en ambos puede localizarse a cualquiera de sus variantes[335]. Este tipo de discurso tiene una clara ventaja: ofrece la posibilidad de condensar u omitir datos. A través de él --no sólo, truco entre trucos-- la historia se aligera de lo innecesario o se crean expectativas y situaciones de suspense: justo se deja entrever algo fundamental e inquietante que, por el momento, se esconde. Estas cualidades pueden beneficiar a toda narración pero, sumado a lo ya dicho, y esto conviene a la propiamente histórica, el discurso narrativizado facilita el avance entre vacíos de información más que previsibles, haciendo valer una generalidad a cambio de detalles desconocidos. Por otra parte, este discurso elimina cualquier eco para imponer la exclusiva intervención del narrador, una presencia natural, no sospechosa en principio. A priori, al narrador no hay que explicarlo, es el que cuenta --es su

[335]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 255, señala dos, "sumario menos puramente diegético" y "sumario diegético", caracterizadas, respectivamente, según se haga alusión o no al contenido del acto de habla que se menciona.

ausencia más bien la que requiere justificación por inverosímil, la admitida en general recurriendo a un acuerdo literario--. De este modo, se ostenta una falta de artificio; también parece garantizarse cierta transparencia: el enunciado no oculta otro enunciado ni obliga a reconstruir otra enunciación. Se ahorran preguntas. Si las hubiera recibirían una respuesta rápida bastante absurda, parecida a esta: "las que lees son sólo mis palabras. Puedes leerlas porque las he escrito. A tí me dirijo..."

Insistiré en que no se trata aquí de evaluar temas[336]. Estos sólo importan si repercuten sobre las formas del discurso. Según se afirmó, la exhibición de una subjetividad ajena no inducida, a la que se accede sin dejar margen de duda, sin ser, en el mejor de los resultados, una suposición bien fundada, se nos revela como una evidente marca ficcional, pero de orden temático. Anunciada con frecuencia por los verbos de pensamiento o sentimiento atribuidos a "terceros"[337], no llega, sin embargo, a dejar huella alguna en los rasgos constitutivos del discurso narrativizado. Distinto es el caso del discurso transpuesto.

El discurso transpuesto o indirecto supone, frente al anterior, una reducción de la distancia narrativa. El perfil del narrador comienza en él a desdibujarse, haciendo ver ya

---

[336]Esa labor, por lo demás, se transformaría en la preparación de un listado interminable: siempre quedarían por agregar nuevos monstruos o capacidades imposibles...

[337]Véase Käte Hamburger, op. cit., página 64.

otro más, con su habla y pensamiento propios, el del personaje; por este motivo ocupa un lugar entre las modalidades de la citación[338]. Según lo citado sea sólo el acto proposicional, paráfrasis más o menos libre del contenido, o, parcialmente, alguna de las expresiones literales, asumida siempre por el narrador, pueden apreciarse dos clases, más mimética la segunda[339]. Ambas son posibles en narraciones tanto literarias como históricas. Ninguna de ellas delata por principio teórico una transgresión de limitaciones epistemológicas. Esto no impide que el discurso indirecto (también el narrativizado, si bien se mira) pueda reproducir secuencias no justificables más que remitiendo a una contemplación directa improbable, del todo imposible ya según se pasa de lo dicho a lo pensado y de ahí al chispazo mental inconsciente, a lo que jamás se articuló.

Una tercera y última variante dentro del discurso indirecto será a fin de cuentas la única en arrancar por definición de unos supuestos tales que, en rigor, sólo se toleran en literatura. Me refiero al estilo indirecto libre[340]. Aquí, la desaparición del verbo introductorio y del esquema de subordinación contribuyen en gran medida a crear un estado de

---

[338]"LLamaremos citación a la operación que consiste en poner en contacto dos acontecimientos lingüísticos en un texto, al proceso de representación de un enunciado por otro enunciado. Puesta en contacto, puesta en relación, o fricción", dicho por Graciela Reyes, op. cit., página 58.

[339]Es la distinción entre "discurso indirecto de reproducción puramente conceptual" y "discurso indirecto parcialmente mimético", esquematizada en José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 255.

[340]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 229.

doble incertidumbre: de un lado, no siempre se sabe si las palabras leídas han sido verdaderamente dichas o pensadas, ni con qué grado de consciencia; de otro, no siempre está claro a quién atribuirlas, al narrador o al personaje. El alcance exacto de la ambigüedad queda bien recogido en la siguiente definición:

> LLamaremos EIL a la técnica narrativa que consiste en transcribir los contenidos de una conciencia (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje, y que esa confluencia se manifieste en la superficie del texto, en la superposición de dos situaciones de enunciación, la del narrador y la del personaje: superposición de las referencias deícticas del narrador (tiempo pasado, tercera persona) y las del personaje (imperfecto o condicional, adverbios de lugar y de tiempo coexistentes con el "presente" de su conciencia). Se trata, pues, de la reproducción del discurso imaginario de una conciencia en su propio tiempo y espacio[341].

Dos ejemplos, citados por Käte Hamburger, servirán para ilustrar esta exposición: 1-"El señor X estaba de viaje (...) Hoy vagaba por última vez por las calles de un puerto europeo, pues mañana su barco partía hacia América". 2-"(...) al mediodía tenía que arreglar el árbol: mañana era Navidad"[342].

En una misma voz, a simple vista, se funden la del personaje y la del narrador. Cabe interpretar que este último cita al primero, aceptando su perspectiva, pero sin terminar de perder la propia. Lo característico es que esta especie de polifonía resultante se nos hace presente a través de rasgos

---

[341]Graciela Reyes, op. cit., página 242.

[342]Op. cit., página 58.

gramaticales, prácticamente inaceptables fuera de contexto: es la famosa convivencia aberrante de tiempos verbales de pasado con formas deícticas de presente. La óptica es la de una fantástica ubicuidad: contar estando en el "antes" del otro, como sólo está ese otro, absorbido en él y en el "después" de uno mismo. Una experiencia imposible se consigna: "la directa aprehensión de la interioridad ajena, la transmigración a otro sujeto, la posesión de otra existencia"[343]. La realidad en la conciencia, la conciencia que experimenta la realidad, se nos revela como un tema recurrente. Käte Hamburger, en este sentido, encuentra en el estilo indirecto libre una "forma de reproducir en tercera persona una corriente de conciencia informulada"[344]. No sin argumentos la misma autora lo concibe como un recurso que, de manera inequívoca, identifica al texto de ficción. Conocidas son las críticas que esta última tesis ha recibido. En concreto, para Seymour Chatman no es más que "una locución a disposición de cualquier hablante. Y de ninguna manera puede ser usada para definir esa espinosa entidad teórica que llamamos 'ficcionalidad'"[345]. Cabe mantener, no obstante, es también la opinión de Gérard Genette y de Graciela Reyes[346], que, aun reconociendo su presencia posible en

---

[343]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 257.

[344]Op. cit., página 66. Idea similar expone Graciela Reyes, op. cit., página 254.

[345]Op. cit., página 85.

[346]Gérard Genette, op. cit., 1993, página 62; Graciela Reyes, op. cit., páginas 232, 264.

los textos más diversos, el entorno habitual y propio del estilo indirecto libre es el discurso de ficción. Sólo excepcionalmente, a modo de préstamo puntual, se recurre a él en otros tipos de relato, sólo allí donde no es necesario cuestionar un poco de magia subjetivizante. La doble ambigüedad planteada o los poderes sobrenaturales que hace atribuir al narrador son elementos contrarios al proyecto de objetividad propio del discurso histórico. Conforma así el estilo indirecto libre una de las marcas más firmes que trazan la frontera difusa entre narración literaria e histórica.

El discurso restituido, tercera y última alternativa, entraña la elección del aquí y ahora del personaje frente a la mirada distante. Falsamente, la presencia más inmediata se impuso sobre la posibilidad de la reflexión; la opacidad de la vida se entrega sin que intervenga en apariencia el resplandor calmante de las interpretaciones. El narrador ha renunciado a su palabra, la ha cedido, no se inmiscuye aclarando sus coordenadas mediante tiempos verbales o adverbios. Sin embargo, no por eso desaparece: transcribe y organiza sus citas, tal vez haga anotaciones en sus márgenes; como mínimo las extrae y las incrusta en su relato. Difundido procedimiento demagógico es tergiversar significados descontextualizando y recontextualizando palabras, bajo el amparo de una literalidad respetada. Tampoco, por lo demás, hay garantía absoluta de que el discurso restituido sea una

copia al pie de la letra del supuesto original[347]. En estas circunstancias, es prudente aceptar la idea señalada por Graciela Reyes: "se dice que el narrador, cuando reproduce diálogos en ED [estilo directo], 'deja hablar' a sus personajes. Creo que es más exacto decir que los hace hablar"[348]. Lo que sí puede indicarse es que por este sistema son puestas en boca de los personajes, como si de ellos provinieran, las expresiones escritas. Hasta aquí, estos apuntes señalan un fenómeno que concierne a obras tanto historiográficas como literarias. Hagamos notar diferencias de peso mantenidas ocultas.

La existencia o no de verbos que sitúen las citas y de marcas ortográficas encargadas de identificarlas, han sido razón suficiente como para definir dos subclases de discurso restituido: "discurso directo" y "discurso directo libre"[349]. La falta de marco narrativo explícito, propia del discurso directo libre, elimina toda distancia: no se dice sobre los personajes, no son introducidos ni hay evaluación alguna, sino que estos hablan por sí solos. Esta dramatización, no limitada a un fragmento sino sostenida a lo largo del relato, no se conoce en narraciones históricas. No resulta complicado

---

[347]Ni siquiera dicho original existe necesariamente. Graciela Reyes, op. cit., páginas 140, 141, apunta estos ejemplos típicos: "En resumidas cuentas, lo que vino a decirme es: 'Lo mejor que puedes hacer es irte'". "No, no le voy a pedir dinero a Juan. Ya sé lo que me va a decir: 'Estoy pasando un momento malísimo...'".

[348]Graciela Reyes, op. cit., página 146.

[349]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., páginas 255-256. La misma división se encuentra en Seymour Chatman, op. cit., páginas 216-217. El "discurso directo" es aquí denominado "discurso directo puro".

enunciar motivos: desaparece el espacio necesario destinado a dar validez al texto, no se explica cómo se sabe lo que se reproduce justo allí donde más sospechoso resulta, cuando se transcribe con exactitud lo ocurrido; también se dejan sin respuesta las preguntas más básicas acerca de esa figura invisible del narrador capaz de anotarlo todo pero incapaz de intervenir en su historia. Contrario es, por último, a la intención de la obra histórica esa entrega de sentidos enmascarados detrás de un espesor de citas. Allí donde faltan los comentarios se echan de menos instrucciones que faciliten la orientación del lector. Hay que averiguar la situación, lo que se hace y está haciendo al hilo de lo que se dice o piensa. Las dificultades creadas comienzan por ser un acertijo regocijante o un enigma irresoluble y sugerente, llegando a poner en peligro, en los límites de la narración literaria moderna, la mera inteligibilidad del texto.

En otro sentido, no hay que olvidar la ruptura problemática que puede suponer la transición de un estilo al estilo directo libre. Los cambios violentos, anuncia Graciela Reyes[350], por amenazar un grado de coherencia importante, no se encuentran en textos no literarios, aunque sí en la lengua hablada coloquial.

Por otra parte, el discurso restituido siempre descansa sobre el supuesto de que alguien está presente y, a modo de

---

[350] Op. cit., página 190. Copio el ejemplo del cuento Segunda vez, de Julio Cortázar: "El muchacho se ofreció a apagar el cigarrillo (...) pero la señora dijo que no, en su casa el marido y los hijos fumaban todo el tiempo, ya casi no me doy cuenta".

taquígrafo, registra. Cuanto más complicado sea afirmar la existencia real de ese alguien menos posibilidades tendrá la narración de ser aceptada como histórica. Un diálogo, lo dicho por un personaje, considerando el carácter más o menos privado de la conversación, según pueda o no un tercero, el narrador, haber escuchado, aún admite quizá una transcripción en estilo directo sin precisar de licencias literarias. El paso de la locución audible a la vida interior inarticulada acarrea, sin embargo, una inevitable caída en el terreno de lo ficticio, dándose por hecho de momento que personaje y narrador no coinciden. En base a estas premisas se descubren diversas formas que marcan ficcionalidad dentro del discurso restituido: el "soliloquio" y el "monólogo interior" junto con la discutida "corriente de conciencia"[351]. Todas ellas calcan algo que ningún narrador no dotado de poderes extraordinarios ha podido percibir "en directo": el habla del personaje consigo mismo en solitario, objeto del soliloquio, los pensamientos no exteriorizados, objeto del monólogo interior, y el libre e intranscendente fluir de las asociaciones mentales, objeto de la corriente de conciencia[352]. Esa privacidad milagrosamente violada y exhibida en su inmediatez, sin intromisiones –son, salvo el soliloquio, variantes de

[351]Me baso aquí en las definiciones hechas en Seymour Chatman, op. cit., páginas 191-208.

[352]Sin entrar en el debate sobre lo lícito de la distinción entre monólogo interior y corriente de conciencia, remito a lo dicho en Seymour Chatman (op. cit., páginas 199-208) y en José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 257.

estilo directo libre-- se reflejará en el uso de pronombres, adverbios y verbos acordes con la perspectiva del personaje, así como en la falta radical de toda información que él desconozca o que, justo por ser conocida, jamás necesita decirse --no hay público aquí que exija orden ni pida saber nada desde el principio--. Por convención, finalmente, es un tópico, al representar estados mentales, el empleo de una sintaxis truncada[353] y de simples palabras que, a modo de punta de iceberg, constituyen los ecos internos dejados por realidades ocultas pero aludidas.

Para terminar, tampoco en los casos de autobiografía, allí donde el personaje es quien narra, resulta creíble cualquier técnica del discurso restituido. La memoria no alcanza a garantizarlo todo. ¿Quién podría componer hoy la radiografía de su interioridad en el día de ayer? El cederse la palabra a sí mismo en el pasado aún se considera posible, pero se transforma en una más de las estrategias excluidas del discurso histórico en cuanto se va más allá de lo que nadie, jamás, haya sido capaz de recordar.

[353]Convención, según Seymour Chatman (op. cit., página 201), fundada en la creencia de "que la mente suele ir por atajos gramaticales en sus reflexiones normales, o (...) que existe un fenómeno como la actividad mental "prehabla" o "preverbal" que no sigue las reglas normales de la gramática".

Para terminar, tampoco en los casos de autobiografía, allí donde el personaje es quien narra, resulta creíble cualquier técnica del discurso restituido. La memoria no alcanza a garantizarlo todo. ¿Quién podría componer hoy la radiografía de su interioridad en el día de ayer? El cederse la palabra a sí mismo en el pasado aún se considera posible, pero se transforma en una más de las estrategias excluidas del discurso histórico en cuanto se va más allá de lo que nadie, jamás, haya sido capaz de recordar.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.2.2.2.2. PERSPECTIVA.

La cantidad y clase de información dada por el discurso parece estar básicamente decidida una vez se acepta una distancia y una perspectiva ante la historia. Distancia y perspectiva se implican, pero no se confunden; si la primera tenía que ver, como vimos, con las opciones de contar más o menos, la segunda define la posición desde la que se contempla y habla; es el punto de mira a través del cual accedemos al mundo de la obra, el "ángulo de una fuente de luz que, a la vez, aclara el tema y capta sus rasgos"[354].

La perspectiva o punto de vista establece y justifica lo que puede ser percibido y de qué forma. Pese a los términos, dados por un proceso metonímico, no se limita en ningún caso al campo visual. Se reconoce, desde la obra innovadora de Mijaíl Bajtín[355], la conveniencia de no caracterizarla sólo por medio de coordenadas espacio-temporales --estas son únicamente uno de los factores múltiples que influyen en la mirada--. La postura, además de física, es la actitud interna del sujeto ante su entorno. La perspectiva marca pues lo que se capta pero se halla asimismo en lo que se expresa, piensa o siente; pasa a concebirse, sin restricciones, añadido a lo ya señalado, en términos de perfil psicológico u orientación conceptual y moral, finalmente puesta de manifiesto en el

[354]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, página 172.

[355]Me refiero a su libro Problemas de la poética de Dostoievski, Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1993.

plano idiomático[356]. En este sentido, para evitar equívocos, Gérard Genette opta por rebautizar el concepto con el nombre, neutro, de focalización.

La diferencia entre focalización y voz narrativa no siempre ha sido tenida en cuenta. Estas nociones, "son de tal modo solidarias que se hacen indiscernibles"[357]. Parece sin embargo relevante no confundir la cuestión que se plantea con cada una: en el primer caso se procura responder a la pregunta "¿Quién ve?", mientras que en el otro la que debe contestarse es más bien "¿Quién habla?"[358]. No necesariamente la voz dirigida al lector pertenece a la figura que focaliza la narración --"la perspectiva y la expresión no tienen por qué coincidir en la misma persona"[359]--. Por otra parte, incluso al tratar de relatos en donde una única instancia asume la doble función --alguien expone su propia experiencia--, sería erróneo identificar por anticipado un yo-narrador con un yo-personaje. Ambos no guardan, por lo general, la misma relación con la historia. "El narrador 'sabe' casi siempre más que el protagonista, aun cuando el protagonista sea él, y, por tanto, la focalización en el protagonista es para el narrador una

---

[356]Así se reconoce, después de Mijaíl Bajtín y de su seguidor, Boris Ouspenski, en, por ejemplo, Seymour Chatman, op. cit., página 163, en José María Pozuelo Yvancos, op. cit., páginas 244-247 o en Paul Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, páginas 169-171.

[357]Paul Ricoeur, op. cit., Vol. II, 1987, página 177.

[358]Estas dos mismas preguntas se localizan en Gérard Genette, op. cit., 1989, página 241 y en José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 243.

[359]Seymour Chatman, op. cit., página 164.

restricción de campo tan artificial en primera como en tercera persona"[360]. A partir de aquí cabe proponer lo siguiente: esa focalización "restrictiva" y "artificial" en el personaje, allá donde el traslado al "aquí y ahora" de la historia implique sacrificar la inteligibilidad de la mirada retrospectiva del narrador y, por supuesto, informaciones quizá capitales que se obtuvieron sólo más tarde, puede resultar común en el discurso literario, pero no conviene al discurso histórico.

De acuerdo con el modelo teórico seguido, hay tres tipos de focalización[361]. Se distingue un "relato no focalizado o de focalización cero", un "relato de focalización interna" y, por último, un "relato con focalización externa". Simplificando, sus narradores son capaces de decir, respectivamente, "más de lo que sabe personaje alguno", lo mismo que pudiese contar uno de ellos y, en el tercer caso, sin tener acceso más que a una exterioridad, tan sólo una parte de lo conocido por el personaje.

No siempre se mantiene una misma forma de focalización a lo largo de toda una obra. La falta de coherencia puede ser más o menos notable, pero lo común son las interrupciones momentáneas de una clase dominante. A estas alteraciones va ligado un cambio de contenido: se dice más o menos de lo previsto en principio, esto es, de lo que hubiera podido

---

[360]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 248.

[361]Tomo las citas de esta presentación y la nomenclatura de Gérard Genette, op. cit., 1989, páginas 244-245.

narrarse desde el punto de vista cambiado. Nada de esto se admite en textos históricos sin explicación previa: despertaría rápida sospecha no aclarar suficientemente por qué se abandona un foco y qué posibilita el traslado a otro. Tampoco se acepta, por lo que se refiere a la narración histórica, el ocultamiento consciente de informaciones fundamentales y conocidas de sobra por el narrador --piénsese en las estrategias clásicas de, por ejemplo, la novela de intriga--. Algo que cae dentro de un foco no es invisible; puede callarse, y esto es parte del acto de configurar tramas. Lo contrario al discurso histórico es el juego con el silencio; mejor dicho, el silencio transformado en incongruencia con la óptica adoptada.

Esta síntesis se irá completando a lo largo de un análisis de cada tipo por separado, siempre girando en torno al tema particular del trabajo. A modo de idea inicial, se anticipa que toda deshumanización de la perspectiva por ruptura de las limitaciones naturales e imposición de otras más o menos estrechas será tratada aquí como un indicio de ficción.

El relato no focalizado, primero de la serie, es producto de una fantasía: hay que poseer un poder mágico o, simplemente, inventar para conseguir narrar sin restricciones de campo. La omnisciencia se nos presenta como una posición cuya ventaja es la de englobar a las otras posibles. También

llamada "visión por detrás"[362], supone el dominio de la totalidad del mundo que se despliega "por delante"; esto significa que "tanto los fenómenos psíquicos como los físicos son enunciados como observaciones no referidas a una subjetividad interpretadora"[363]. Este primer concepto opera en la práctica con cierta flexibilidad; por regla general, se sigue hablando de omnisciencia, al margen de eventuales limitaciones de foco, en cualquiera de los tres casos siguientes: en textos narrativos conformados como compendio de visiones particulares de personajes, visiones que se registran y luego se abandonan --la no focalización coincide la mayoría de las veces con una "multifocalización"[364]--. El segundo caso es el de los discursos que focalizan o bien en lugares no ocupados, en rigor, por nadie, o bien en figuras forzosamente instaladas justo allí donde no han podido estar. Finalmente, en relación con el plano espacio-temporal, se encuentran los casos que remiten a un don de ubicuidad ostentado por el narrador --aquí Seymour Chatman prefiere hablar de "omnipresencia"[365].

Las tres particularidades opcionales del discurso ya descritas pueden sin duda combinarse, pero también se

---

[362]Esta terminología utilizada por Jean Pouillon en Tiempo y novela, es tenida presente en textos posteriores. Consúltese, por ejemplo, Gérard Genette, op. cit., 1989, página 244, José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 243, o Paul Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, página 163.

[363]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, página 171.

[364]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 246.

[365]Seymour Chatman, op. cit., página 228.

encuentran en solitario. Como manifestaciones diversas que identifican el relato no focalizado todas ellas transgreden principios básicos de nuestra experiencia de la realidad y son, en igual medida, marcadoras de ficción.

Es preciso, por último, no confundir el narrador omnisciente, que conoce sus datos gracias a unas cualidades extraordinarias, con otro que calificaremos de "bien informado". Este, que también puede ir en sus afirmaciones más lejos que ningún personaje de su historia, es la figura a todas luces humana que reflexiona sobre lo ya pasado, ata cabos y cubre vacíos consultando fuentes. Si el primero se mueve en el terreno de la literatura, la focalización en un narrador bien informado es la única ciertamente entrañada por el discurso histórico.

En el relato de focalización interna se narra conforme con las percepciones y con el sistema ideológico de una de las figuras --o de varias-- que forman parte del mundo de la historia. Entre todas las posibles, una posición definida y personalizada establece los límites de lo que puede observarse y decirse. Al contrario de lo que ocurría en ausencia de foco, todo queda referido a una subjetividad interpretadora; al dominio inmediato del conjunto le sustituye el conocimiento de la parcialidad. Un sector de la historia permanece oculto; si algo sale de las sombras y se vislumbra es por conjetura. Sólo locuciones modalizantes --tal vez, posiblemente, parece...-- permiten decir, dejar dicho como hipótesis, lo que de otra

forma jamás podría afirmarse. La "visión con"[366] exige en principio, que "el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior, y que el narrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones"[367]. El interior al que accedemos no se nos da, paradójicamente, sino "en la imagen que se hace de los demás"; compartimos con el personaje, "la misma conciencia irreflexiva de sí"[368]. Raras veces, no obstante, será esto lo único que sepamos de él. En un sentido menos estricto, el concepto de focalización interna se flexibiliza al aplicarse, siguiendo el criterio mínimo indicado por Roland Barthes, a todo relato que pueda reescribirse en primera persona sin caer en una incongruencia lógica[369].

Requieren comentario aparte dos alternativas comunes, dentro del mismo grupo, planteadas según cumpla o no un mismo sujeto las funciones de focalizar y de narrar: la focalización en el narrador, primera de ellas, se encuentra tanto en el discurso literario como en el discurso histórico --es la única realmente implicada por este último--. La imagen de alguien hablando de su propia experiencia se ajusta al canon más clásico de texto histórico, cuyo objeto era, entonces, la

---

[366]De acuerdo con la terminología empleada por Jean Pouillon en la obra ya citada.

[367]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 247.

[368]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, página 163.

[369]Op. cit., 1990, página 191.

"verdad de lo visto y lo vivido"[370]. El horizonte se amplía sin cambiar de modelo al considerar que esa propia experiencia bien puede ser la que se tiene de la experiencia de otros --es el saber adquirido por medio de fuentes--. Pero pensemos ahora en que la información del yo-narrador no coincide con la del yo-personaje: ambos tienen la misma identidad y, sin embargo, no comparten los mismos rasgos; quizá guarden en común tan sólo un mismo sector de su pasado --el pasado de uno está también en el del otro, pero no a la inversa--. En principio, mientras el relato en primera persona mantenga el punto de vista del yo-narrador no se violará fundamento epistemológico alguno. La cosa se complica cuando se focaliza en el yo-personaje. Hasta un cierto punto se acepta que lo "vivido" una vez puede rememorarse y ser recuperado más tarde. Esto, a simple vista, tiene sus límites. Lo que aquí se nos revela como inverosímil y marca de ficción no es tanto un mero recuerdo de plausibilidad discutible como la vuelta atrás, combinado de olvido voluntario y memoria infalible[371], que significa disolver el presente del narrador en el futuro del protagonista y retornar al pasado concebido como presente[372].

---

[370]Consúltese a este respecto, Víctor Frankl, op. cit., página 37, y Jorge Lozano, op. cit., páginas 15-28.

[371]Se lee en Arthur C. Danto, op. cit., página 24, "'sabemos demasiado' para poder re-vivir empáticamente"; añadiré: pero tampoco lo necesario como para ser capaces de hacerlo.

[372]En este sentido, Gérard Genette (op. cit., 1993, páginas 63-64) fundándose en escritos de Philippe Lejeune, traza con cierta reserva la "distinción entre la autobiografía auténtica, que acentúa más la voz de un narrador (...) y la ficción pseudoautobiográfica, que suele focalizar en la experiencia de un personaje".

Falta por examinar el relato que focaliza en un tercero, personaje catalogado pues por el narrador en el grupo de "los demás". En este caso se produce un movimiento imaginario. Lo recoge bien la frase imperativa "póngase usted en el lugar de X" y todas sus variantes. Mientras el mandato no se cumpla al pie de la letra no tendremos indicio de ficción. Es práctica cotidiana, también en el discurso histórico, esforzarse por reconstruir la perspectiva ajena y contemplar desde ella, pero todo esto se hace entonces desde la propia y sin abandonarla; "procedemos, generalmente, por inferencia: (...) nos abrimos camino hasta el pensamiento ajeno a través de comportamientos y palabras que usamos como hitos"[373], de ahí que quede siempre un margen de error o de duda. El truco, por lo demás, parece ser clave en numerosos procesos de comprensión. En múltiples contextos no literarios se aceptarían sin rechistar los ejemplos de Seymour Chatman, del tipo: "aunque no se dio cuenta entonces, el divorcio fue un desastre desde el punto de vista de John"[374]. Lo que no pertenece al discurso histórico y sí al literario es, más allá de la recreación afortunada, el traslado auténtico al punto físico y a la mente de un protagonista. El personaje no es ya observado sino que es él mismo quien observa, pese a que, no se olvide, se siga conservando el uso de la tercera persona. El objeto de la enunciación se ha convertido en sujeto, en un "ser que dice de

[373]Graciela Reyes, op. cit., página 263.

[374]Op. cit., página 163.

sí y se dice a sí mismo 'yo'", en el aquí y ahora de la historia[375]. Síntoma inequívoco de esta "emigración fantástica" es el acceso en vivo, como vistos en directo, a estados o desarrollos internos que "desde el exterior", por imperceptibles, se hubieran tenido que inducir. En concreto, Käte Hamburger subraya el uso de "verbos de acción anímica" sin adverbios modalizadores[376]. Evidencia de lo contrario, lo que quiere decir que el personaje continúa siendo objeto de la enunciación, como ocurre en el discurso histórico, son los justificantes allá donde no se renuncie a cualquier explicación psicológica, ya sea, indica Gérard Genette[377], remitiéndosenos a una fuente "('Sabemos por el Memorial de Santa Helena que Napoleón creía que Kutuzov...') o aclarándosenos la base hipotética a través de una cautelosa señal de incertidumbre y suposición ('Napoleón creía seguramente que Kutuzov...')".

No tiene consecuencias reseñables en este contexto que la focalización interna pueda ser "fija", "variable" o "múltiple"[378]. Lo establecido vale sin excepción para cualquiera de los tres tipos. En última instancia, por una mera cuestión de cantidad, se diría que la inverosimilitud de un relato

---

[375]Käte Hamburger, op. cit., página 99.

[376]Op. cit., páginas 64-65.

[377]Op. cit., 1993, páginas 62-63.

[378]En Gérard Genette (op. cit., 1989, página 245) se distribuyen estos términos, respectivamente, según los personajes-foco del discurso se reduzcan a uno, sean varios en el total de la historia, pero sólo uno en cada una de sus partes, o, por último, varios que evocan un mismo acontecimiento.

aumenta cuanto mayor sea el número de los personajes no narradores pero sí focalizadores.

En lo que toca a la perspectiva, hay textos capaces de ser interpretados y descritos de más de una única forma. Por lo que respecta a la última y tercera posibilidad de nuestra serie, "una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro"[379]. La "visión con" quiere decir que lo visto, en cuanto objeto, es visto "desde fuera". En un mundo de identidades bien diferenciadas nada menos sorprendente que hablar de lo otro, lo enfrentado a uno mismo, ubicados en su exterior. Ningún discurso, en principio, se prohíbe esta práctica, consubstancial a la condición humana.

En el relato de focalización externa esta primera idea amplia da paso a una premisa de alto poder restrictivo. El resultado es la ausencia más absoluta de alusiones a lo que debiese estar sucediendo en un ámbito interior, como si fuera algo del todo impenetrable, ni siquiera sospechado, o algo, simplemente, irrelevante. Hechos y gestos se registran sin añadir motivación psicológica alguna o dejar noticia de las emociones implicadas. Por lo general, el discurso que cuenta escondiendo acaba por dar a conocer lo que no dice. Al lector le corresponde entender lo manifiesto a modo de indicio, seguir las pistas e ir rehaciendo la trama, convertida en adivinanza más o menos descifrable. La renuncia a la

[379]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 246.

explicación explícita complica el acto de comprender y se opone a los fines de la narración histórica. La objetividad que se garantiza es el fruto de un silencio artificioso: remite a un foco inventado que ve pero no mira, lente o aparato reproductor que maquinalmente graba sin inferir o aclarar lo elemental. Tanto la transparencia interior como la opacidad terminante producen un efecto de ficción. A la imposibilidad de saberlo todo hay que sumar la imposibilidad de no saber lo mínimo[380].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[380] "Esas dos formas simétricas de focalización caracterizan juntas el relato de ficción como opuesto a la actitud ordinaria del relato factual", escribe Gérard Genette, op. cit., 1993, página 62.

4.2.2.3. LA VOZ EN LOS DISCURSOS NARRATIVOS HISTÓRICO Y LITERARIO.

La noción de voz narrativa se inspira en la de voz gramatical --por esta última se entendía el "aspecto de la acción verbal en sus relaciones con el sujeto"[381]"--; la semejanza entre ambas nunca las hace idénticas desde el momento en que el sujeto al que se refiere la primera no es ya el del enunciado sino el de la enunciación: no es quien padece o ejecuta los actos expresados, es quien los expresa.

Si las secciones dedicadas al tiempo y al modo se centran en las posibilidades configuradoras del discurso a la hora de cifrar su historia, preguntar por la voz narrativa es, en un cambio de plano, interesarse por la situación en que el propio discurso se ha generado. Su objeto son entonces las repercusiones que tiene la enunciación sobre el enunciado, las trazas que este conserva de aquella. Ateniéndome al sistema analítico de Gérard Genette, el comentario se organizará en torno a las categorías establecidas de "persona", "nivel narrativo" y "tiempo de la narración"[382].

---

[381]Es la definición de E. Vendryès, tenida presente y citada en Gérard Genette, op. cit., 1989, página 87.

[382]Op. cit., 1989, página 273.

4.2.2.3.1. LA CATEGORÍA DE LA PERSONA NARRATIVA EN ENUNCIACIONES HISTÓRICAS Y LITERARIAS.

Desde la teoría de los actos de habla, encargada de sistematizar los factores pragmáticos en el intercambio lingüístico, han sido abordadas con resultados satisfactorios cuestiones centrales que conciernen al tema de la voz narrativa. Thomas Pavel, exponiendo las tesis de John Searle, define la ficción por la particular actitud del autor hacia su enunciado. En resumen, este violaría al menos dos de las normas que rigen las aserciones al no comprometerse ni con la verdad ni con la creencia en la verdad de las denominadas "pseudofrases" que produce[383]. Por consiguiente, se evoca un autor que, o bien finge[384], o bien, como explica Félix Martínez Bonati, cita a otro[385]: "el hablante (...) de las frases imaginarias es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado"[386]. Este marco en que se origina toda narración literaria --y ninguna histórica-- contrasta con los actos de habla representados en su interior. Salvo en los juegos de espejos --el cuento contado dentro de otro cuento-- el narrador o los personajes realizan auténticos

---

[383]Op. cit., páginas 31-32.

[384]Responsable entonces, según las correcciones hechas en Gérard Genette (op. cit., 1993, página 51), de "aserciones no serias (o no literales) que abarcan, en el modo del acto de habla indirecto (o de la figura), declaraciones (o peticiones) ficcionales explícitas".

[385]Estas dos alternativas son las planteadas en Tomás Albaladejo, op. cit., páginas 74-75.

[386]Félix Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria, Barcelona, Seix Barral, 1972, página 136.

actos ilocutivos: tanto se comprometen con ellos como, en la realidad, nos comprometemos nosotros con los nuestros; no se distinguen, pues, en intención o consecuencia, de los que hallamos en cualquier contexto de discurso no ficticio.

El desdoblamiento de situaciones constatado --una externa en la que necesariamente se simula o se cede la palabra, frente a otra u otras internas e imaginarias-- entronca con la convicción firme y tradicional, convertida en "tópico de la teoría"[387], de que en la narración literaria nunca es un mismo individuo el autor y el narrador. Sobre la relación entre autor y narrador apunta Gérard Genette: mientras que "su identidad rigurosa (A=N), en la medida en que podamos establecerla, define el relato factual (...). Su disociación (A/N) define la ficción"[388]. Lo que viene a subrayarse es que la mayor o menor credibilidad de las historias es factor importante, mas sólo en la medida en que da pistas sobre la actitud seria o descomprometida del autor del enunciado y su postura frente al sujeto de la enunciación; factor importante pero, en sí, no decisivo: hechos erróneos o fabulosos bien pueden ser objeto de auténticas enunciaciones de realidad y una biografía exacta no dejaría de ser ficticia puesta en boca no del escritor sino de alguien fantástico. La tesis, en palabras de Carlos Bousoño, reza así: "si es ficticio el personaje que lleva la palabra en la literatura, lo será

[387]Así queda calificada en Seymour Chatman, op. cit., página 158.

[388]Op. cit., 1993, página 65.

también esa palabra y la situación desde la que habla e incluso el público al que se dirige, al revés de lo que ocurre en el lenguaje ordinario, que es tan real como los términos en él implicados: situación, hablante y auditorio"[389].

Voy a ampliar en un mínimo estas ideas: el autor de narraciones literarias, al margen de atributos tales como anónimo o colectivo, pertenece al mundo real y es quien inventa, escribe el texto que ustedes y yo, lectores, leemos. Por quedar "fuera de la estructura de comunicación ficticia", aclara Graciela Reyes, su "voz verdadera" "no puede distinguirse"[390]. Autor y lector son los protagonistas de un nivel siempre existente pero nunca representado. Por el contrario, el narrador es parte del cuadro que la obra significa inmanentemente, lo cual quiere decir que fuera de ella carece de sentido "plantear la pregunta por su posición en el tiempo"[391]; a él pertenece la voz "audible" encargada de contar la historia. Si se dirige de modo explícito a alguien, es al narratario, su interlocutor. Quien escribe crea a ambos: como instancias cifradas en el discurso, sus perfiles y grado de presencia son resultado del trabajo de configuración narrativa.

Existen dos niveles. El límite que los separa es infranqueable, es el límite del propio texto: por ley de tipo

---

[389]Op. cit., Vol.I, página 30-31.

[390]Op. cit., página 97.

[391]Käte Hamburger, op. cit., página 39.

ontológico, ninguna figura puede saltar de uno a otro; tampoco ninguna puede estar en ambos. El Borges del cuento El Aleph no se confunde con el Borges escritor. La similitud en algunos rasgos, si se quiere, logra que pensemos en el primero como una proyección fantástica del segundo.

Entre los dos planos delimitados se ha venido a intercalar al menos otro más. Lo ocupan el autor implícito y su correlato, el lector implícito[392]: el primero, propone Graciela Reyes, "es el autor tal como se muestra, se construye o se denuncia en su obra, pero es también, más estricta y menos dramáticamente, el conjunto de normas sobre las cuales está construida la obra"[393]; imagen ideal del autor, por tanto, inferida a lo largo de la lectura y latente en el relato. El discurso del narrador, que tenía su objeto, transparenta una mirada ajena y cumple con un segundo propósito, el del autor implícito. De este modo, "en una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces"[394]; tanto más se apreciarán estas cuanto más lleguen a contrastar, contraste máximo en el caso de la ironía, en donde es llevado al extremo de una oposición. Para terminar, Antonio García Berrio define el otro polo de este nivel: por lector implícito "se entiende un

---

[392]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., páginas 236-240, en vez de uno, postula dos, teniendo en cuenta que autor y lector implícitos también pueden estar representados o no representados. Dejo a un lado esta distinción en la medida en que no condiciona el desarrollo de mi tema --sólo lleva a multiplicar los mismos argumentos barajados sin ella.

[393]Op. cit., página 104.

[394]Mijaíl M. Bajtín, op. cit., página 264.

presupuesto del autor, al que se ajusta el contenido concreto del enunciado"[395]. Lector de tipo "virtual", es "aquel en quien se cumplen al menos hipotéticamente los requisitos teóricos para la comprensión cultural del texto"[396].

El modelo esbozado se simplifica de manera considerable cuando se describe una narración histórica. Por lo que respecta a la instancia productora, los tres planos, en principio, se reducen a uno, el del autor real. Las distinciones pierden sentido y quedan anuladas en cuanto se basan en tres modos de manifestarse una única persona: autor real, autor implícito y narrador tienen la misma identidad; lo que se dice de uno de ellos se proyecta automáticamente sobre el resto. Lo que no se conoce de uno, se completa con lo que se sabe de los otros dos. Eventuales contradicciones son previsibles, pero este no es ya un problema de interés narratológico.

Puesto que todo escrito sobrevive a su tiempo y puede ser descifrado fuera de su entorno cultural, el lector de la obra histórica no obligatoriamente coincide con el lector implícito. Tampoco el narratario es por norma el único lector --a nadie sorprendería que a su lado, quizá contra su voluntad, hubiera alguien más--. Ahora bien, y esto no se documenta en la narración literaria, es de observar que, por lo común, el narratario en el discurso histórico reúne las

---

[395]Op. cit., 1989, página 244.

[396]José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 239.

características del lector implícito y se percibe --salvo en casos atribuibles a suposiciones erróneas del escritor-- como un lector real, cuando no seguro, al menos sí probable.

Siempre que se logra detallar el tipo de vínculo existente entre autor, autor implícito y narrador o, tal vez en menor medida, entre lector, lector implícito y narratario, se puede determinar si la narración es literaria o histórica. Las particularidades que he mencionado definen el discurso literario frente al histórico, pero sin embargo no operan como marcas de uno o de otro[397]. A fin de cuentas son una conclusión, no los motivos para extraerla. Paso a reconstruir el círculo de las figuras implicadas por el relato a partir del conjunto de todos los indicios inventariados en este estudio: por ejemplo, los rasgos semánticos y las señales de distancia y perspectiva del apartado anterior informan, entre otras cosas, sobre los atributos del narrador: un narrador con un repertorio de propiedades que es incongruente, que incluye al menos una catalogada como no humana, o, optando por la fórmula más amplia, que difiere del repertorio atribuido al autor real, no es el autor real. La operación sería sencilla si no fuera por el conocimiento fragmentario, dudoso en aspectos, que suele tenerse de los repertorios: debido a una falta de datos hay por lo común propiedades no confirmadas; otras que no pueden verificarse --pensemos en las de tipo ético-- garantizan un grado de apertura y ambigüedad. La labor se

[397]Aspecto señalado en Gérard Genette, op. cit., 1993, página 72.

complica. Propiedades inestables, de discutible atribución, no son valiosas cuando se cotejan dos repertorios, ni tampoco aquellas que están en uno de ellos sin que se sepa si están en el otro. Importan sólo para el resultado de la comparación las que están en ambos o en ninguno y las que con certeza solamente no están en uno de los dos. Los trabajos del lector, indispensables para la comprensión del texto, a menudo entrañan un riesgo, y no siempre se coronan con un éxito. Por lo demás, ninguna narración, del tipo que sea, tiene a priori el deber de declarar las circunstancias en que su historia se enuncia.

De las relaciones halladas entre los seres puestos en juego por la narración faltan por evaluar las que sostiene el narrador con el personaje. Hay tres posibilidades: el narrador puede no formar parte de la historia que cuenta y sorprenderla desde fuera, participar en ella como personaje --y ser al tiempo espectador algo retirado-- o hacerlo directamente como protagonista. Los tipos de relato que cada una define se denominan, respectivamente, "heterodiegético" --contar sobre otros--, "homodiegético" --incluirse en lo que se cuenta-- y "autodiegético" --contar la historia de uno mismo--[398]. Ninguna de estas tres opciones permite establecer una diferencia entre

[398]Gérard Genette, op. cit., 1989, páginas 298-300. Allí, por otra parte, se subraya la necesidad de distinguir entre actitud narrativa y persona gramatical, cosa que no se hacía cuando únicamente se hablaba de relato en primera o en tercera persona. Lo inadecuado de estos términos, por otra parte, parece claro si se piensa que "en buena lógica lingüística no puede existir un hablante que sea "él" y no "yo"". Véase Graciela Reyes, op. cit., página 97.

discurso literario e histórico. Nada impide a ambas modalidades significar lo ocurrido a terceros o presentarse como autobiografías. Lo único que aquí cabe considerar un indicio de ficción son los equívocos fomentados por el discurso en torno al carácter de su narrador, homodiegético -- con su variante autodiegética-- o heterodiegético. En general, sólo la naturaleza de un narrador no histórico admite aparecer disfrazada de otra o quedar aparentemente indefinida, oscilando entre dos regímenes incompatibles. Son de destacar, al respecto, los cambios transgresivos de persona gramatical en que un personaje pasa sin explicación "del "yo" al "él""[399]. Textos de la literatura contemporánea proporcionan buenos ejemplos de narradores enmascarados. Recordemos la novela de Cortázar, 62. modelo para armar, que salta del homodiegético al heterodiegético sin alteración de marco enunciativo, y el cuento de Borges La forma de la espada, cuyo narrador es el traidor mismo del que se habla, hasta el giro drástico del final, en tercera persona y con desprecio[400].

En el relato heterodiegético, el narrador se convierte en

[399]Véase Gérard Genette, op. cit., 1989, página 300. Por supuesto, César hablando de sí mismo en tercera persona no hace dudar sobre el carácter homodiegético de La guerra de las Galias. De igual modo, tampoco subvierten la lógica del discurso las enálages convencionales consistentes en sustituir la primera persona por la segunda o por la forma del plural.

[400]Estos me parecen los ejemplos más sobresalientes expuestos en Graciela Reyes, op. cit., página 99. También el cuento de Borges es comentado en calidad de modelo "espectacular" por Gérard Genette, op. cit., 1989, páginas 300-301.

una categoría transparente[401] cuando a su obligada ausencia literal de la historia se suma además una ausencia figurada del discurso, por lo común optativa. La no intervención supuesta del narrador en el relato crea la fantasía de una historia que se cuenta por sí sola, sin intermediario. La mímesis pura equivale entonces a una máxima objetividad[402]. Ahora bien, junto con el "borrado" de la voz que habla, admitido bajo el amparo de una norma convencional, se elimina siempre un espacio básico de que el texto dispone para autojustificarse. Debe recordarse que es en él donde se reúnen "todos los signos declarados por los que el enunciante (...) organiza su propio discurso, lo retoma, lo modifica a medio camino"[403] y donde, además, se va a modalizar el enunciado, lo que supone que los contenidos se introducen como más o menos ciertos, donde se garantiza su vericidad mediante las famosas fórmulas "yo he visto", "yo he oído de una persona creíble que ha visto lo que yo refiero" y "he constatado estudiando las fuentes"[404].

Ningún tipo de narrativa, histórica o literaria, se ha impuesto el deber de renunciar en la práctica, como un requisito de género, a la posibilidad de interiorizar lo

---

[401]Transparente pero no inexistente: "en un sentido estricto, todos los enunciados son "mediatizados", puesto que alguien los ha hecho", explica Seymour Chatman, op. cit., página 34.

[402]Se lee en Hayden White, op. cit., página 19: "la "objetividad de la narrativa se define por la ausencia de toda referencia al narrador".

[403]Roland Barthes, op. cit., 1987, página 165.

[404]Véase Jorge Lozano, op. cit., página 128.

externo brindada por las voces recogidas en los pliegues del discurso, fuera de la trama. Esta especie de "bolsillo" es el lugar por excelencia del comentario, dentro de la narración, cuyo tema es la propia narración. Rellenan el hueco metadiscursivo "signos (...) por los que una obra se designa en el interior de sí misma, se re-presenta bajo cierta forma, con cierto rostro"[405]. En estos márgenes, ocasionalmente cubiertos de notas aclaratorias y valorativas, la obra, por boca del narrador, da instrucciones para su comprensión, anticipa los efectos que desea producir, entra en un debate constructivo o destructivo con la tradición textual en la que quiere inscribirse y, en última instancia, se autodefine como literaria o histórica.

Por lo demás, los mismos actos --juzgar, generalizar, interpretar e interpretarse, siguiendo la lista de Seymour Chatman[406]-- están al alcance del narrador ficcional y del historiador para sus fines diversos: persuadir del grado de verosimilitud/inverosimilitud o de la verdad de sus historias. Según Paul Ricoeur, si el historiador no es un simple narrador, esto se debe a que, en un esfuerzo por autentificar su versión de un acontecimiento, "separa de la trama de la narración el proceso explicativo y lo erige en problemática

---

[405]Michel Foucault, op. cit., página 92. También en el campo historiográfico se halla el cuarto sedimento de signos, los "signos de autoimplicación", que Foucault reserva para describir la literatura. Sería tema de estudio aparte comparar sus formas y sus funciones.

[406]Véase op. cit., páginas 243-271.

distinta"[407]. Esto conlleva un trabajo de conceptualización y la entrada en el debate teórico, clásico en filosofía de la historia, sobre los límites de la objetividad.

La narración objetiva de narrador impersonal y la narración con incursiones del narrador nada nos dicen en su forma sobre la frontera de la literatura con la historiografía. Las diferencias no proceden en este punto concreto del esquema narrativo sino de las estrategias retóricas puestas en marcha para hacer creer o no algo, de la actitud y pretensiones del narrador reconstruidas desde su relato. En esta límea, nunca es histórico "ese discurso (...) a veces tan carente de la intención de contar una historia que tal vez conviniera llamarlo simplemente (...) "talking""[408].

[407]Op. cit., Vol.I, 1987, página 295. Se lee un poco más abajo: "una cosa es explicar narrando y otra problematizar la propia explicación para someterla a la discusión y al juicio de un auditorio".

[408]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 225.

4.2.2.3.2. ORGANIZACIÓN DE NIVELES EN NARRACIONES HISTÓRICAS Y LITERARIAS.

Si la historia es "diégesis", su marco narrativo, fuera de ella, es por fuerza "extradiegético". A partir de estos dos niveles básicos se puede llegar por repetición a concebir una cadena tan larga como soporte la memoria. Las cajas chinas y las muñecas rusas ilustran con claridad la clase de estructura planteada: un narrador "extradiegético" cuenta una historia "diegética" en la que un narrador "diegético" (personaje/narrador) cuenta una historia de segundo grado, denominada "metadiegética" o, si se prefiere, "hipodiegética"[409]... No hay obstáculo teórico que impida la proliferación de niveles escalonados. Las historias incrustadas en otras historias, tan frecuentes en narraciones literarias, son, sin embargo, inusuales en narraciones históricas. A simple vista, el relato metadiegético complica la arquitectura del texto: abre al menos tres momentos temporales que deben enlazarse. La estabilidad incuestionable y convincente de un desarrollo sin fisuras queda amenazada ante los vaivenes de una trama que hay que empezar por armar en un avance a saltos y a partir de decisiones sobre la importancia relativa de una historia frente a otra. Por otra parte, sólo un conocimiento preciso del relato de un tercero justificaría su transcripción. La falta de datos es un motivo

[409]Los términos entrecomillados se emplean y explican en, por ejemplo, Gérard Genette, op. cit., 1989, página 284, y José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 249.

obvio que, en principio, impediría el ceder la palabra y añadir un nuevo nivel. Tampoco debe olvidarse que el historiador no se define nunca como un editor de discursos ajenos. Si acaso, estos discursos son para él un medio pero no un fin; cualquiera de ellos se subordina a su propia versión de los hechos. Aquí, la longitud de la historia encajada parece ser un factor decisivo. Creo que no hay diégesis histórica que se conforme con servir de engarce a una metadiégesis. Por los motivos enumerados, Gérard Genette considera que "la presencia del relato metadiegético es, pues, un indicio bastante plausible de ficcionalidad, aun cuando su ausencia no indique nada"[410]. La práctica historiográfica debilita algo esta conclusión. En todo caso, se diría que no hay prohibición expresa, sino, más bien, la tendencia a evitar un recurso poco conveniente. Sin salir del tema, me parecen mucho más significativas, con respecto a marcas de ficción, dos clases de juegos que se pueden dar en relatos de segundo grado. El primero es el juego con el lector consistente en hacer creer que la historia tiene un nivel distinto del auténtico. Es el escrito dentro de un escrito pero disfrazado de diégesis o la realidad engañosa --tomada como relato diegético-- que finalmente resulta ser un sueño de personaje --relato metadiegético--. El segundo juego se denomina "metalepsis"[411]. La marca de ficción se podría definir como la

[410]Op. cit., 1993, página 64.

[411]Gérard Genette, op. cit., 1989, páginas 289-291.

incursión lógicamente imposible de elementos de un nivel en otro nivel. Destaca en este sentido la fuga de toda una colección de personajes fuera de su marco. Los saltos se dan en las dos direcciones; esto es, de un nivel inferior a otro superior y a la inversa: son los casos del lector o narrador participando en la historia y del personaje de novela que visita a su hipotético autor.

Para terminar, sólo en la narración literaria frente a la histórica se aceptan ciertas libertades a la hora de configurar y exponer el acto que la genera --por supuesto, hablo de instancias narrativas, no de las instancias de los autores reales--. Es condición necesaria de toda narración histórica ser producida por un narrador extradiegético que literalmente escribe el relato y se lo atribuye; en contraste, una larga lista de obras ficcionales dejan sin determinar la figura responsable de la diégesis o las circunstancias y forma en que se ha gestado: nada sabemos de la misteriosa mano que redacta los devaneos de Molly en el último capítulo de Ulises...

En segundo lugar, no hay narración histórica que tenga más de una situación narrativa extradiegética. Siempre que haya más de un narrador y más de una historia se encontrará necesariamente "por detrás" un narrador/coordinador encargado de explicar el proceso que ha hecho posible a las historias unirse y figurar en un mismo texto. Este narrador tiene que pertenecer a un nivel inferior al de los demás; naturalmente,

sólo él puede alojarse en el nivel extradiegético. Las violaciones de los requisitos expuestos son marcas de no historicidad y contribuyen por tanto a ubicar una narración antes en el territorio de la literatura que en el de la historiografía.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.2.2.3.3. TIEMPO DE LA ENUNCIACIÓN Y TIEMPO DEL MUNDO ENUNCIADO.

Es necesario, puesto que hay un mundo enunciado y una enunciación, reconocer dos tiempos diferentes: un momento en el que se narra y un momento en el que sucede lo narrado. La distancia que puede haber entre ambos y el lugar que uno ocupa con respecto al otro permiten hablar de cuatro clases de narración: "ulterior" (el ahora del discurso es posterior al ahora de la historia), "anterior" (historia situada -más o menos hipotética- en el futuro del discurso), "simultánea" (coincidencia temporal de historia y discurso) e "intercalada" (discurso articulado entre las secuencias de la historia)[412]. A ninguna de ellas puede asociarse, en principio, según sostiene Gérard Genette[413], una marca de literariedad. Es preciso aquí, sin embargo, detenerse y subrayar algunos puntos de interés.

La narración simultánea, a primera vista, no podría percibirse como histórica. Son ciertamente limitadas las situaciones en que sería posible obrar y, a la vez, estar escribiendo sobre ello. Hay casos, cabe objetar, aceptables: me refiero a aquellos actos de carácter performativo en los que ejecutar una acción y narrarla son la misma cosa --el hecho ocurre al y por enunciarse--. Sellar una alianza o declarar una guerra, podrían ser dos ejemplos. Lo que cuesta imaginar es una narración histórica, performativa en conjunto.

---

[412]Es la clasificación hecha por Gérard Genette, op. cit., 1989, página 274.

[413]Op. cit., 1993, página 64.

Más admisible resulta, sin duda, una segunda modalidad: las maniobras de otro u otros son anotadas en el momento por alguien diferente. Es lo que parecen ilustrar los reportajes. Ahora bien, ¿no surgirían serias dificultades a la hora de encontrar un reportaje sin la intromisión del narrador y, para mayor exactitud, sin añadidos ni cambios realizados "a posteriori"? Pero supóngase de todas formas su hallazgo: se habría dado con una extraña crónica ideal. Sería milagroso que estuviera dotada de trama narrativa, pues su autor no habría tenido el conocimiento preciso para seleccionar datos; se habría escrito sin conocer las repercusiones de los hechos, los significados adquiridos más adelante, con el correr del tiempo... Arthur Danto, al estudiar este tipo de problemas, dice que "podemos contar el relato en que A figura de una forma relevante sólo si somos conscientes de qué acontecimientos posteriores son los que están relacionados con A, de forma que, en un cierto sentido, sólo podemos contar relatos ciertos sobre el pasado"[414]. La conclusión a tener aquí en cuenta, en otras palabras, reza así: "no hay historia del presente, en el sentido estrictamente narrativo del término"[415].

En síntesis, dada la usual ruptura de unas verídicas o verosímiles circunstancias enunciativas acarreada por la simultaneidad, serán excepcionales las narraciones en que esta se produzca sin operar como indicio de ficción. Por lo demás,

---

[414]Op. cit., página 46.

[415]Jorge Lozano, op. cit., página 52.

la mayor proximidad entre enunciado y enunciación narrativos conocida en el campo historiográfico parece ser la proporcionada por el relato intercalado.

La narración anterior, por su parte, viola el principio de lo histórico. El futuro, destacamos al comienzo, no es, desde las primeras definiciones, objeto de la historiografía. Esta condición necesaria, asumida como estatuto disciplinar, más allá de representar una opción escogida hace eco de nuestras limitaciones en lo que concierne al porvenir. Existe una profunda asimetría entre las evidencias que tenemos de un hecho pasado y de otro futuro. Sólo entre las primeras se encuentra el propio hecho y las huellas que dejó tras de sí; por este motivo no satisfacen los pronósticos que las segundas garantizan. Son desconocidas las reglas previas --las del historiador no bastan-- que pudieran respaldar el relato completo de lo "acaecido mañana". Vale la pena recordar que lo importante es el hecho en sus características individuales. De acuerdo, una vez más, con Arthur Danto[416], una cosa es predecir una tormenta y otra añadir que durante ella nacerá un cierto eminente matemático. El grado de particularidad descriptiva buscada implicaría un engranaje teórico capaz de dar acceso de antemano a cualquier detalle de la historia total. El compendio inmanejable de sus premisas se asemejaría a la biblioteca de babel ideada por Borges...

La narración anterior indicará no-historicidad en la

[416]Op. cit., página 151.

medida en que se justifica recurriendo a algo sobrehumano. Toda historia anclada en el futuro de su narrador y, eventualmente, en el futuro de su lector, será predicción, profecía o invención; podrá emplearse de cara a trazar el perfil histórico de su productor, pero nunca servirá como guía de lo ocurrido realmente en el tiempo del mundo enunciado. Un texto del siglo XIII que informara del descubrimiento de América --¡incluso detalladamente!-- no sería obra historiografica. Nadie acudiría a él para aclarar, por ejemplo, el origen de los planes colombinos.

Registrando inversiones temporales, se observa que estas deben analizarse al menos desde dos ángulos: el del narrador y el del lector. Puede que la historia sólo sea predictiva para una de esas dos figuras[417]. La que lo es sólo para el narrador tiene su equivalente en la que sólo lo es para el lector. Mientras que la primera implicaba no-historicidad la segunda pertenece a la literatura. El tiempo de su enunciación es el futuro del lector --y, por descontado, también el del autor auténtico--. La ruptura lógica manifiesta --¿cómo es que recibimos en el presente lo que se ha escrito más adelante?- marca ficción; lo hace incluso al margen del carácter anticipativo de la historia: su cronología, cualquiera que sea, no disminuye el efecto, si acaso lo refuerza. A modo de prueba, basta con imaginar unos viajes de Colón leídos ahora

[417]No me detendré en la opciones que comprende la coincidencia entre ambas perspectivas, ya que no aportan nada valioso a la reflexión teórica.

pero narrados dentro de un par de siglos y con pensar en las habituales historias de ciencia ficción, ubicadas en un tiempo futuro para nosotros pero contadas en pretérito.

Las construcciones narrativas de tipo ulterior e intercalado son las únicas que convienen a una orientación rigurosamente histórica. No son, sin embargo, propias de ella por encontrarse a menudo también en obras literarias. El primer tipo, en concreto, "rige la mayoría de los relatos producidos hasta ahora"[418].

Lo particular de la narración ulterior es que los acontecimientos se despliegan como si realmente hubieran sucedido[419]; se cuentan porque forman parte del pasado, sea o no el nuestro. Para el narrador la historia se convierte en un objeto de evocación. Su cierre enlaza con su apertura al "formar una continuidad diferencial"[420]. Cada una de sus secuencias se recupera en un acto de retrospección desde un conocimiento del conjunto. Esto explica que puedan ser descritas a la luz de algo que sólo vendrá después de ellas y que puedan introducirse ya cargadas con el sentido que tendrán al final del relato --es decir, queda justificada la presencia de las "oraciones narrativas" de Arthur Danto[421] y llevado a término el tránsito desde la "intratemporalidad" a la

---

[418]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 277.

[419]Véase Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, 1987, página 159.

[420]Hayden White, op. cit., página 69.

[421]Op. cit., página 99.

"historicidad", del que hablara Paul Ricoeur[422]--.

La manera de utilizar los tiempos verbales indica las respectivas posiciones del enunciado y su enunciación[423]. Una historia contada en pretérito --ahí va incluido también el presente histórico-- basta para significar que la narración es ulterior. Ahora bien, "pues el pretérito señala una especie de pasado sin edad"[424], no ha de ser este el único responsable de configurar el tiempo histórico: aparte de registrar sus hechos como ya ocurridos todo historiador-narrador se obliga a consignar las distancias: las que hay entre los momentos de la historia y la variable que mantiene esta con el presente en movimiento. El pasado requiere aquí ser siempre un tiempo fechado --a diferencia de lo que ocurre en el "relato clásico" literario[425]--. Afirma Jerzy Topolsky que "es ese tiempo fechado el que da a las narraciones históricas su rasgo único"[426]. Esto último debería de matizarse atendiendo a las posibilidades explotadas en literatura, pero, de cualquier modo, lo que no se discute es que toda indeterminación temporal --añadiré

---

[422]Op. cit., Vol.I, 117-166.

[423]Remito al comentario que, parafraseando a Benveniste, se dedica al tema en Jorge Lozano, op. cit., páginas 185-186, y a la exposición, más compleja, hecha por Paul Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, páginas 112-136.

[424]Gérard Genette, op. cit., 1989, página 277.

[425]Como se apunta en Gérard Genette, op. cit., 1989, página 277.

[426]Op. cit., página 467.

también que espacial[427]-- es, en sí, un indicio de no-historicidad. Creo que incluso puede llegarse algo más lejos por este mismo camino. Un suceso se inscribe, en definitiva, en la temporalidad real --esto es, se incorpora automáticamente a nuestra historia-- sólo desde el momento en que tiene sentido, primero, preguntar por su cuándo en relación con nuestro pasado, presente y futuro y, segundo, medir el intervalo dispar que lo separa del autor y del lector[428]. Una impertinencia en los resultados de estas dos indagaciones, desde el vacío necesario hasta el error lógico, se muestra como el síntoma clave de una cancelación del tiempo histórico y el anuncio de unas coordenadas espacio-temporales autónomas: es el "otro tiempo y otro lugar", confuso o preciso, propio de un mundo de ficción; es el mundo de ficción impuesto a fuerza de fórmulas tales como "érase una vez...".

[427]"tiempo y espacio funcionan en el texto narrativo indisolublemente, como componentes fundidos en el cronotopo", se recuerda en Tomás Albaladejo, op. cit., página 48.

[428]Se lee en Käte Hamburger, op. cit., página 57: "precisamente esa circunstancia de que el lector posterior guarde una relación temporal distinta que el autor con el contenido informativo es lo que acredita que éste se refiere a la realidad y está sometido a la pregunta ¿Cuándo? (...). La posibilidad de preguntar el cuándo de un acontecimiento certifica su realidad".

4.2.2.4. EL VALOR DE LAS MARCAS.

Un repertorio de marcas ha ido configurándose a medida que se ha hecho rápido repaso de los principales aspectos del discurso destacados en narratología. He hablado de marcas de historicidad, aquellas que tienden a transformar un texto en texto histórico, y de sus contrarias, las marcas de no-historicidad. Una subclase de este segundo grupo son las marcas de ficción; producen el doble efecto de deshistorizar un texto y de ficcionalizarlo. Entiendo que puede haber deshistorización sin ficcionalización pero no al revés.

Toda marca de no-historicidad es tal, ostenta un valor, por dificultar al discurso histórico el logro de su objetivo --hacer comprender una imagen del pasado y hacer creer en ella-- al frustrar en mayor o menor medida alguna de sus aspiraciones básicas: transparencia expositiva, coherencia lógica y consonancia con la capacidad, recursos y limitaciones del historiador.

El valor de las marcas en un entorno cultural, conforme con los fines atribuidos a historia y literatura, parece constante. Variable es, sin embargo, aun dentro del mismo entorno cultural, la forma en que operan las marcas al insertarse en las distintas clases de narrativa. Haré explícita la afirmación implícita: una marca no siempre define el tipo de discurso en el que se encuentra desde el momento en que no sólo aparece en el discurso que ella define. El valor indicial de una marca aislada se diluye o potencia en función

de los demás valores registrados en un mismo texto. La teoría separa clases de marcas que, de hecho, en la práctica, se mezclan. Narraciones históricas y literarias se prestan e intercambian rasgos; abundan los ejemplos en que las segundas, en búsqueda de una máxima verosimilitud, se construyen a imitación de las primeras: relatos de ficción homodiegética que toman como modelo auténticas autobiografías, memorias o confesiones y relatos de ficción heterodiegética que cumplen con los requisitos de una obra historiogáfica. Como caso especial de estos fenómenos, no hay que olvidar la manera en que, siendo pura mímesis crítica de escritos, "la re-escritura paródica no respeta el deslinde genérico (...) de discursos que origina la Poética de Aristóteles"[429]. Recíprocamente, narraciones históricas crean expectativa y dan relieve a su contenido gracias a la ayuda de algunas marcas de ficción. Este préstamo, no obstante, está sujeto a fuertes limitaciones, a diferencia de aquellos que se consienten en otras clases de relato factual, tales como la charla cotidiana, el chiste o el artículo periodístico. Este fuerte grupo de limitaciones hace absolutamente necesario el estudio detallado de las marcas en este entorno, aun cuando las teorías de la literariedad, después de fuertes críticas sobre todo de tendencia pragmática y del desplazamiento de atención hacia el plano de la lectura, parecen haber quedado arrinconadas.

---

[429]Hugo Rodríguez Vecchini, art. cit., página 106.

Puesto que las marcas no son obligatorias ni exclusivas, el contraste entre discursos ficcional e histórico se atenúa por transformarse en una cuestión de grado.

El grado de ficcionalidad o historicidad de una narración depende de los espesores de marcas que interactúen en su interior. Por supuesto, la amplitud de un espesor se mide tanto por la reiteración de una misma clase de marcas a lo largo del texto como por la importancia cualitativa de estas. La posible presencia de marcas distintas generaría dos espesores repercutiendo sobre un mismo ámbito. En estos casos cabe preguntarse por la existencia de un espesor dominante definidor del carácter de la obra y de un espesor dominado. Al igual que el valor de las marcas, la determinación y evaluación de los espesores se establece por normativa cultural, bajo presión del uso y la costumbre. En esta especie de balance de conjunto, no sólo entran en juego las marcas de tipo narratológico. Son fundamentales las marcas temáticas derivadas del tipo de mundo intensionalizado y las marcas extratextuales y contextuales proporcionadas por el conocimiento que se tiene, de un lado, del proceso de preconfiguración de la obra y, del otro, de la forma en que una cadena de lectores la ha reconfigurado; aquí se incluye toda valoración influyente del texto, desde las indicaciones genéricas hechas por los editores en portadas y contraportadas o su publicación en cierto contexto, hasta los trabajos encargados de presentarla y estudiarla, que se atribuyen la

tarea mediadora y tal vez manipulante de encauzar al lector en la vía de una correcta interpretación. A la tradición de lectura dedico el próximo y último apartado de este ciclo de reflexiones teóricas.

Si el espesor dominante de marcas en un texto define su status, las marcas que se oponen no dejan por ello de constituir una contracorriente capaz de aproximar el conjunto hacia la frontera entre la historia y la literatura. Es el caso de un discurso histórico "literaturizado" o de un discurso literario "desliteraturizado". Cuanto más se equilibren los espesores de marcas en un texto tanto más imprecisa será su naturaleza y tanto mayor será la posibilidad de que ante un ligero cambio de apreciación dicho texto sea objeto de una nueva lectura o de una lectura doble. En los extremos abstractos de esta tendencia al equilibrio se ubican las formas arquetípicas en que un espesor de marcas mínimo se impone como dominante en ausencia de otro capaz de arrebatarle el cargo y con aquellas de sobresaturación en que un espesor de marcas próximo al máximo es, sin embargo, dominado. Se llega al término crucial de indefinición cuando hay que decidir entre espesores de fuerza similar. Son estos los textos que habitan la tierra de nadie extendida entre fronteras. Textos ambivalentes que por necesidad se malinterpretan al tener que ser arrancados de su espacio para ser leídos como historia o literatura.

4.3. TEORÍA DE LA LECTURA: LECTURA LITERARIA Y LECTURA HISTÓRICA.

En rigor, la reflexión teórica realizada viene a ser un informe de la manera en que una colectividad lectora, desde un enfoque narratológico, percibe diferencias y puntos de contacto entre historia y literatura en los planos del autor y del texto. La figura del lector, lejos de haberse excluido hasta ahora en beneficio de una ilusoria objetividad, ha sido en todo momento el eje implícito desde el que se ha accedido al objeto de estudio.

En este último apartado examinaré la conciencia que el lector tiene de su actividad en cuanto tal. La propia lectura ha de ser ahora pensada. De la configuración de mundo en el texto paso a ocuparme de su refiguración en --y por-- una mente receptora. Se llega así al ámbito de la "mímesis III"[430].

Toda lectura histórica tiene por objeto la letra que, aun a distancia de las cosas de la realidad, aproxima a ellas como su representación más o menos lograda o del todo fallida. La lectura de la narración histórica es la lectura de lo que más que nada se concibe como transcripción de la real habla del autor histórico, habla que está para, independientemente de su acierto, hablar del pasado, obligada entonces siempre por el pasado. Es por esto que aún puede comprenderse el ciclo de producción y de recepción del texto histórico como un caso

[430]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, páginas 143-144.

particular de acto comunicativo --particular desde el momento en que, a simple vista, productor y receptor no necesariamente se conocen ni comparten el mismo contexto cultural, espacial o temporal.

Importante es que en la lectura del texto histórico damos por supuesta la actitud de compromiso del autor con todas y cada una de las aseveraciones efectuadas. Entiendo que este compromiso debe comprenderse de dos maneras: creencia en los valores ideológicos expuestos y afirmación del carácter verdadero del escrito. Por otra parte, desde el momento en que eso que el texto ha puesto en juego es, ni más ni menos, algo que busca ser nuestra propia historia, también nosotros, lectores, nos vemos comprometidos. Emplazada en un tiempo y espacio determinados dentro del conjunto del tiempo y del espacio, el lector más sencillo cuenta con que la historia de la narración histórica se una al resto de historias conocidas y rellene algún vacío que las otras dejaban; es pues un fragmento a ubicar dentro de una totalidad. Según esto, aunque las historias concretas terminen, sin embargo, siempre tienen continuación: la abriría la pregunta "¿qué pasó después?", respondida "ya" o "todavía no" en el mundo real, continuación tal vez "ya" escrita y legible.

El punto comprometedor de la lectura histórica está en que en todo momento hay que decidir si se acepta o rechaza el cuadro que, de antemano, ha sido aceptado ya por su autor. Según se comprobó en apartados anteriores, el texto pone en

marcha una estrategia de persuasión a la que el lector reacciona a partir de sus propias pruebas y argumentos. Específico del proceso de lectura histórica es, pues, la confrontación de dos visiones de un único pasado. Lo mínimo que se espera es que a su término la experiencia de la realidad histórica haya sido ampliada, reafirmada, corregida.

Siendo la realidad histórica una sola, las divergencias no resueltas entre mundo del texto y mundo del lector no son admisibles más que cuando no conciernen al plano de la certeza comprobable sino al plano de la posibilidad incierta. Ya que la realidad histórica se da con independencia del texto que pretende decirla, el lector, respaldándose en ella, está capacitado para, dado el caso, hacer valer su propio criterio, en manifiesto acuerdo o desacuerdo con lo leído. Cualquier parte de la narración histórica puede en teoría ser refutada. Ninguna evocación verbal de un original real se reserva el derecho de tener la última palabra. Su palabra se alza entre otras que realizan el mismo intento. Tal vez alguna la supere y la desplace. De su misma condición nace la amenaza de verse declarada deficiente y de quedar relegada al olvido, convertida acaso ella misma en documento de época.

Aunque razones de corte tanto ético como estético intervienen eventualmente en la apreciación del texto histórico, la lectura histórica no tiene en última instancia más criterio obligatorio para una valoración que el de la verdad y el de la falsedad, balance necesario y suficiente

para una lectura que busca representarse las cosas que ya estaban antes de ser dichas por las palabras.

Ser dado por verdadero es la condición mínima de un texto para poder contar como histórico; a partir de ahí se suman los factores tomados en cuenta en todo proceso de aprendizaje. Sobre aquellos referidos a cualidades expositivas destacan principios de importancia y novedad. Tanto más relevante será un texto histórico cuanto menos repita lo que ya se sabe. Tanto mayor será su éxito cuanto más se termine por repetir lo que él mismo hizo saber.

En abierto contraste con la lectura histórica, la literaria difiere con respecto a las premisas más elementales de aquella al tener por objeto lo que comprende no ya como "habla histórica transcrita" sino como "mera habla lingüística"[431], murmullo de lenguaje semejante a un silencio por no decir literalmente nada sobre la historia, ni, por añadidura, sobre su autor histórico. "Es así cómo la lectura literaria no puede ser definida sino por una oposición de tipo carencial frente a la lectura histórica: pues, mientras esta es lingüística y algo más, aquella es lingüística y nada más"[432].

La letra literaria, por tanto, funda una realidad significada, no histórica, exclusivamente semiológica. De ahí que sea incuestionable, definitiva y completa, antítesis de la

---

[431]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 70.

[432]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 51.

histórica --discutible, provisional y fragmentaria--. Teniendo el texto histórico su origen en su referente es, por el contrario, el texto literario el origen de su propio referente. En consecuencia, no es quehacer de la lectura literaria preguntarse si lo que se lee es lo que debe ser; la cuestión palpitante interroga más bien por el sentido de lo que se lee. Queda como seña distintiva de esta lectura el abandono de los criterios de la verdad; esto es, el tópico de la "suspension of disbelief" de que hablara Coleridge.

Aunque la palabra literaria no denote en el mundo existente, se parte para su desciframiento del mismo significado que tiene en cuanto signo dentro del sistema del lenguaje y del significado que se le atribuye desde la práctica de la palabra como enunciadora de la realidad aceptada. Como indica Pavel, citando a Marie-Laure Ryan, no modificaremos este significado previo durante la lectura a menos que se nos obligue a hacerlo. Siguiendo un "principio de desviación mínima", "entendemos el mundo de la ficción (...) como el más cercano posible al de la realidad que conocemos. Esto significa que proyectamos sobre el mundo de la aseveración todo lo que sabemos sobre el mundo real y que sólo efectuamos los ajustes que no podemos evitar"[433]. Remitiendo a los trabajos de Wolfgang Iser, se constata cómo tampoco el llenado de los "espacios de indeterminación" textuales se logra sin recurrir a toda experiencia disponible, literaria y

[433]Thomas Pavel, op. cit., página 109.

extraliteraria. Si el texto autorreflexivo no da a conocer la realidad aceptada, su lectura desde luego es un juego con el conocimiento, necesitado de este para hacerse posible[434].

La literatura, por otra parte, mantiene un vínculo esencial con el habla histórica al caracterizarse por, precisamente, diferir de ella: la realización concreta del lenguaje se considera literaria sólo si su representación es representación diferenciada con respecto de la del habla histórica. En el apartado que titulé "historia y realidad admitida en la narración literaria" expuse las tres formas fundamentales de comprenderse y valorarse estéticamente esa diferencia. A fin de cuentas, se la ha interpretado sólo históricamente, nunca por indicación expresa del texto, al pie de la letra.

En síntesis, la relación del habla literaria con la histórica, en virtud de su diferencia estetizante, ha sido culturalmente entendida "como de similitud o semejanza (imitación clásica), como de reflejo (historicista expresión romántica) o como de autónoma alteridad (ficción moderna)"[435]. Desarrollo en lo esencial este esquema:

Resumiendo, la lectura literaria clásica, según se

---

[434]Los "espacios de indeterminación" o "lugares vacíos" es un concepto clave en la fenomenología del proceso de la lectura de Wolfgang Iser, presentado en su artículo "La estructura apelativa de los textos". Se incluye en Rainer Warning, Estética de la recepción, Madrid, Visor, 1989, páginas 133-148.

[435]Manuel Cabada Gómez, op. cit., páginas 70-71.

explicó, se delataba por ser "tradicionalista" y "genérica"[436]: el texto, percibido primero como imitación de la naturaleza y, en la variante retórica latina, con Quintiliano, como imitación de modelos elocuentes, en todo caso, se manifiesta en relación con un canon normativo. Sancionado siempre por este, se formará intentando, no importa con qué éxito, reproducirlo desviadamente o, en otras palabras, ampliarlo conservándolo. La perspectiva clásica es antievolutivista al explicar la obra en función de un fondo inicial y absoluto del que se desprende y en cuyo interior viene a alojarse[437]. De acuerdo con la Poética de Aristóteles, el lector esperará del texto imitador el placer provocado por un acto de reconocimiento y ligado a este goce, en un plano afectivo, el efecto purgante de la catarsis[438].

El habla literaria, diferenciada de la histórica como su imitación, se validará recurriendo a ella, solidaria en aspectos básicos con la realidad aceptada enunciada o con las convenciones de género. El criterio valorativo que se impone no es otro que el retórico de la verosimilitud con su contrario, la inverosimilitud.

Si la lectura literaria clásica atendía al enunciado desde la tradición, la romántica lo hace desde su enunciación. Esta rompe con el concepto mimético del arte en el momento en

---

[436]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 100.

[437]Así se describe en Michel Foucault, op. cit., página 78.

[438]Aristóteles, op. cit., folio 1449b, línea 28.

que se declara abiertamente "antitradicionalista"[439].

La lectura literaria romántica comprende la obra en su origen, como la expresión del sujeto de la enunciación --el cual no es más que una figura del discurso--. Le convienen por ello los atributos de subjetivista y determinista.

No hay expresión sin sujeto que se exprese. No tiene sentido hablar de aquella sin objetivar a este. Se plantea la lectura romántica en tanto que literaria y no histórica justamente porque aprovecha la oportunidad ofrecida por la escritura de no hacer coincidir al autor real ausente con el sujeto de la expresión. La diferencia literaria con respecto del habla histórica no es eliminada pero sí interpretada al encontrarse la causa del enunciado en un sujeto puesto en escena por el lector, "supuesto especulativo"[440] --causa incierta aunque propuesta como determinante, al margen o aún en contra de quien en verdad ha escrito-- de identidad connotada por la propia escritura o presenciada, "por hecha presente mediante postulación, a partir de una ciencia, ideología o doctrina que, como forma de saber, ha objetivado el perfil de sujeto que se identifica como sujeto origen de la enunciación"[441].

Abstraída de la propia historicidad de la escritura, la expresión no tiene sin embargo más forma de juzgarse que,

---

[439]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 188.

[440]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 119.

[441]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 123.

dependiendo radicalmente del habla histórica, en términos de autenticidad y originalidad; de ahí que, si bien no histórica, resulte siempre "historicista"[442].

Ya que el texto literario queda puesto al servicio del habla histórica, como su auténtica expresión, en máxima solidaridad con ella, su diferencia específica frente a ella se mantiene, aunque reducida a un mínimo. Premisa romántica es la constante afirmación del fuerte compromiso del habla literaria con la histórica; comprometida con ella --como no lo estuvo ni lo estará en virtud de las formas de lectura clásica y moderna-- será entonces consecuentemente censurada o aprobada. Sólo desde esta orientación se le ha llegado a reconocer una función ideológica --sea política o moral--, esa posible "punta subversiva que lanza contra el orden moral y social" a que se refiriera Ricoeur[443].

Solidario con el habla histórica según las formas de lectura clásica y romántica, el texto sólo es captado en completa desolidaridad con ella por la variante moderna. Esta última establece un grado de solidaridad nulo en contraste con el máximo que reclamaba el criterio de la autenticidad romántica y con el comparativamente mínimo exigido por el principio de la verosimilitud clásica[444].

La lectura literaria moderna le concede al escrito la

---

[442]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 133.

[443]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, 1987, página 155.

[444]Véase Manuel Cabada Gómez, op. cit., páginas 51-52,78,164-165.

exclusiva meta de ser una ficción con respecto del habla histórica. Sin recibir validez alguna de la realidad aceptada, este se relaciona con ella por el mero hecho de estar construido con los signos que circulan dentro de una sociedad. Puro constructo lingüístico, fantástico o no, se ha formado sólo en función de las posibilidades que da el lenguaje, siendo su fin decir y fundar un mundo cerrado, por autosuficiente, de naturaleza semiológica. Lo ficticio es la cualidad de un producto del libre juego de la representación. "Con la lectura literaria moderna la escritura es leída como tal cosa en sí, cuyo sentido es el de ser sentido únicamente: no sentido solipsista de sí mismo, pero sí sentido de las palabras por sí mismas: sentido autónomo, formal, estructural, funcional, que, decidible o indecidible, es, en suma, textual, y, por tanto, y, en definitiva, ficcional"[445].

De acuerdo con esta pauta, el habla literaria se declara, a raíz de su diferencia, "autónoma"[446] con respecto de la histórica. No representa nada que esté más allá de sí, se representa; es, pues, autorreflexiva. Sin limitaciones que pudieran derivarse del mundo de las cosas, no afectada, no garantizada por este en modo alguno, se agota en significar tanto como pueda hacerlo el lenguaje que la constituye. Desvinculada de la historia, su único contexto y transfondo será acaso el de la serie literaria. Frente a la perspectiva

---

[445]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 149.

[446]Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 143.

clásica, la serie no opera aquí como modelo a imitar, es más bien el punto de referencia desde el cual apreciamos con mayor riqueza de detalles la variedad de las formas.

El habla literaria, por verosímil o auténtica, tiene reconocida capacidad de enseñar, persuadir o commover al poner de manifiesto, si bien diferenciadamente, la realidad que se imita o expresa. Ninguno de tales efectos perlocutivos se ve contemplado, sin embargo, por el concepto de la ficción[447]. La lectura moderna es la única que no se plantea por principio la conformidad o disconformidad con lo leído. Sin habla histórica que deba sancionar la escritura, no se impone el juicio de valor. Los únicos criterios valorativos dentro de la forma de lectura moderna, no obligados por ella, opcionales pero válidos porque respetan sus postulados, tienen que ver que con la apreciación del objeto en sí. Así se ha reflexionado, en general, sobre forma y sentido, en función de la novedad y de la coherencia que exhiben.

No "leemos algo" simplemente, decimos que "leemos algo como...". En las descripciones hechas siempre se introduce con prudencia un marcador de subjetividad. Ese "como" se hace necesario porque ninguno de los tres tipos de lectura viene emanado del texto; se basan, por el contrario, en suposiciones, nacidas históricamente pero asumidas por una colectividad como si fueran naturales, que han conformado nuestro modo de mirar y comprender estéticamente. Todo

[447]Véase Manuel Cabada Gómez, op. cit., página 158.

escrito, al perfilarse como literario, queda a disposición de las formas de lectura operativas en el momento, --hoy por hoy, de cualquiera de las tres coexistentes--. Incluso no hay necesidad, pese al anacronismo posible, de que la lectura que se efectúe coincida con la practicada cuando el texto fue producido. Es el caso de las interpretaciones románticas o modernas de obras clásicas.

Los debates planteados sobre lo conveniente de ejercer una clase precisa de lectura en detrimento de las demás, intercambios de convicciones por lo común sin acuerdo final[448], no aportan argumentos definitivos que rompan con la idea de que todas ellas proceden con similar justicia. Todas, al margen de intereses particulares, resultan lícitas maneras de explotar la diferencia exhibida por el habla literaria frente a la histórica. Ninguna de ellas pone las cosas en su lugar. Todas cuentan con algo que no tiene, por principio, un lugar --no hay justicia aquí que hacer-- y le asignan uno.

Las tres variantes de la lectura se declaran abiertamente incompatibles, según explicita nuestro esquema. Sin embargo, y remito al ejercicio práctico en que consiste el apéndice añadido al final de esta sección, la identidad de la que parten --todas son literarias-- las ha llevado a un diálogo, en rigor imposible. Se diría que, aun a costa de

---

[448]Recordaré, por ejemplo, en el ámbito hispánico, la muy ilustrativa discusión que sostuvieron Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas LLosa. Las opiniones respectivas de estos escritores se recogen en Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1977.

contradicciones evidentes, cooperan al hacer cristalizar diversamente una misma especificidad. De hecho, el advenimiento de una de ellas no ha significado hasta ahora la extinción automática y completa de la otra u otras anteriores. Si he prestado atención a cada forma de lectura es porque, aun divergentes, se acumulan. En una suma paradójica, sus criterios han llegado a entremezclarse, no ya independientes, sino a modo de opciones combinables, partes integrantes de una misma unidad conflictiva.

Estas confusiones entre variantes no afectan en nada a los límites entre lectura literaria e histórica. Ambas parecen oponerse sin dejar lugar a dudas. Sin embargo, dos fenómenos de orden práctico reclaman atención. Me refiero, en primer lugar, a los cambios drásticos documentados en la forma de leer algunos textos a lo largo del tiempo y, en segundo lugar, a la doble lectura de que son objeto los que denominé "textos fronterizos". El esclarecimiento de estos dos puntos críticos es obligatorio si se quieren marcar las condiciones en que puede hablarse de límites. Ambos, más el segundo, materializan la amenaza de un cruce de lecturas, histórica y literaria, extremo y teóricamente inadmisible.

4.3.1. LA TRADICIÓN DE LECTURA COMO MARCA EXTRATEXTUAL PARA LA LECTURA POSTERIOR.

El lenguaje crítico o secundario, en palabras de Michel Foucault, en su concepción más tradicional se caracterizaba por dejarnos constancia de "una especie de lectura privilegiada, primera, una lectura más de primera hora que las demás, y que permitía que la escritura, necesariamente un poco opaca, oscura o esotérica del autor, se volviera accesible a los lectores de segunda zona que seríamos todos nosotros, lectores que tienen necesidad de pasar por la crítica para comprender lo que leen"[449]. En su papel convencional de intermediario, la crítica lo que hace es crear una pauta de lectura; pauta influyente a ser tenida en cuenta, entre la invitación y el mandato, condicionándonos a leer lo que ya ella leyó, tal y como lo hizo.

En la medida en que aún hoy la crítica --una lectura, a fin de cuentas-- tiene cierta capacidad para incitarnos a dotar a una obra de un sentido preciso, a comprenderla en primer lugar como literaria o histórica, será la lectura misma la última de las marcas, marca poderosa de índole extratextual.

Avanzando en esta línea, Cabada subraya que la historia de todo texto es la de la forma en que ha sido leído[450]. Más que leerlo por lo que él es se diría con mayor certeza que más

---

[449] Op. cit., página 83.

[450] Op. cit., página 35.

bien es por como se lee. La marca a posteriori de la lectura se revela entonces decisiva. Siendo literatura e historia lo que se ha enseñado como tal, ambas son reconocidas en su lectura, en las lecturas previas a la nuestra. Justificando nuestras decisiones en las de otros, esta explicación por la costumbre exime, al menos a corto plazo, de responsabilidades. Pero la rueda de preguntas no se detiene aquí, simplemente parece aplazarse. En todo momento, a lo largo de este trabajo, he mantenido que nos movemos en el terreno de las convenciones: también la lectura es convencional, pero esto no quiere decir que sea arbitraria. Sujeta a ciertas reglas, no sólo es objetivable, sino también históricamente objetiva. Postularé, junto a Hans Robert Jauss, que "nuestra comprensión actual del arte evoluciona en el interior de ciertos límites que se pueden conocer, a condición de aclarar nuestra precomprensión de él"[451]. Se retorna al estudio de las marcas, a indagar otra vez por ellas, en cuanto se piensa que no cualquier texto se presta a cualquier forma de lectura.

La tradición de lectura pesa sobre el presente. Se cuenta con ella desde el principio; ahora bien, no es necesariamente todo lo que puede llegar a tenerse. Más que como una herencia a preservar, que haya que repetir, es un punto de partida. De ahí las limitaciones de su valor en cuanto marca sintomática. "Comprender no es (...) insertarse en un acontecer de la tradición, sino apropiación activa de una obra por mediación

[451]Artículo de Hans Robert Jauss recogido en Rainer Warning, op. cit., página 243.

de las apropiaciones anteriores que constituyen la historia de la recepción"[452].

La forma en que se ha leído es capaz de repercutir sobre la forma de leer. Eso no quiere decir, en efecto, que lo mismo se lea siempre igual. Remito a los cambios documentados en la trayectorias de lectura de los textos, a la mera historicidad de las variantes de la lectura. La tradición no sólo se recibe, se actualiza, existe la posibilidad de cuestionarla o de perderla, de modo más o menos consciente. Al transmitirse comienza a renovarse. Cuanto más se renueva, más alejada de sí, menos se transmite. Por último, insatisfactoria --quizá refutada--, otra la sustituye, nacida de sus propias cenizas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[452]Rainer Warning, op. cit., página 22.

4.3.2. INFLUENCIA DE LAS MARCAS SOBRE LA LECTURA.

Al leer damos respuesta activa al bloque de estrategias inscritas en el texto. Justamente, la tarea inevitable de la teoría de lectura, tal y como la conciben Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss[453], es la de investigar la estrategia recibida en el efecto provocado.

La recepción de un texto depende tanto de su misma codificación como de las instrucciones con que se procede a descifrarlo, "implica [ecribe Hans Robert Jauss] una interrogación que va desde el lector al texto que se apropia". Ciertamente le conviene a un retrato del proceso la "fórmula lapidaria de Jörg Drews: "la historia no dice nada, responde""[454]. Es competencia del lector, según el esquema hermenéutico, buscar las respuestas del texto a las preguntas que uno mismo, desde su particular horizonte de expectativas, ha sido capaz de formularle. Sólo reaccionamos ante lo que primero debemos reconocer. No hay lectura de signos sin conciencia de su significado. Las marcas deciden nuestra lectura, pero sólo cuando las tenemos previstas como dotadas de un valor distintivo. A lo largo de este estudio me he ocupado de registrar el conjunto de marcas que nos determinan la posibilidad de un texto a ser leído colectivamente de forma

[453]El primero en sus estudios de corte fenomenológico, centrados en el lector individual y, el segundo, en su proyecto de una renovación de la historia de la literatura, atento a las expectativas de una colectividad lectora. Véase la antología de escritos recogidos en Rainer Warning, op. cit..

[454]Rainer Warning, op. cit., página 241.

literaria o histórica: marcas extratextuales que tienen que ver con la tradición de lectura o con el conocimiento del autor, expectativas basadas en la trayectoria de sus obras; en sus isotopías y tendencias dominantes. Por otro lado, marcas textuales repartidas entre el nivel de la historia y el plano del discurso. Finalmente, la propia configuración narrativa bastará para que una obra pueda ser objeto de una lectura literaria.

Se definen las marcas como las huellas dejadas por una intencionalidad, de otro modo ausente; signos por los que la escritura se autodesigna. Esto "hace de cualquier obra, en cierto modo, una pequeña representación. (...) Se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura" o, por el contrario, lo que es la historiografía. "Lo que ocurre simplemente es que no lo dice en dos tiempos"[455]. Interpretando marcas, reconstruimos intenciones, la intención de que un texto nos diga la verdad sobre el pasado o nos sumerja en un mundo ficcional. En este sentido, tanto mayor será el valor de una marca, su poder para influirnos, cuanto más afecte a la imagen que nos hacemos del narrador y del propio autor, cuanto más directamente nos dé a conocer sus propósitos, cuanto más nos aclare acerca de la relación entre ambos. A través de las marcas, así definidas como mecanismo persuasivo, nos convencemos --se nos convence--

[455]Michel Foucault, op. cit., página 72.

de cuál sea la auténtica naturaleza, histórica o literaria, de un escrito. Más o menos optativas, lo cierto es que tanto más lícita se nos presenta la manera de leer un texto cuanto más podamos fundarla en el rastreo de sus marcas, valoradas conforme a lo establecido por consenso cultural; en la medida en que estas las están validando, la lecturas, individuales por definición, no tienen sin embargo, abiertas al diálogo, carácter de fenómeno intransferible.

Una de las críticas más fuertes que debe enfrentar la teoría de las marcas se desprende de las serias dificultades con que se tropieza a la hora de intentar fijar valores. El de las marcas, el de unas más que el de otras, cambia según las épocas. Insisto de nuevo en que, además de ser históricas, su repercusión sobre la lectura depende de cada contexto concreto. Incluso las más estables --los indicios de ficcionalidad-- no parecen obligatorias, ni tan exclusivas que sólo se hallen en discursos literarios[456].

Pese a la acusación de artificialidad e ineficacia, la teoría de las marcas no carece de sólidos argumentos a su favor. Resulta ser, a fin de cuentas, el marco de un debate razonable sobre límites entre géneros de discurso. No son excepcionales los textos en que se entremezclan marcas opuestas, lo que no obliga a negarles todo poder distintivo. Valen, incluso ahí, como argumentos para una discusión. De hecho, jamás se defenderá un texto como histórico por tener

[456]Es la conclusión a la que llega Gérard Genette, op. cit., página 75.

marcas que lo ficcionalizan, sino a pesar de ellas. Sería incomprensible, incluso para quienes se oponen a la teoría, que alguien basara el carácter histórico de un escrito en su lograda construcción narrativa, en sus juegos temporales, o en su modo audaz de usar el estilo indirecto; apenas sorprendería si, por el contrario, se hablara de todo esto a fin de destacar su condición literaria.

Decisivo es sólo el balance de las redes de marcas extendidas a todos los elementos tomados en cuenta por un lector. El no poder determinar de antemano la fuerza y la regularidad exactas con que nos afectan todas y cada una de las marcas recorta el alcance del proyecto teórico, sin incitar a su abandono. Este reverso de la moneda invita a suscribir actitudes intermedias entre las que Pavel denomina "segregacionistas" e "integracionistas"[457]: perfilados los límites entre historia y literatura, se comprueba cómo no todos los textos se encuentran a distancia similar de ellos, cómo sus marcas los arrastran más o menos hacia ellos. La diferencia radical de unos con otros es una cuestión de grado. El grado de literaturización de un texto histórico y el grado de historicidad de un texto literario serán máximos cuando se nos permita ubicarlos todavía dentro de sus respectivos territorios pero justo en los límites fronterizos.

[457] Op. cit., página 24.

4.3.3. EL CAMBIO HISTÓRICO EN LA LECTURA DE UN TEXTO.

Básicamente, dos son los casos que más ilustran sobre la inestabilidad y relatividad de las marcas. El primero, es el de un cambio de lectura. El segundo, el de una lectura doble.

Como ninguna otra manifestación del lenguaje, el escrito, al perdurar, admite ser liberado, por así decir, de su contexto de origen. Sobreviviendo a su tiempo y espacio, ausente su autor, le queda como única constante su misma cadena de signos.¿Qué es lo que esta nos garantiza? Ciertamente, cadena siempre disponible, descifrada en las circunstancias más diversas, no basta para asegurar un sentido y aplicación únicos. Nos lo demuestra la estética de la recepción en defensa de su actitud antiesencialista y de su ruptura con el "credo clásico de la obra canónica como encarnación estética de una esencia universal"[458].

Para el lector, la obra "completa e inagotable --uno puede leer y releer sin captar nunca por completo lo que ya se ha hecho--" está, por otra parte, "todavía por crear en el proceso de lectura, sin el cual sólo consistiría en trazos negros sobre papel"[459]. Sopesando las alternativas que expone Jonathan Culler[460], no he de concebir el sentido como algo estático que el autor haya depositado en las palabras de una vez por todas, ni tampoco como algo añadido que sólo se les

---

[458]Paul de Man, op. cit., 1990, página 92.

[459]Jonathan Culler, op. cit., página 73.

[460]Op. cit., páginas 70-72.

imponga desde fuera, al leerlas. La afirmaciones sobre la forma en que el lector condiciona y construye su texto se convierten "fácilmente en una historia de cómo el texto provoca ciertas respuestas y controla activamente al lector"[461]. Las dos opciones descritas se anudan en cuanto se admite que los propios espesores de las marcas, reconocidas como tales en un escrito, bastan para que lo convirtamos en obra literaria o historiográfica. El espacio de la lectura se caracteriza por el encuentro de dos tipos de sistemas: "uno que, semióticamente hablando, está codificado en la misma obra y que en ciertos casos lesiona determinadas expectativas, quedando determinada la cuantía de esta violación por la 'distancia estética', y también un horizonte mundano de expectativas, el horizonte de expectativas de la praxis vital que el lector (tanto el originario como el posterior) aportan a la obra"[462].

El sentido, como todo en el proceso de lectura, "se constituye por la interpretación"[463]. No se inventa ni se descubre, se actualiza: procede del texto descifrado conforme a premisas parciales. A este respecto, "leer o recitar, y escribir (componer), en cuanto actividades citativas, son distorsiones de un original inapresable"[464]. Actualizar el

---

[461]Jonathan Culler, op. cit., página 66.

[462]Rainer Warning, op. cit., página 23.

[463]Jonathan Culler, op. cit., página 70.

[464]Graciela Reyes, op. cit., página 57.

sentido no es, en todo caso, un acto de inocencia. No juzgamos desde los mismos hechos, sino desde los postulados de nuestra interpretación. Las propias premisas a que me refiero no las establece el texto; preceden a su lectura y se adhieren a un principio de cambio. Todo "horizonte mundano de expectativas", en contraste con la letra escrita perenne, está marcado por el tiempo; esto se nos manifiesta con la mayor claridad siempre que somos capaces de distanciarnos de la tradición; es decir, cuando, como apunta Hans Robert Jauss, "el movimiento histórico es mantenido deliberadamente por el sujeto receptor, y la reproducción del pasado es determinada por la producción de lo nuevo, y el horizonte consolidado de una tradición es roto por las anticipaciones de una experiencia posible"[465].

Del lado de las premisas que forman parte de una estrategia de lectura está el complejo de las marcas. Operan a modo de normas convencionales. Como explica Pavel[466], "su definición incluye una regularidad de la conducta, un sistema de expectativas mutuas y un sistema de preferencias". Podrían considerarse como "el telón de fondo de diversos juegos de coordinación que involucran una cooperación tácita entre los miembros de la comunidad literaria". Cada uno las acepta, más o menos consciente de ello, esperando que los demás hagan lo mismo. El éxito de los acuerdos se basa en la coincidencia postulada por hipótesis entre el código decodificador del que

[465] Art. cit., página 244.

[466] Op. cit., página 146.

lee y el código codificador del que escribe. Importan los malentendidos que a partir de aquí, de hecho, se han generado; advierte Gérard Genette al respecto:

> así como una figura o un acto de habla indirecto pueden fracasar porque su destinatario no haya sabido descifrarlos ("¿Yo, un león? ¡Usted está loco!"; "Sí, puedo pasarle la sal: ¡vaya pregunta!"), así también un acto de ficción puede fracasar como tal porque su destinatario no haya advertido su ficcionalidad (...) también ocurre, como sabemos, que la misma historia cambie de estatuto según el marco cultural: producida por (y para) unos como verdad, es acogida por otros como creencia falsa y reinterpretada, "reciclada" en ficción[467].

En base a lo creíble y a las reglas de género, las marcas arrancan de los principios de una legitimidad y de una transgresión variables, determinados históricamente. La misma realidad admitida que respalda la tipología de mundos representados ha podido sufrir de un tiempo a otro, incluso de un grupo social a otro, las más serias modificaciones. En consecuencia, los significantes de las marcas no siempre han mantenido los mismos significados. Sus desplazamientos pueden registrarse, mas no se conocen reglas que los hagan predecibles.

Las historias de las lecturas documentan los equívocos de algunos encuentros entre complejos de marcas distantes. La pretensión filológica de aproximarse al texto reconstruyendo el horizonte de su autor o su época, leyendo como sus lectores contemporáneos, se enfrenta a la práctica común consistente en no desplazarse, llevándose a sí hacia lo otro, sino en actuar

[467] Op. cit., 1993, página 50.

conforme a la propia normativa --suponer que esta, al menos en lo más esencial, no difiere de las anteriores más que por permitir obrar, en relación a los textos, con similar o mayor exactitud y justicia-.

Consciencias significadoras de las marcas más o menos divergentes, llegan a conclusiones sobre los mismos textos más o menos incompatibles. Es "el problema de la identidad o no identidad de los modelos de mundo y las estructuras de conjunto referencial como constructos concretos de la producción y de la recepción de un mismo acto de comunicación literaria"[468].

En el caso extremo, la intención autorial, interpretada como la de hacer creer algo que se cree, al margen de efectos perlocutivos --el hecho de que efectivamente creamos o no--, puede reinterpretarse como la intención de hacer no creer en lo que no se cree. La lectura histórica sería pues sustituida por otra de corte literario. No obstante, no de esta forma, la más crítica, se han de explicar la mayoría de los ejemplos reales de cambios, repetidamente mencionados en las reflexiones teóricas[469]. En realidad, en la recepción actual de mitos, la épica medieval, libros religiosos o multitud de textos que en su origen fueron cartas, ensayos, tratados, etc., la simple pérdida de valor histórico, en lugar de a un

---

[468]Tomás Albaladejo, op. cit., página 29.

[469]Ver, por ejemplo, Jorge Lozano, op. cit., páginas 102, 198, José María Pozuelo Yvancos, op. cit., página 108, Thomas Pavel, op. cit., páginas 90, 97, 101, 102, y Tomás Albaladejo, op. cit., página 62.

abandono del texto bastante habitual, ha llevado a explotar la escritura en función de otros valores, antes eclipsados más o menos, como literaria, interpretándose entonces junto al propósito histórico, no puesto en duda pero ya frustrado, una exitosa segunda intención: la de crear un bello texto, la de plasmar la experiencia que más puede consolar y desazonar en sí por ser la de la forma en que nos hacemos y deshacemos, con sus ritos de iniciación y de muerte; a la experiencia de la temporalidad estudiada por Ricoeur, añado por su fuerza para implicar y commover, sin ánimo de agotar el repertorio, la de la transgresión, la del fracaso y la de la victoria. Se reconoce y justifica así, en el marco del cambio de lectura:

> el atractivo de aquellos grandes clásicos de la narrativa histórica -desde las Guerras persas de Herodoto a la Ciudad de Dios de San Agustín, la Decadencia y caída del Imperio Romano, de Gibbon, la Historia de Francia de Michelet y de la Civilización del Renacimiento en Italia, de Burckhardt hasta, incluso, La decadencia de Occidente, de Spengler- que las hace dignas de estudio y reflexión mucho después de que su contenido académico haya quedado desfasado y sus argumentos se hayan convertido en lugares comunes de los momentos culturales de su composición[470].

La historicidad de las marcas obliga a explicar las posibilidades que tiene un texto para ser leído de forma histórica o literaria, a su vez, en términos históricos. Esto no complica la descripción de cortes sincrónicos en el devenir de las lecturas ni impide la búsqueda de constantes entre cortes diversos. Abandonada la tarea de predecir la recepción futura de una obra, de encuadrar en un solo trazo su recepción

[470]Hayden White, op. cit., página 190.

pasada y presente, la comprensión de los malentendidos originados por casos de cambios de lectura no se percibe como un conflicto teórico, algo que deba ser resuelto o un ataque a las decisiones del lector. Los argumentos pueden ser temporales, pero, en principio, no hacen dudar; aún bastan para respaldarnos en nuestras actividades. El momento ciertamente crítico llega cuando ha de leerse un texto fronterizo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.3.4. LECTURA DE UN TEXTO FRONTERIZO.

El texto fronterizo es aquel, se apuntó más arriba, en que se entrelazan dos redes de marcas opuestas y de intensidad similar, a menudo fruto de un cambio de percepción institucionalizado; texto, pues, ambivalente, que la teoría lleva a situar en la tierra de nadie extendida entre los límites de la literatura con la historia. En este caso, las marcas en las que se ha confiado y que deberían indicar una vez más el camino para una lectura, conducen a una especie de callejón sin salida. En esta encrucijada las decisiones van a tener menos defensa que nunca.

Ciertamente, siempre cabe optar por una única lectura ante cualquier obra. Se trata entonces toda marca contraria como una concesión intranscendente hecha a su autor, a la época, o como un gesto de complicidad, algo que se acepta porque enriquece: son las marcas de historicidad a las que se concede la función de hacer más creíble una trama literaria; eficaces recursos capaces de respaldar la secuencia de acontecimientos, dinamizándola al permitir el ahorro de detalles y haciendo ganar a la historia contada el interés que suscita lo ya vivido. Del otro lado, son las marcas de ficción comprendidas como excelentes modos de lograr que se muestren los hechos tal y como pudieron haber ocurrido en el acto de percibirse --no de recordarse--, consiguiéndose que algo muerto en la memoria resucite transformado en un suceder de momentos recuperados con su carga de tensión e intensidad.

Ahora bien, según lo he definido, el texto fronterizo es aquel que mayor resistencia opondría a ser objeto de una única lectura y que menos se opone, en un mismo entorno cultural, a una lectura doble. Dividido en dos, lo constituye la concatenación de fragmentos separables para ser comprendidos, con independencia unos de otros, de modos contrapuestos. En cada fase de esta doble operación, al leerlo sucesivamente de forma literaria o histórica, se van retirando los obstáculos encontrados al paso. No hay diálogo ni debate entre los resultados a que se llega en cada una de las dos lecturas: nunca son complementarios, no se suman ni se corrigen entre sí; no se dan simultánea sino alternativamente. Rota la unidad, la interpretación coherente de una parte equivale a una malinterpretación del conjunto. El sistema del texto, haciéndose y deshaciéndose a sí mismo con todos sus recursos, con todas sus marcas trabadas en una lucha sin vencedores, configura un círculo en que unas razones anulan a otras antes de ser anuladas, que avisa de las desventajas --sus limitaciones los hacen vulnerables-- de todo acercamiento parcial.

Por último, tercera alternativa problemática, en un esfuerzo por buscar una aproximación desde la totalidad, se cae sin remedio en una trampa, desde el momento en que no hay una forma de lectura específica para estos textos, que hubiera de denominarse "fronteriza": a simple vista, las lecturas histórica y literaria ya explicadas no pueden entrecruzarse

sin contradecirse lógicamente. A partir de aquí no hay acto honesto alguno que no ostente la debilidad de una incoherencia. Leeríamos como un lector de literatura que lee como un lector de historia, o al revés ¿pero qué significa esto? Más allá de su mero anuncio, no se profundiza en los progresos de una fusión en el plano de la lectura sin chocar contra un fondo de confusión o sin descubrir que, a fin de cuentas, no se cumple lo prometido.

Ilustraré estas reflexiones con un significativo caso concreto que a su vez servirá de puente entre la primera parte que acaba y una segunda parte práctica. El recorrido teórico efectuado conforma la fase preparatoria necesaria para analizar lo que, apuntando hacia un cruce de lecturas, termina por afirmarse cuando se habla de, por ejemplo, "la vocación literaria del pensamiento histórico en América".

4.3.5. APÉNDICE: EL CASO DE LA VOCACIÓN LITERARIA DEL PENSAMIENTO HISTÓRICO EN AMÉRICA. DESARROLLO DE LA PROSA DE FICCIÓN: SIGLOS XVI, XVII, XVIII, XIX[471].

En esta obra se da respuesta, aunque no solamente, a algunas preguntas que se desprenden de su mismo título: ¿Puede tener el pensamiento histórico una vocación literaria? ¿Guarda relación la prosa de ficción con el pensamiento histórico en América? o, por último, y ya cerca del juego de palabras: ¿Cuál es el lugar de la historia o de la ficción en la "prosa de ficción" a que da lugar el "pensamiento histórico en América" de "vocación literaria"?. El mismo título denuncia la confusión de una doble lectura: una lectura histórica define el texto leído en términos de "pensamiento histórico"; otra literaria --siendo para el autor sinónimos "ficticio" y "literario"-- lo define como "prosa de ficción". Lo contradictorio a primera vista resulta del acto de leer literariamente el texto que por reconocerse como histórico se vincula a una lectura histórica.

En la "advertencia al lector" se expone cuál será la perspectiva mantenida a lo largo de la obra:

> postulo una lectura abierta que reconoce, según el caso, los estratos disímiles que la narración histórica convoca; lectura en que también se exploran los nexos que podrían relacionar el saber histórico con la práctica literaria (11).

Más abajo se constata:

> la interrogación sistemática de los textos, y sus

[471]Enrique Pupo Walker, op. cit.. Al citar partes de esta obra, me limitaré a indicar el número de página.

> variantes, pone al descubierto la presencia indirecta de un testimonio histórico que por mucho tiempo guardaron el arte literario y los esquemas ceremoniales (11).

La "narración histórica" y el "arte literario" no se agotan en sí mismas, en la misma medida en que se entrecruzan. A través de ellas, se diría que, respectivamente, "no sólo" o "también" se obtiene un conocimiento de la historia. Ceñido el estudio a la "narración histórica", la hipótesis de trabajo toma cuerpo al señalarse:

> la necesidad de lecturas que superen el marco siempre estrecho de la verificación empírica. Añadiré, inclusive, que aceptar la crónica americana como el equivalente neutro de una materialidad histórica presupone, en sí, una devaluación de los textos y del ejercicio interpretativo como tal (12).

La suma de dos tipos de lectura queda planteada en un avance hacia una comprensión justa de la crónica: una histórica, atenta a la validación del discurso por la realidad, comprometido entonces con ella, y, definible como un negativo de estos principios, una lectura literaria.

La posibilidad de efectuar lecturas literarias de textos catalogados como históricos se funda en los argumentos que paso a resumir: se constata que no cabe comprobar en qué medida la realidad respalda o no a un texto siempre que sólo aquella se nos da a conocer por medio de este. Siendo inseparables, carecemos de los medios para distinguir entre una y otro. La lectura histórica se apoya en una suposición y esta se encuentra amenazada --amenaza constante si se piensa que la realidad viene a ser lo asumido como tal-- en el

momento en que la "noción de realidad" del lector no coincide, ni siquiera en aspectos esenciales, con la que manifiesta el texto y, por otra parte, en el momento en que no hallamos en el texto histórico las señales que convencionalmente, en un determinado contexto --el del lector-, llevarían a definirlo como tal. Una debilitación o pérdida de valor histórico es un motivo que favorece una lectura literaria. El cruce de lecturas comienza por defenderse con la explicación del cambio de lecturas.

Un último argumento apoya la propuesta del autor: en nuestro contexto cultural, son signos de lo literario al menos algunos derivados de las teorías historiográficas de la época. Cito varias de sus observaciones al respecto:

> En el siglo XVI y mucho después, gran parte de la historicidad del texto se fundamentaba, como bien ha demostrado Marcel Bataillon, en la formulación meticulosa y elocuente de lo "probable"; será así, aun cuando el discurso integre episodios que corresponden a la fábula o a los sucesos más peregrinos (75).
>
> Los humanistas creían que el historiador debía atenerse a las mismas normas que regían la creación literaria: o sea la imitación creativa (84).

En estos párrafos, el concepto clásico de la literatura como imitación se extiende al discurso histórico. Curiosamente, en estas mismas páginas y queriendo relacionarse con esta concepción, se describe una práctica de lectura moderna:

> La sensibilidad histórica del Renacimiento ya no contemplaría el texto como un simple vehículo informativo o didáctico, sino más bien como un sistema coherente de relaciones y de hecho como un

> objeto válido en sí mismo que se ordenaba, en parte, para otorgar a la narración una obvia calidad literaria.
>
> Al configurarse de ese modo, la narrativa histórica favorecía, con toda claridad, un sistema de expresión que apenas podría deslindarse de la materia ficcionalizada, como tal (83).

Estas premisas, en donde se baraja la esencia fronteriza de los textos, sólo no confundidos con ficciones por un "casi" fundamental, no dan paso sin embargo a un esfuerzo por intentar una lectura cruzada, sino que sirven para defender la conveniencia de lecturas puramente literarias. De este modo, se evita el problema que se anunciaba desde el título. Los análisis hechos conforman en efecto una amalgama, no exenta de equívocos, de las formas de lectura como imitación, como expresión y como ficción, a las que se añade una forma menor, la biografista. Revisemos algunos ejemplos:

En primer lugar, revelan una forma de lectura clásica las afirmaciones siguientes:

> En "El naufragio de Pedro Serrano", Garcilaso consiguió una representación imaginaria de los hechos que remite directamente a los modelos literarios codificados en las novellas de rescates y naufragios; género, por cierto, tan estimado en el siglo XVI (56).

Una de las acepciones del verbo "remitir", según el Diccionario de la Real Academia Española, es "atenerse a lo dicho o hecho, o a lo que ha de decirse o hacerse, por uno mismo o por otra persona, de palabra o por escrito". Apuntar que una obra remite --y directamente-- a modelos literarios, es leerla a partir de ellos, como si fuera su imitación o la reproducción diferenciada de estos. La razón de ser de la

obra, lo que ha de ser explicado, es inscribirse en el género de su modelo.

Líneas más adelante, se comenta que los personajes "son ya entes figurados que instauran, en todos los órdenes, una duplicación interior propia del discurso mimético" (57) y se acaba asegurando que el relato se encuentra "cifrado plenamente en los moldes retóricos de la ficción" (58).

A partir de aquí queda permitido referirse al relato en términos de "discurso mimético" y de "discurso ficticio". Se identifican en este trabajo uno con otro y ambos, a su vez, con literatura. Lo que entraña una visión artesanal y clásica del fenómeno literario no es tanto el mero empleo de la palabra clave "mimético" como la idea de que todo discurso tiene formas estandarizadas, patrones que rigen su codificación y decodificación. Por otro lado, se está hablando de "moldes": una perfección se aumenta duplicándola. Cambiarla equivale a perderla. Conforme a esta tendencia conservadora, la originalidad no cuenta, la obra es producto de un intento por ajustarse a reglas consagradas. Se relaciona la comprensión de reglas y moldes en términos de retórica con el proceso de retorización quintilianista que sufre la poética clásica.

El análisis de una nueva obra, los Naufragios, suscita comentarios similares:

> la reiteración meticulosa de temas y fórmulas retóricas es un procedimiento explícitamente sancionado en las poéticas latinas del medioevo; elaboraciones en que se aprovechaban para dar mayor

> coherencia estructural a la narración e intensificar, a su vez, la verosimilitud de lo narrado. Es claro, por otra parte, que el despliegue de fórmulas autorizadas por los preceptos retóricos también se cultiva en los Naufragios para otorgar alguna dignidad literaria del texto (61).

En un acto de empatía, el esbozo de algunas nociones teóricas activas en la época, lleva a la justificación de recursos desde fórmulas autorizadas por los preceptos retóricos, garantía de "coherencia narrativa", "verosimilitud" y "dignidad literaria". También en la conceptualización latina de la escritura son estas --en particular las dos últimas-- cualidades deseadas que se busca asegurar, como aquí, por imitación de un canon. En la proximidad al canon se funda un criterio valorativo y es este, finalmente, el que lleva a hablar de: "la inclinación imaginativa del texto y la vocación de narrador que poseía el cronista" (62).

Por otra parte, sólo desde una lectura clásica será viable referirse a las narraciones históricas en términos de "reelaboraciones", "ejercicio paródico" y "amplificatio satírica" (66). No hay parodia sin imitación, sin que se evoque el modelo parodiado. La parodia se funda en un proceso de reconocimiento.

Termino con un comentario sobre la obra El carnero:

> Tanto el personaje como el relato del cronista pertenecen al subgénero celestinesco, que produjo a lo largo de siglos imitaciones numerosas, tanto en la narrativa de ficción como en la escena teatral.
>
> El texto de Rodríguez Freyle no sólo retiene aspectos propios de los personajes de Rojas, sino que incorpora también procedimientos notablemente afines a la escritura de la Tragicomedia (141-142).

Entre original e imitación existe una semejanza y una diferencia; de lo contrario, no se trataría de imitación sino de copia. Ubicado el texto en un género que no inaugura, una vez supuesto que se está "siguiendo la pauta trazada por La Celestina" (143) se efectúa una lectura atenta a constatar lo similar y lo distintivo. Se evalúan contrastes. Así se concluye que, comparado con el de La Celestina, "el ejercicio retórico nunca alcanza igual efectividad en la narración de Rodríguez Freyle" (142).

La variante clásica de la lectura no deja de entrecruzarse a lo largo del libro con la romántica. Al criterio tradicionalista del respeto al canon se le superpone el antitradicionalista de la originalidad y autenticidad de la expresión. Dedico un segundo apartado a exponer algunas citas que delatan esta segunda forma de lectura:

> la estructura narrativa que responde a la intención literaria pone en evidencia las transformaciones más sutiles, pero significativas, que sufre un contexto, así como las que padece el agente mismo que las registra (25).

La estructura narrativa no se comprende aquí como una imitación sino como la expresión de un sujeto social que busca dar a conocer una realidad concreta cuyas transformaciones registra en un esfuerzo de exactitud y con la cual se compromete. En este mismo fragmento se identifica además el sujeto "verbal" que postula la estilística, al apuntarse una relación de causa y efecto entre las alteraciones que padece una intimidad y la obra, entendiéndose esta en la medida en

nos da acceso sin distorsiones --la obra registra-- a un estado anímico. Elijo otro ejemplo:

> Los esquemas escriturales que supone la creación literaria nos hacen conscientes de sistemas idealizados, que tal vez no percibiríamos en el contexto socio-económico, pero que influyen -a veces de manera muy sutil- sobre la trayectoria evolutiva de la sociedad en cuestión. El texto del Inca Garcilaso que veremos a continuación se expone concretamente como una creación que ilustra lo que acabo de señalar (94-95).

De nuevo se lee bajo la premisa de que la obra es compendio de declaraciones de un sujeto de la enunciación objetivable como sociológico idealista. De este modo, pasa a evaluarse esta como construcción de un sistema ideal, que, sin embargo, pretende recoger de modo fidedigno la esencia común a una colectividad específica. Esta forma de lectura es historicista por dar por hecho un compromiso con la historia, subjetivista en tanto que se postula un sujeto --sujeto que se hace coincidir con el autor, el Inca Garcilaso-- y determinista al afirmar que el mundo configurado en el texto refleja una abstracción de la sociedad real; lo escrito evidencia su causa.

Por otra parte, también se hace una lectura de la obra como si procediera de un sujeto estilístico:

> sabemos muy bien que la Florida (1605) y los Comentarios reales (1609-1616) fueron redactados desde esa incertidumbre íntimamente padecida; incertidumbre que, en sí, explica la tirantez y la necesaria voluntad de creación que manifiestan sus textos; pero, paradójicamente, es esa dimensión esquiva y secreta de sus palabras la que apenas hemos reconocido (102).

Haciéndose coincidir el sujeto de la enunciación con el

sujeto del enunciado, la palabra está para plasmar el conflicto interior de su autor. El siguiente paso será llegar a una lectura biografista de las obras:

> sus libros (...) ahora tendremos que contemplarlos como una escritura que asume una proyección reflexiva e imaginaria, determinada por el imperativo autobiográfico (104).

Bajo este nuevo elemento condicionante, se perfilan dos perspectivas de trabajo: primero, explicar la obra desde la biografía --a tal efecto se repasa la trayectoria vital del escritor a lo largo de algunas páginas-- y, segundo, conocer algunos datos sobre el autor revisando sus textos.

La misma forma de lectura romántica, encaminada a juzgar la licitud y relevancia de la palabra como dicha por un sujeto de perfil sociológico, se practica cuando se escribe sobre "La venganza de Aguirre":

> el desenvolvimiento gradual de los hechos nos ha mostrado, en el ámbito individual, la evolución de una nueva sociedad que perdía el brío inicial de la Conquista y que se consolidaba bajo el peso inerte de estructuras institucionalizadas (121).

El relato, que también se leyó como imitación, es ahora valorado en su intento por describir las repercusiones del cambio social en el acto particular. La obra se explica y se busca en ella una coherencia una vez supuesto el debido compromiso de su enunciador con la historia. Ahorrando repeticiones innecesarias, es esta misma modalidad de lectura la que más adelante lleva a hablar de "narraciones que a menudo reflejan, desde ángulos contradictorios, el contexto social" (202) y de cuadros de costumbres que asumen "una

voluntad de afirmación cultural y de responsabilidad crítica" (207). Las obras son producto de intereses y propósitos que sin gran esfuerzo pudieran situarse en el terreno de una sociología de la historia. Termino con un ejemplo más:

> la narración costumbrista, en contraste con la picaresca, no intentó una exploración de la vida interior ni se detuvo ante la enajenación y las miserias que asediaron a la sociedad decimonónica (...) el artículo de costumbres se ofrece como una literatura que apenas cuestiona el contexto social del que procede, y menos aún el lenguaje de que se vale. El costumbrismo produjo un vasto corpus de textos que sólo ocasionalmente rebasan el perímetro estrecho de esa burguesía provinciana; burguesía que fue su fin y punto de partida (199).

La crítica negativa comienza con una comparación genérica de corte clasicista para terminar por articularse en base a las expectativas frustradas abiertas al leer los textos como si fueran, en primer lugar, resultado de una actitud de denuncia social y, en segundo lugar, de un esfuerzo de corte psicológico, traducido en el intento de explorar y dar a conocer la "vida interior".

Las lecturas clásica y romántica se alternan finalmente con la moderna. Comento algunas citas que remiten a esta última:

> La digresión creativa viene a ser entonces un delicado artificio de contrapunto, que más de una vez impulsa el flujo moroso de la narración, al despertar mecanismos analógicos muy variados en la mente del lector (31).

Se está leyendo el texto como su fuera una ficción por recurrirse al ámbito narrativo para explicar el origen de un fenómeno: la digresión es así justificada desde la relación

que tiene con las demás partes del discurso; esto es, en sus efectos sobre la estructura que es la narración. No se puede hablar de funciones sin hacerlo de la recepción textual que las identifica: la forma de representarse la obra en la conciencia lectora determina la funcionalidad de un determinado segmento narrativo. Bajo estas consideraciones sitúo la parte final de la cita.

Sólo una lectura moderna se corresponde con la concepción de relato que copio:

> A partir, sobre todo, de los estudios de Vladimir Propp, Claude Bremond y Barthes, entre otros, el relato intercalado se ha visto como un desdoblamiento lógico, y a gran escala, de la estructura sintáctica. En sus postulados fundamentales, la lingüística estructural considera el cuento interpolado como una ampliación de las relaciones sintácticas primordiales, que tienen su base en las oraciones subordinadas y coordinadas. Entendido así, el cuento o la anécdota que genera el discurso de la historia, constituye una suerte de macrofrase, que se produce en virtud de las posibilidades combinatorias que permite el registro sintáctico. desde esa perspectiva, es posible ver el relato intercalado como una ampliación formal que motiva la lógica inherente al discurso, y que tiene su razón de ser en el comportamiento del lenguaje como tal (31-32).

Proponer que el relato se gesta en las propias posibilidades combinatorias del discurso, siendo sus características las del propio lenguaje, implica la no necesidad, incluso la inconveniencia, de leerlo a partir de cualquier consideración que rebase los límites del texto. La única forma de lectura que lo logra es la que lo lee como una ficción del habla.

Entendiendo que la forma no trasciende fuera de sí misma

se procede a clasificarla. Así se escribe: "la interpolación, en todas sus variantes, puede servirnos como un elemento eficaz en la caracterización formal de las crónicas americanas" (32).

La obra del Inca Garcilaso, de la que ya se ha hablado, es también objeto de una tercera lectura. Con respecto a "La venganza de Aguirre" se describe el seguimiento del relato, la manera en que este provoca una reacción. Importa fundamentalmente el juego puesto en marcha por las tensiones creadas entre los elementos que lo componen:

> En general, el hilo de la narración va quedando supeditado al motivo de la venganza. Al sustraerse parcialmente el elemento sorpresivo que presentimos en el desenlace, el relator se impone un nuevo reto; el interés de lo narrado radicará ahora en el proceso de elaboración literaria como tal (115).

La narración se lee sin hacerla depender de nada que no sea ella misma. El interés de lo narrado se sitúa, finalmente, en el mero proceso de narrar. Hay conciencia de que el texto orienta hacia su propia realidad. Esto se demuestra sin dejar lugar a duda en el siguiente párrafo:

> se ha impuesto en el desarrollo de la narración un tiempo imaginario e ilimitado, que desborda el ámbito estrecho de la secuencia histórica. Ante el nuevo margen de posibilidades que genera la configuración temporal del relato, lo que consignamos con toda claridad es la pericia del narrador al servirse de las palabras, y la manipulación artificiosa de motivos y detalles que se entronizan en el discurso (116).

Lo irreal del tiempo narrado es constatación hecha desde una forma de lectura que aún podría ser histórica. Es el reconocimiento de esta irrealidad lo que cierra una forma de

lectura y abre otra. Desde ahí se lee el texto como una ficción. El nuevo criterio valorativo gira en torno al carácter artificioso del discurso; esto es, en torno a la complejidad de la contrucción lingüística. Ejemplo del mismo caso localizamos en el estudio dedicado a El carnero:

> los fragmentos que aproximan El carnero a nuestra sensibilidad son aquellos que se transmutan plenamente en creaciones autosuficientes y que superan la contingencia histórica que les sirve de marco. Me detengo ahora ante narraciones (...) en que el esquema narrativo se toma como el referente primordial de la escritura (133).

La lectura histórica se abandona una vez comprobado que se supera la contingencia histórica. Se inicia la relectura de los relatos, comprendidos ahora como ficción. Esto permite calificarlos de "creaciones autosuficientes" u ofrecer la imagen de circularidad que aporta el final de la cita. Se produce, sin embargo, una suspensión incoherente al verse interrumpida la forma de lectura ficcional por otra de corte historicista, en la medida en que se añade, pese al punto de vista mantenido, que lo histórico, aunque se supere, sirve sin embargo de marco y es, por tanto, presencia reconocible y necesaria.

En este mismo capítulo, se indica que diversos fragmentos de leyendas regionales son aprovechados por El carnero. Se concluye:

> el predominio del enunciado mimético es verificable, y hace que lo ficticio se vea como la posibilidad óptima de la escritura. Quiero decir que la lógica que sostiene el acto narrativo está cifrada en la función expresiva del enunciado como tal (151).

Acorde a una forma de lectura clásica se reconocen modelos que, parcialmente, se están reproduciendo. Acto seguido, y sorprendentemente, como una consecuencia, se revela una forma de lectura moderna afirmándose que es lo ficticio -no entonces la imitación- la meta de la escritura. La lógica de la narración pasa a depender, no ya de la realidad, sino de los propios mecanismos expresivos del idioma.

Apunto nuevos ejemplos de cruces de lectura. Algunas páginas más adelante se escribe:

> El relato es (...) el núcleo aglutinante; de hecho es el foco que integra en la estructura narrativa los motivos y conceptos que permanecían dispersos en las etapas iniciales del capítulo. Sucede entonces que, al quedar asimilados todos los componentes en el ensamblaje orgánico del cuento, percibimos una realidad que nos habla por sí misma. La ficción es ahora la unidad que resume y ordena imaginativamente el espacio historiable. Visto con un sentido pragmático, el cuento hace transmisible un plano de la experiencia histórica que de ordinario se extravía en el tumulto apocalíptico de la crónica. Pero debemos reconocer que la efectividad de ese mensaje concentrado sólo es posible cuando la palabra ha trascendido abiertamente su función denotativa (154).

Leyéndolo como una ficción, el relato es estructura narrativa que agrupa motivos y conceptos dispersos en la obra. Su conocimiento arranca de un identificar sus elementos constitutivos. No hay búsqueda de una sanción en la realidad. Esto último se evidencia al indicarse que el cuento facilita la percepción de una realidad --no se trata aquí de la histórica-- que "habla por sí misma", es decir, que no necesita completarse con lo no contenido en ella y que, en definitiva, habla de sí misma. Cabe recordar que no hay

estructura o forma ficcionales --significante y significado-- que sean incompletas.

La forma de lectura se sustituye, sin embargo, en cuanto se apunta que la ficción "resume" y "ordena"; esto es, que resume y ordena lo que ya existe necesariamente sin ella, lo que es previo a su existencia. Lo que se ha llamado ficción resulta depender de un "espacio historiable" ante el que ha de rendir finalmente cuentas. Dicho esto se pasa a practicar una lectura historicista que roza con la histórica. El contrasentido se enuncia: el cuento se articula como ficción para registrar ni más ni menos que una experiencia verdadera de la historia.

En el capítulo dedicado a la obra El lazarillo de ciegos caminantes, el autor anuncia a su comienzo: emprender ahora una lectura centrada en la singularidad formal de la narración (171). La forma es de nuevo foco de atención. Análisis efectuados con aplicación de esquemas y conceptos de corte estructuralista coronan en un pequeño resumen encargado de afirmar que todo fue resultado del propósito hecho explícito al principio:

> En lo que precede me he referido someramente a las contraposiciones interiores que sugiere la mecánica narrativa del Lazarillo (180).

Señalar las tensiones provocadas en el texto por su propia estructura, juego de formas pero no de realidades, es estarla leyendo como una ficción. La historia, si se quiere, puede ser motivo de la obra, pero nunca es su objetivo.

A lo largo del capítulo, pese a lo dicho, la lectura moderna parece alternar con otra clásica. Ocurre en cuanto se reflexiona sobre el carácter de la voz narradora (el indio Concolorcorvo) y se concluye que resulta inverosímil hacer adoptar a un narrador de origen indio la perspectiva de un conquistador (el autor Carrió). El razonamiento evoca lo indicado por Aristóteles en su Poética acerca del decoro. Cito:

> [el autor] con igual descuido, hará posible que Concolorcorvo llegue a defender la misma Conquista que ha sumido a su pueblo en el vasallaje (165).
>
> exhibe (el narrador) sus lecturas, y se desvía hacia ocasionales referencias mitológicas (...) materia que el narrador designa como "exordio" de su libro en gestación. Pienso, no obstante, que no son ésos los temas y disquisiciones que hubiese interpolado gratuitamente, y a tenor de prédica, un simple e inculto amanuense indígena en Cuzco (173).

Una vez advertido, en resumen, que "fragmentos de la relación no favorecen la imagen del narrador figurado" (175), resulta interesante ver cómo aquello que desde una lectura del texto como imitación constituye una "inconsistencia" (175) será en otro momento positivamente valorado, al producirse un nuevo cambio en la forma de lectura. En efecto, al leerse la obra como si esta fuera la expresión de un sujeto social, interesado en esquematizar los estratos sociales y su relación en un ámbito histórico, se anota que la figura del narrador, caracterizado por el desdoblamiento interior que antes se criticaba, "alude (...) a recrudecidas distinciones sociales y a toda un área de escisión cultural que se acentuaba en los

estadios finales del período colonial" (171), y se concluye que, debido a la escisión de esta figura, "en la organización del discurso entroncan los valores extremos de la sociedad colonial: el indio y el peninsular" (178).

Cierro este ejercicio con un último caso que lleva de vuelta hacia el título de la obra. En él se produce uno de los escasos roces entre las lecturas histórica y literaria: las Cartas de relación, de Hernán Cortés, suscitan estas palabras:

> Los relatos de Cortés también son, vistos de otro modo, la creación deliberada de su persona histórica; imagen esa que es ficticia y verídica, y que él elaboró persuasivamente -inspirándose, sobre todo, en modelos literarios (51).

Se sostiene que en los relatos de Cortés se ofrece una imagen "verídica" --lo que significa que se "dice verdad", según el Diccionario de la Real Academia Española--. Ahora bien, el criterio mantenido, apropiado para una forma de lectura histórica, se cancela al añadirse que esa misma imagen es, además, "ficticia", puesto que lo ficticio no pertenece al repertorio de atributos compatibles con el concepto de verdad. Se ha producido un cambio de criterio que delata un cambio a una forma de lectura literaria, única que puede manejar la idea de "ficción".

Si se tiene en cuenta la primera parte de la cita, al decirse que, en los relatos, Cortés crea su persona histórica, se entiende que no hay una correspondencia exacta entre la persona histórica y la imagen creada. Esto llevaría a sostener que, desde el terreno de la historia, tal imagen es, si se

quiere, falsa y verdadera. Ahora bien, al asegurarse que la imagen es ficticia y verídica no parece arriesgado suponer que, además de lo ya expuesto, se está enlazando lo ficticio con lo falso. La imagen es ficticia en la medida en que es falsa. Las lecturas que realiza Enrique Pupo-Walker, cabría señalar, son consecutivas, no se superponen. La lectura literaria comienza en la falsedad --ya ficción-- que pone fin a la lectura histórica. Las contradicciones se producen al superponer los resultados de dos procesos consecutivos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

5. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA.

Las condiciones en que cabe pensar los límites entre historia y literatura han sido revisadas. Una teoría de las marcas ha quedado establecida, así como una teoría de la lectura. Ambas se complementan como las fases coordinadas de un único acto de comprensión de los fenómenos histórico y literario. En la primera se averiguan las posibilidades que tiene un texto para ser leído de determinada manera, en la segunda se toma conciencia sobre las implicaciones de las lecturas hechas.

El texto fronterizo, de momento, ha sido conceptualizado. Por su carácter ambivalente, problema sin resolver para la lectura, es el que mejor puede poner a prueba una teorización sobre límites. La urgencia de la reflexión teórica es siempre mayor a medida que más desorienta y menos satisface. Espero profundizar desde la teoría misma en lo que ella hace entender como un conflicto que la cuestiona. Aunque el examen práctico complete así el planteamiento teórico, cuya operatividad ha de demostrarse al explicar el caso más crítico, no deja de ser toda la teoría una forma más o menos afortunada de guiar en el ejercicio de un análisis de textos y lecturas particulares. La práctica ejemplifica la teoría, pero la teoría está en función de la práctica.

Conforme a estas premisas, la primera sección que se cierra opera en este trabajo como el paso previo y necesario que debía preparar para el estudio de una obra concreta: El

carnero, de Juan Rodríguez Freile. Me propongo, a partir de la teoría de las marcas, definir su naturaleza de texto fronterizo y, con ayuda de la teoría de la lectura, describir la forma en que, debido a ella, el texto ofrece resistencia a sus interpretaciones, la forma en que estas caen en contrasentidos o logran evitarlos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SEGUNDA PARTE:

El CASO DE EL CARNERO

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1. CONSTANTES Y VARIANTES EN UNA TRAYECTORIA DE LECTURAS DE EL CARNERO.

Constituye este capítulo un examen de textos que desde la primera edición de El Carnero se han ocupado de presentarlo e interpretarlo. Una o varias trayectorias de lecturas deberían quedar trazadas. Las lecturas importan en este trabajo por su capacidad para influir sobre otras posteriores --sobre las nuestras, finalmente--. En este sentido, son fundamentales marcas de índole extratextual. La lectura opera a modo de antecedente; esto significa que crea una pauta a ser tenida en cuenta, sea en sentido positivo o negativo: pauta a seguir --a imitar, emular quizá-- o a abandonar. La podemos considerar como un acierto asumido, una alternativa apreciable o una inconveniencia, tal vez equivocación inaceptable, que debe ser señalada y superada.

En particular, las siguientes páginas han de ser también una exposición sobre la forma en que se ha venido definiendo la naturaleza histórica y/o literaria de El carnero. Emprendo así una revisión de argumentos que han podido fundar comentarios dispares, incertidumbres y algunas contradicciones. Si El carnero es texto fronterizo, es de esperar que esto se refleje en la existencia problemática de dobles formas de lectura.

1.1. INTERPRETACIONES DE EL CARNERO.

Escrito entre 1636 y 1638, según lo afirmado en la propia obra, El Carnero no es editado hasta 1859. Durante este período intermedio de unos doscientos veinte años de duración circuló en copias manuscritas[472]. Poco se sabe sobre su recepción en este intervalo temporal. En 1848, José Antonio de Plaza[473], al reescribir la trágica historia del oidor Cortés de Mesa, afirma basarse en el relato hallado en un "fárrago inédito". Se refiere sin duda a El carnero, texto que, en su opinión, recoge hechos históricos, bajo la garantía de estar escritos por un autor contemporáneo de ellos. La obra queda percibida como "fárrago"; se alude así, sin forzar las palabras, a un amontonamiento informe de materiales dispares, compuesto híbrido de fragmentos de diversa naturaleza. El término describe, según Charles Bruno: "the chaotic, disorganized, fragmented, mixedup, and seemingly un-related, discursive hodgepodge that characterizes this neogranadian text"[474].

---

[472]Perdido hasta el momento el original del autor, se conservan seis de estas copias. La más antigua, el "Manuscrito de Ricaurte y Rigueyro", es del año 1784. Una descripción de manuscritos puede verse en las ediciones preparadas por Darío Achury Valenzuela (El carnero, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, páginas LVI-LVII,), Jaime Delgado (Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, Madrid, Historia 16, 1986, páginas 23-24) y Mario Germán Romero (El carnero, según el otro manuscrito de Yerbabuena, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997, páginas XVII, XXIX).

[473]Véase Charles J. Bruno, (Re)writing history in Juan Rodríguez Freile´s "Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada: myth, irony, satire, Ann Arbor, U.M.I., 1990, página 108.

[474]Op. cit., página 109.

En explicación del misterioso título, Susan Herman[475] constata que "Carnero" se denominaba un depósito o archivo de la Real Audiencia al que iban a parar papeles inútiles. Ella nos proporciona en su hipótesis un segundo juicio valorativo:

> Something like the following must have happened. After his death, Rodríguez Freile´s original manuscript, probably with other papers fell into the hands of an archivist who, in order to indicate how to dispose of these "useless" papers, wrote CARNERO on each of Freile`s vaious notebooks. Some years later, a dutiful transcriber, not "penetrating the context`s content" (...) transferred the notebook`s label onto the title page[476].

Por alguna razón hasta ahora oscura --temática corrosiva, obra historiográfica deficiente desde un punto de vista convencional, aspecto de masa heterogénea...-- El carnero queda oficialmente arrinconado y destinado al olvido; no se sabe si las autoridades lo censuraron ni tampoco si el Cronista Mayor lo evaluó. Su autor nunca lo vio publicado y tampoco debió de leerlo su inicial destinatario, el rey Felipe IV.

Junto y frente a lo dicho, indica su primer editor, Felipe Pérez, que, aunque apenas se leía, el texto era, sin embargo, popular --libro "del que todos hablan i mui (sic) pocos conocen"[477]--. El prólogo de la primera edición constituye

---

[475]Susan Herman, "Toward solving the mystery of the placement of the name "Carnero" on Juan Rodríguez Freile`s History", en Revista de estudios hispánicos, Tomo XXIII, Agosto de 1989, páginas 37-52.

[476]Susan Herman, art. cit., página 48.

[477]Felipe Pérez (ed.), El carnero de Bogotá, Bogotá, Imprenta de Pizano i Pérez, 1859, página III. Esta imagen es confirmada y en parte no compartida por otros críticos. Se escribe, por ejemplo, en José María Vergara y Vergara, Historia de la literatura en Nueva Granada, Vol.I, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1958, página

un primer momento clave en la trayectoria de lecturas de la obra. Las expectativas de Felipe Pérez pueden dar idea aproximada de la forma en que El carnero se preconcebía hacia mediados del siglo XIX:

> cuando emprendí su lectura por primera vez, lo hice en la creencia de que seria un libro divertido, pero sin plan, i en donde, cuando mas, se hallarían amontonados todos o la mayor parte de los hechos primeros que forman la historia de nuestra fácil conquista i colonizacion. Que faltaria en ellos el enlace; que se narrarian sin criterio, i que faltaria a toda la obra la filosofía de las apreciaciones (sic)[478].

Tosco fárrago entretenido, más bien improvisado, de carácter histórico y bajo alcance ideológico. Esta imagen previa de texto insignificante queda destruida, punto por punto, tras la lectura:

> el Carnero me satisfizo desde su primera pájina. Hai en él un plan fijo i una concatenacion de hechos i de juicios, que si no hacen de él un libro a la altura de la historia moderna, es lo cierto que, por lo raro i bien sostenido de su estilo i la sana imparcialidad de sus conceptos, es superior a la época i al pais en que se escribió. En España misma no se encontrarian mejores sobre asuntos históricos con la fecha del siglo XVI o principios del XVII (sic) (III).

De la improvisación a lo tramado conforme a un programa y

94: en manuscritos, El carnero hubo de ser leído en "todos los senos de nuestra sociedad (...) despertando y manteniendo la curiosidad de todos". Tampoco Antonio Curcio Altamar, Evolución de la novela en Colombia, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1957, página 33, duda de la popularidad y de los numerosos lectores del texto "a todo lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX".

[478]PEREZ, Felipe, ed. Cit., página III. A lo largo de esta sección, en lo sucesivo, sólo en la primera cita tomada de un texto se indicará, en nota, título y número de página. A fin de evitar repeticiones, en las sucesivas citas del mismo texto, salvo en caso de posible confusión, me limitaré a señalar el número de página, escribiéndolo entre paréntesis y al final del fragmento copiado.

del montón desordenado a la unidad uniforme asegurada por el enlace congruente y el buen estilo. La obra agrada desde el principio. De la idea inicial sólo se conserva la catalogación del texto como historiográfico, reforzada ahora por el detalle siempre encomiable de la objetividad: también lo irreflexivo que se señalaba se abandona para hablar de juicios concatenados y de conceptos valiosos. El texto insignificante ha devenido, en resumen, ejemplar.

Conforme a una forma de lectura histórica, es identificado narrador con autor. Lo que se sabe de aquel son entonces datos que sirven para perfilar la biografía de Rodríguez Freile. Por este procedimiento, Felipe Pérez pasa a valorar el texto desde su contexto --quién escribe, cómo y dónde lo hace--. Según él, asombroso es que el autor sea simplemente "un pobre colono, labriego de oficio, que si bien traía sus blasones i solar de la célebre Alcalá de Henáres, habia visto la primera luz bajo los corvos horizontes americanos (sic)" (IV). Por otra parte, entresaca de las confesiones del propio narrador-autor que la obra juzgada histórica no ha sido hecha, como cabría esperar "con el ausilio de los sabios i de las bibliotecas, i despues de haber recibido una instruccion mas o ménos perfecta en los colejios (sic)" (IV), sino en las condiciones más adversas: escrita "a los 72 años de edad, sin mas biblioteca que su memoria, sin mas instruccion que la adquirida en un tardío viaje a la Península i cuando la proximidad a los acontecimientos que

referia le quitaba toda ilusion épica (sic)" (IV). Esto convierte a El carnero en "libro admirable" (IV), "maravilla de talento" (IV) por ser escrito además, para completar el cuadro, en un medio salvaje: "aqui (...) donde las selvas primitivas hacian infinito a todo rumbo, i donde, salvaje aún la creacion, solo tenia rios, cascadas, cordilleras i monstruos; donde el grito del salvaje respondia a los bramidos del tigre; donde al chillido del ave o al caer del rayo no hacia eco nada en la soledad (sic)" (IV).

Tras este primer juicio evaluativo, conforme a la forma de lectura histórica que ha aceptado, comienza Felipe Pérez a repasar algunos aspectos temáticos, recurriendo a fuentes históricas y datos circunstanciales para explicar la formación de la obra y justificar carencias. También, sin duda, en una obra literaria pueden señalarse "carencias"; cambia, sin embargo, su percepción: sólo en historiografía se da la carencia por ignorancia; no hay ignorancia en lo que precisamente se inventa. De esta forma, por ejemplo, Felipe Pérez disculpa la escasez de datos referidos al imperio Chibcha argumentando que el autor no hubiera podido obtenerlos de ningún modo: "nuestros projenitores, buscadores incansables de oro, no vinieron al 'Valle de los alcázares' como van los sabios al pais de las novedades. Aventureros, su camino no fué otro que el de la codicia (...) los que vinieron despues no hallaron por tanto ninguna fuente pura o abundante en qué beber (sic)" (IV-V).

Continúa Felipe Pérez glosando contenidos del texto y hallando que unas partes bien valen para compensar las deficiencias de otras: "esta deficiencia con respecto a la parte política del Carnero, está cumplidamente llenada con la esplicacion somera, aunque no falta, de las ceremonias relijiosas de los Muiscas; i la esplicacion o historia de la deslumbrante fábula del 'Dorado' (sic)" (V). Desde la perspectiva de la lectura histórica, la obra que trata de lo pasado es evaluada desde la imagen que ya de este se tiene o se espera tener. Conforme a las expectativas creadas por esta imagen previa --real o no, pero hecha a medida de un deseo de comprender en base a una explicación tranquilizadora-- se forma un eje firme útil tanto para sopesar el alcance de un trabajo histórico como para compararlo con otros. Se afirma así que al tratar sobre el "Dorado" "el señor Fresle es superior en esto a cuantos coronistas se le han anticipado (...) Delante de sus pájinas deja de huir esa rejion encantada, i el lector la ase i la mantiene entre sus manos, si no como una comarca de oro, sí como un hecho de clara esplicacion (sic)" (V). En la misma línea de una lectura histórica está el enlazar al lector con la historia que se cuenta, siendo este su futuro aún viviente: la lista de los llegados a la Nueva Granada cumple la misión de permitir localizar antepasados: "en ella pueden irse a buscar i encontrarse los abuelos de las familia que pueblan hoi el haz de nuestra democrática República. Allí pues hai motivos para

mas de un desengaño, o para mas de una orgullosa confirmacion de linaje (sic)" (V).

Distinta es la forma de lectura a que podría dar lugar la siguiente parte de la obra: "donde la historia se abre en toda su plenitud, i por consiguiente puede interesar mas a los curiosos, a los literatos i hasta a los mismos eclesiásticos, es desde la venida al Nuevo Reino de Granada de Don Pedro Fernández de Lugo, primer gobernador de Santa Marta, hasta Don Martin de Saavedra i Guzman, octavo presidente de la Real Audiencia. Comprende este período mas de cien años, i está ilustrado con un sin fin de anécdotas a cual mas interesantes i bien narradas (sic)" (V). Un valor que el propio Felipe Pérez reconoce como literario queda anunciado en dos frases. Hay anécdotas interesantes y bien narradas. No son estas aquí, sin embargo, objeto de examen. La posible lectura literaria se sugiere pero no se efectúa. La descripción de El carnero termina con la distinción de dos nuevas secciones, ambas de carácter histórico: de un lado, la historia eclesiástica, "vidas de todos los obispos, deanes y prebendados" (V), de otro, la historia urbana, "fundacion de las ciudades de la colonia, el por qué de sus nombres, la fecha esacta de su oríjen i la denominacion de los que las poblaron (sic)" (V).

En síntesis, una vez reconocidos los componentes del texto, se pasa a barajar algunas posibles explicaciones para el título no oficial pero más difundido --El carnero--. El trabajo termina tratando sobre los manuscritos de la obra y

sobre el criterio de la edición.

En el prólogo de Felipe Pérez se encuentran ya, al menos enumerados, la mayoría de los aspectos principales de que se han venido ocupando los comentaristas e intérpretes de El carnero hasta la actualidad. Esta es la lista: biografía de Juan Rodríguez Freile, descripción de manuscritos e historia del texto, desciframiento del título, estudio del contenido: reconocimiento y valor de las partes diferenciadas de la obra, valoración del estilo y, por último, naturaleza del texto. Es este último punto el que analizaré con detalle a lo largo del capítulo. En resumen, en este prólogo inaugural, aun quedando reconocida en el texto una dimensión literaria, no se duda en inscribirlo entre las obras históriográficas, en situar a su autor entre los cronistas y en optar consecuentemente por la puesta en práctica de una lectura histórica.

Ignacio Borda lleva a cabo la segunda edición de El carnero en el año 1884 y dirige la tercera, de 1890[479]. Ambas se abren con una introducción breve, "Espíritu del título de esta obra", a cargo del propio Borda. En ella, comienza registrando posibles significados de "carnero". Hecho esto, pasa a situar la línea temática de la obra:

> Rodríguez Fresle si bien se ocupa, aunque someramente de la conquista y colonización del Nuevo Reino, su relación, más que historia, es una crónica de la centuria á que se refiere, donde pinta el carácter de los gobernantes, sus disenciones, abusos y crímenes, hechos todos que de otro modo hubieran quedado olvidados para siempre, como ha sucedido con

[479]En este comentario cito por la tercera edición (Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, Bogotá, Samper Matiz, 1890).

> la mayor parte de los ocurridos de esa época á la presente, por falta de observadores curiosos como Fresle, que trasmitan á la posteridad lo que mejor idea puede dar de la moralidad de un pueblo y de la acción de la ley (sic)(VI).

Sin reconocimiento de valor literario alguno, el texto es juzgado puramente historiográfico --crónica más que historia-- y cumple dos misiones clásicas encomendadas al género: salvar el pasado del olvido y transmitir principios ideológicos y morales. Tratado sin vacilaciones como histórico, cree oportuno el editor completarlo en lo que bien considera vacíos informativos o, simplemente, la continuación de los hechos. La lista de los prelados es así ampliada por Borja hasta llegar al Illmo. señor don Telésforo Paúl, nombrado arzobispo "en el presente año de 1884".

La tercera edición incluye la "Carta dirigida al Dr. Felipe Pérez" (VII) que sólo se anunciaba en la segunda. Firmada por Manuel Fernández Saavedra, R. E. Santander y M. Ancizar, pondera la decisión y el trabajo del primer editor. Se afirma en su inicio que "la publicación del Carnero es digna de los elogios y agradecimientos de todo el que ama cuanto de ingenioso en las letras y en las artes haya salido de las manos de nuestros compatriotas" (VII). No la edición sino el propio Carnero se está reconociendo dotado del mismo "ingenio", no a tener en cuenta en una lectura histórica, que puede encontrarse en obras de letras y artísticas. Esta primera apreciación queda, sin embargo, aislada y sin desarrollar. No hay duda, a lo largo de la carta el atributo

entrevisto es ostentado por libro de carácter histórico y leído como tal. En síntesis, la edición es alabada por rescatar un texto --"tan solicitado, tan escondido y tan plagiado" (IX)-- de perdida pureza al circular en copias defectuosas, por popularizarlo --haciendo así "un servicio tan oportuno como desinteresado á (sic) la causa de la ilustración de nuestro país" (VII)-- y por ser finalmente el Carnero documento importante al ponernos "en camino de conocer las virtudes, las pasiones, los vicios y las usanzas de los fundadores y vecinos de esta nuestra ciudad nativa durante la primera centuria que siguió á (sic) la conquista" (IX).

Sin desviarse de la línea marcada, sucesivos síntomas de lecturas de tipo histórico son, por ejemplo, las notas aclaratorias a pie de página y el índice onomástico que se incorporan por primera vez en la quinta edición, del año 1936, a cargo de Jesús M. Henao. La estructura de conjunto referencial o mundo expresado, siempre es en este caso concreto --y siempre podrá serlo, en historiografía-- aclarada, corregida o ampliada conforme a instrucciones que conforman el modelo de mundo de la realidad aceptada.

Se inicia un estudio de la obra desde lo que viene a denominarse "crítica de fuentes" en un artículo de 1940, de Gabriel Giraldo Jaramillo[480]. Su finalidad es probar que las digresiones misóginas contenidas en El carnero y el

[480]GIRALDO JARAMILLO, Gabriel, "Don Juan Rodríguez Freyle y La Celestina", en Boletín de historia y antigüedades, Bogotá, Vol. XXVII, núm. 308-309, Junio-Julio 1940.

tratamiento de toda temática amorosa se sitúan en la línea bien definida en dos obras literarias, La Celestina y El corbacho. Partes concretas --la definición hecha del amor, por ejemplo-- son copia de algunos párrafos de estos textos.
El reconocimiento de antecedentes podría dar lugar a una lectura clasicista. No se llega aquí, sin embargo, a hacer una evaluación del texto en función de sus modelos. Este no es apreciado ni por su aceptación de una normativa genérica ni por la diferencia específica con que renueva y enriquece la tradición que recibe. El artículo se limita a constatar la forma en que una obra, sin entrar en el tenso juego de la imitación, se aprovecha de otras. Por otra parte, aunque estas sean literarias, la tradición señalada parece, más allá de literaria, puramente ideológica. No habría pues una conclusión del autor sobre el carácter histórico/literario del libro.

Publicados en años consecutivos --1952 y 1953--, dos trabajos de Antonio Gómez Restrepo presentan El carnero en el marco de una historia de la literatura colombiana[481]. En las páginas dedicadas a Rodríguez Freile en el ensayo de 1952 nada se afirma que no se repita y amplíe un año más tarde. En ambas ocasiones, Gómez Restrepo traza brevemente la biografía del autor, valiéndose para ello de El carnero como fuente histórica --de nuevo narrador y escritor real son uno--, opina

[481]Antonio Gómez Restrepo, "Breve reseña de la literatura colombiana", en La literatura colombiana, Bogotá, ABC, 1952, páginas 23-24, y "Un cronista picaresco: Juan Rodríguez Freile", en Historia de la literatura colombiana, Tomo II, Bogotá, Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, 1953, páginas 155-170.

también sobre el título misterioso, habla de la primera edición, encuentra un texto más o menos afín en el escrito por Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, y un sucesor: Ricardo Palma, con sus Tradiciones peruanas. Tratando de lo intratextual, por lo que respecta a características de la obra, comienza Gómez Restrepo por repasar aspectos que compartiría esta con las novelas picarescas: "gracia maliciosa, habilidad para narrar los incidentes y para delinear los personajes, larga experiencia de la vida, que se manifiesta en las reflexiones y consejos morales" (156)[482], son elementos señalados. se echa en falta, sin embargo, algo imprescindible: "un personaje que en forma, no de actor, sino de testigo, sirviera de enlace entre los diversos episodios" (156).

Aunque se termine por decidir que "Rodríguez Freile no intentó escribir una novela picaresca" (156), no queda duda sobre sus "disposiciones de novelista" (160). Las "marcas" en que Gómez Restrepo apoya esta apreciación tienen que ver con la forma de la historia. Tanto "la manera viva y graciosa con que narra sus poco edificantes episodios" (160) como la "habilidad para narrar" de la cita anterior, remiten a efectos provocados por la disposición de los elementos de una trama. En segundo lugar, también contribuiría a despertar el interés de los "lectores modernos" al margen de lo historiográfico, "quizá por esa flaca tendencia de la naturaleza humana" (24),

[482]Cito, aquí, y en adelante, por el estudio de 1953.

según escribe en el ensayo de 1952, la sustancia de la historia, el conjunto de episodios de sangre "vertida por obra de la pasión desordenada y ardiente, que convierte en hermanos al amor y a la muerte" (160). Sin entrar en detalles más concretos, lo que se constata es más bien una impresión global, la cual se reafirma en el breve comentario con que se remata la práctica transcripción del episodio completo del oidor Cortés de Mesa. Este es elegido como muestra de "las condiciones de narrador anovelado que poseía Rodríguez Freile" (166). Recalca Gómez Restrepo que "hay allí viveza en la relación, pormenores gráficos, que se fijan en la memoria, interés creciente en la manera de presentar los sucesos" (166).

Al estilo, por último, factor poco determinante del carácter literario de la obra, se le dedica un breve comentario: Rodríguez Freile "luce por la gracia sin afeites de su prosa. No era escritor correcto; pero sí de cepa castiza" (160).

Lo cierto es que los tanteos sobre la posibilidad de definir el texto como novela, no terminan en una definición clara. Esta parece sugerirse en momentos, pero se opta finalmente por la actitud menos arriesgada de limitarse a hablar de cualidades y "disposiciones". Por lo demás, este primer enfoque cede el paso a las inquietudes de un lector de historia. Rápidamente surge la pregunta sobre la fiabilidad de El carnero. Sin debate, parece asegurarse que lo novelesco

basado en una forma de contar e incluso en una temática no influye sobre lo histórico basado en la veracidad de lo que se cuenta. El autor "chismoso", en opinión de Marcos Jiménez de la Espada (157) o los defectos --las omisiones y los errores de Freile-- no evitan la valoración positiva: "en lo general, parece que no puede dudarse de la buena fe del cronista y de la exactitud de su relato" (157); es más, se sostiene que "Rodríguez Freile nos pone en comunicación más estrecha con la Colonia que los analistas de Virreyes, Presidentes y Prelados: allí aparece sin máscara aparatosa el verdadero carácter de una época" (160). En consecuencia, del comentario del contenido se pasa sin transición a hablar de la realidad efectiva. Del contenido a la realidad y de esta a aquel, termina el contenido por explicarse desde sí mismo. La "crónica escandalosa" surge porque aquellos tiempos "no tuvieron la apacibilidad idílica con que algunos sueñan". A partir del propio texto se inducen las reglas que luego lo justifican. La última de estas reglas sería una tendencia universal: "mientras más nos remontemos en la serie de los tiempos, encontraremos una lucha más desenfrenada de toda clase de pasiones" (159).

Obra novelada por la forma, histórica por su contenido, un híbrido se postula sin aparentes equívocos --esto mientras pueda hablarse de espacios bien delimitados--. Gómez Restrepo no indaga en un terreno que se vislumbra como una incógnita. Se entraría en él de lleno con sólo preguntarse por lo que El

carnero debe a las elecciones del novelista y a las obligaciones del historiador. Lo que no se llega a establecer es en qué medida la excelencia del relato procede de la fidelidad a la historia. Un dilema se apunta sin solución, por ejemplo, a la hora de evaluar la actitud impasible de los protagonistas de la tragedia, tal vez rasgo objetivo impuesto por personajes históricos --"nada conmovía a esas gentes de hierro" (166)-- o, por el contrario, tal vez puro producto de la creatividad de Freile, lo que daría sentido a la propuesta hecha, en función de un perfil de personaje común (167), de una nueva semejanza de la crónica con novelas picarescas. Faltaría por determinar, en última instancia, pensando en el título, a qué precio Juan Rodríguez Freile, como cronista, hubiera podido ser algo distinto de un "cronista picaresco".

En la Historia de la literatura hispanoamericana, de Enrique Anderson Imbert, editada por primera vez en 1954, un capítulo se titula "Bosquejos novelísticos". Allí se avisa: "no hubo (...) novela en las colonias. Sólo podemos hablar de virtudes novelísticas en las crónicas e historias coloniales" (87)[483]. En este apartado dos páginas son dedicadas a El carnero.

Tras el esbozo de dos asuntos previsibles: la biografía de Freile --todo lo que se diga nunca evita el encuentro con el autor en el espacio de la obra-- y explicaciones posibles del título, describe Anderson Imbert lo que será esta historia

[483]Manejo la edición del Instituto Cubano del Libro, de 1972.

más o menos novelada, ya que no novela histórica. Reconstruyendo intenciones a partir del libro, escribe: "Rodríguez Freile se proponía ser veraz, y describía el mal para moralizar. Pero, afortunadamente, era imaginativo" (87). El centro histórico esencial se rodea de una periferia novelesca que le sirve de adorno. Esta se compone de "anécdotas, chismes, digresiones, reflexiones, reminiscencias de la literatura, sermones, cuentos llenos de picardías, aventuras, amores y adulterios, crímenes y venganzas, intrigas, emboscadas, brujerías" (87-88). Toda una historia de la literatura ha sido sin duda escrita con apoyo de la mayoría de estos términos.

La indagación en la técnica narrativa es el esbozo de una lectura clásica: Rodríguez Freile inscribe la obra en una tradición literaria por hacer empleo de sus mismos recursos. "Al contar usa los trucos del drama y de la novela de la literatura de su tiempo" (88). Algunos "procedimientos barrocos" que se mencionan son, en realidad, elementos temáticos y no provendrían --esto se sugiere sin afirmarse explícitamente-- de la realidad efectiva que se historia sino de los modelos que se imitan: el crear y resolver conflictos valiéndose de "puertas secretas, cartas interceptadas, pañuelos mensajeros, disfraces, fugas y duelos" (88). En esta línea, se nombran antecedentes generales --"literatura picaresca" "tradición narrativa (...) de novelas y crónicas"-- y autores concretos aprovechados.

De corte literario es la sustancia que adorna a la historia, pero también la mera forma de contar. Se destaca el "dinamismo narrativo" y los "diálogos vivos" (88).

En resumen, El carnero da, "en prosa impávida y sin afeites, pasajes que tienen valor de novela" (88). Queda por saber si lo que Anderson Imbert ha apuntado legitima una lectura literaria de la obra y, dado el caso, por decidir sobre su lugar. Parece lícito sospechar que este no sería otro que el apéndice en que se aprovecharan los restos sobrantes no tocados por la lectura histórica. Por otra parte, tampoco optar por una distribución impide el problema que ya ha surgido a la hora de poner un elemento del lado histórico del "contenido" o del lado literario del "adorno".

Siguiendo la línea cronológica, de 1957 es el libro titulado Evolución de la novela en Colombia. Su tercer capítulo tratará, copiando el encabezamiento, de "el elemento novelesco en la obra de Rodríguez Freile"[484]. Una vez más se sitúa El carnero en los orígenes de un tipo de expresión literaria, juzgado determinante del posterior devenir de esta.

Según he comprobado en artículos anteriores, y también aquí, se postula que El carnero, como forma híbrida, aún no es una novela, pero ya contiene "elementos novelescos". Apenas se intenta decidir sobre todo lo que le faltaría o sobraría a la obra para superar la distancia que separa el "aún no ser" del "ya llegar a ser". El híbrido parece ubicarse en un espacio de

[484]Antonio Curcio Altamar, op. cit., página 33.

ambigüedad que relativiza el alcance de las afirmaciones sobre su condición histórica o literaria. El carnero escapa así a lo que se dice de él en tal sentido y obliga a una especie de rectificación, a sostener en balance tenso, coordinadas, opiniones que se desmontan mutuamente.

Los apuntes sobre la diferencia de El carnero frente a la novela son mínimos. Sin aportar detalles, se refiere Curcio Altamar a "la natural ausencia de trama dramática y de ejecución novelística propiamente dichas" (39); además, el libro se sigue dejando definir como "crónica de escándalos" (33). Por otra parte, en todo el capítulo hay apenas rastros de una lectura histórica: únicamente el reconocimiento del saber de Freile "de cosas ocurridas" (36) o el encuentro en la obra de datos sobre su biografía (37-38). El híbrido, como se anunciaba desde el propio título del capítulo, es objeto de una lectura conscientemente parcial, en base a su faceta literaria. No obstante, conclusiones extraídas desde esta perspectiva servirán, haciendo balance, para definir al autor desde la faceta contraria, como histórico. Es el caso de esta declaración de intenciones: el estudio sobre el libro de Freile procura "localizar el entronque de su mentalidad y técnica estilística de historiador en la continuidad de la historia literaria" (38). Una vez separadas dos vertientes no deja de confundir el que la explicación de una se proponga como forma de entender la otra. Paradójicamente, lo que se diga sobre lo literario, más que definir un libro en la

literatura, vale para reconocerlo en la historia.

Empieza Curcio Altamar su capítulo indicando que la "literatura anovelada" --y no la historia-- es la que tendrá la finalidad de presentar al lector de la época "el perfil más o menos prosaico de su misma vida, menuda e ironizada" (33). En un esbozo de lectura literaria romántica, se nos habla en este preciso contexto, en lugar de hacerlo sobre una vertiente historiográfica, del "subfondo novelesco costumbrista de El carnero" (33). La obra, expresión de un sujeto de la enunciación de perfil sociológico y seguidor de Séneca, identificado como su propio autor, logra "pintar las escabrosidades de un reducido ambiente colonial" adoptando "un ritmo de narración fatigada, de sentencias senequistas ensombrecidas con desengaños, de discreto pesimismo" (33-34). El carnero, tesis principal de Curcio Altamar, sería fruto de un cruce de "dos planos de vida (...) el senequista medieval y el regocijado prerrenacentista, junto con la advertencia de una visión más aguda y directa de la vida real" (38-39). Esta triple orientación lleva finalmente a clasificar la obra, no en el género de la picaresca sino en la trayectoria marcada por La Celestina. El esbozo de lectura literaria de corte romántico se transforma en otro esbozo, de corte clásico. El estudio del elemento novelesco termina por ser un rastreo de resonancias e influencias. Los rasgos señalados se explican no ya como se planteaba al principio, por dar un retrato más auténtico de la vida santafereña de la época, sino simplemente

por proceder de otra parte, otros libros, de donde Freile los toma.

Ninguno de los problemas señalados va a ser resuelto por José María Vergara y Vergara en su Historia de la literatura en Nueva Granada, del año 1958. Se repetirá aquí en su fondo con ligeros retoques superficiales lo que antes de él ya ha sido dicho con respecto al devenir de la obra o a la biografía de Freile. Este se elogia por su habilidad, curiosamente, "como hombre enseñado por las desgracias"[485], para enhebrar la autobiografía en la narración. Los datos son extraídos del texto, ya sea por confesión explícita del narrador, ya sea por interpretación del contenido; desde la obra se conoce la vida y esta justifica a aquella. Así se busca la razón de la actitud misógina en los "amargos desengaños" que tuvo que sufrir Freile (96). La lectura no es biografista, sino histórica y esta no se abandona a la hora de repasar los defectos y virtudes del relato. El referente intensionalizado se evalúa y corrige desde el referente extensional. Omisiones de nombres son achacadas a prudencia de Freile, se citarán algunos de ellos (96), y la historia un tanto "desfigurada" de los chibchas se disculpará por atribuirse a la parcialidad de la fuente --"un su amigo"--. Sin duda, dos ocupaciones elementales del lector de historia son preguntarse por la fiabilidad de las fuentes y localizar vacíos de información que siempre cabe rellenar.

---

[485]José María Vergara y Vergara, op. cit., página 94.

Al tratar de la sociedad colonial, encuentra Vergara, sin cambio de orientación, que El carnero tiene valor "inapreciable": "desde el capítulo VIII para adelante su libro es un cuadro animado, viviente, en que se reproducen como en fotografía, cada uno de los personajes de la conquista y fundación, con sus caracteres propios. Los sucesos políticos están enlazados con un sinnúmero de anécdotas, por lo regular escandalosas, que pintan la sociedad de entonces con rasgos maestros" (97). En ningún momento se pierde la lectura histórica en esta alabanza del cuadro costumbrista, ni siquiera en las líneas dirigidas al estilo. Este es "natural y correcto, animadísimo a las veces" (96) y presenta los descuidos, repeticiones de palabras, páginas sobrantes, de quien "escribió su obra sin pretensiones de literato" (96).

El carnero se agota para Vergara en cumplir con los requerimientos impuestos por la normativa historiográfica. Ninguno de sus componentes parece oponer resistencia a ser descifrado desde estas expectativas. Como mínimo, todos cumplen la función de una comparsa que anima, presenta y hace presenciable el paso de la vida misma. El análisis se ha detenido antes de llegar a concebir que los integrantes de la comparsa puedan dibujar una especie de cortina, objeto posible de una acertada contralectura, que aun dejando todavía ver, aún no opaca, por encima de esto, se haga ver en sí misma.

Termina el trabajo con un juicio hueco --pues nada sabemos de los términos de la comparación, ni de las obras o

sus clases-- oculto bajo la reluciente forma de un oxímoron: "pocos escritores había por aquel tiempo en España que rivalizaran con el santafereño escritor, exceptuando, por supuesto, a los de primer orden; pero entre los de segundo, tal vez Rodríguez Fresle es el primero" (97).

Del año 1958 es también un artículo de Rafael Maya; se titula "Juan Rodríguez Freyle"[486]. Reconocido allí Freile en un primer momento como historiador (53), se dice de su obra, sin embargo, que intenta "conciliar lo profano y lo religioso en la angosta y peligrosa zona de la literatura crítica" (58). Esta oscilación entre los dos terrenos nunca va a resolverse.

La creación central de un retrato del cronista físico y psicológico, trabajando Rafael Maya sobre informaciones y aspectos temáticos de la obra, es fruto de un intenso rastreo, poco convincente en varios puntos por remitir a meras suposiciones o a generalidades más bien dudosas: según él, por ejemplo, todo campesino sería avaro y poco agraciado, dos malos factores que predestinan al fracaso amoroso. Afirma con vehemencia Rafael Maya: "fracasó, pues, muchas veces con las mujeres; fracasó en sus asedios eróticos, fracasó en sus empeños de conquistador, y tuvo que conformarse con la aparente felicidad que le daba una mujer que, probablemente, no respondía, ni con mucho, a la imagen femenina que él se había forjado en sus sueños amorosos" (57); de ahí la

[486]Rafael Maya, "Juan Rodríguez Freyle", en Estampas de ayer y retratos de hoy, Bogotá, Biblioteca de autores colombianos, 1958, páginas 21-27. Cito manejando su reedición en Obra crítica, Tomo I, Bogotá, Banco de la República, 1982, páginas 53-58.

amargura, la obsesión con la belleza, los ataques hirientes... De tal autor, entonces, tal obra. Se entiende esta conociendo a aquel. El círculo vicioso se dibuja otra vez.

La lectura histórica interesada por lo real ocurrido --el libro "versa necesariamente sobre sucesos de Santafé y Tunja" (57)-- no tarda en ceder el paso a otra que lo concibe como una autobiografía latente en que el autor por debajo y al lado de lo que dice se cuenta a sí mismo, llevado, además de por sus fantasmas --"la obsesión de la maldad femenina", "resentimiento sexual" (57)"--, por "la parte amarga, sarcástica, dura y humorística de su conformación ética" (56). Por otra parte, Freile se expresa como autor contradictorio. El perfil sociológico y ético-cristiano que le lleva a escribir con "amplios atisbos de sociólogo, con minuciosa intención de moralista" (54) convive con un pensamiento escéptico, marcado por el humor, afín a Voltaire. Esto le permitiría adelantarse "a la literatura escéptica, humorística y un poco volteriana de fines del siglo XIX" (57). El carnero ha llegado aquí a situarse en la cadena literaria ¿Cuál es entonces ahora la definición? Sin que se declaren oposiciones ni diferencias se habla en otro lugar de cómo el cuadro que hubiera bastado con ser real pasa a "realista"(54) en virtud de todo un lujo de detalles. Freile, pese a su estilo modesto, "es todo un escritor en cuanto al modo de pintar las cosas, con ambiente, color e interés dramático" (53). Todo esto se traduce en "perfección artística, en amenidad literaria" (54).

El resultado es, frente a las otras, una lectura literaria. Rafael Maya no aclara si todas ellas se están excluyendo o, por el contrario, conviven --¿Conviviendo cómo?-- En cualquier caso y, por último, lectura literaria imprecisa, apenas su anuncio, atenta a la explotación del mero placer proporcionado por el cuadro excelente que, en perfecto olvido de una finalidad histórico-moral, "persiste impresionando nuestra fantasía" (54).

La edición de 1963, aparte de reproducir el prólogo de Felipe Pérez, viene introducida y anotada por el doctor Miguel Aguilera[487]. Aguilera, miembro de la Academia Colombiana de Historia, su "Comentario crítico-biográfico" persigue "estudiar el personaje y fijar el sentido general de su obra, a fin de situarlos a ambos dentro del cuadro general que a cada uno le corresponde: al cronista, como hombre respetable, cierto, veraz e imparcial. Al libro, como fuente histórica digna" (8).

Se anuncia una lectura hecha de carácter histórico y un trabajo encaminado a ayudar a otros también en sus lecturas históricas. En efecto, las notas son "un complemento explicativo" (7), que, una vez borrada por el tiempo la huella de los personajes que pueblan la "crónica", permitirán al lector "entender y asimilar la amena y curiosa información que allí se contiene" (7), notas que, más adelante se indica, instruyen sobre "los personajes y los hechos esenciales" (8)

---

[487] El carnero, Bogotá, Imprenta Nacional, 1963.

al igual que las pistas de una investigación policial.

La pertinencia de la lectura histórica se defiende, asumiendo lo que eso significa, en abierto y tajante rechazo de cualquier otra posibilidad, incluso sin importar el enraizamiento de lo despreciable en la propia obra. Otros valores del texto, aunque reconocidos, se anulan una vez decretados insignificantes: "Es preciso desechar la idea de que la producción de Rodríguez Freire es del género costumbrista, novelesco o imaginativo. La calidad típica de ella, de ser entretenida y curiosa, y de hallarse escrita con estilo cambiante de un capítulo a otro, no será jamás fundamento para que los historiadores de la literatura vernácula formulen juicios aventurados acerca de la naturaleza del libro" (9). Dos caminos de lectura se abren, uno se abandona. La coherencia es fruto de la parcialidad, decisión parcial optando por la parte que se lee.

Establecida la esencia histórica del texto por eliminación radical de obstáculos que pudieran cuestionarla, se instruye prudentemente al lector incauto sobre lo que debe y no debe hacer para evitar extraer conclusiones erróneas: "no hay que explorar con prejuicio en Rodríguez Freire su ingenuo humorismo, ni la embozada sátira, ni su doliente sarcasmo, ni la cruel intención moralizadora, ni el propósito de retaliación; que de todo se ve allí. Lo único que ha de perseguir el lector, y más puntualmente, el historiador, es la verosimilitud de lo que él cuenta" (9).

Creado el texto modelo a medida del historiador por disculpa de fallos --equivocaciones, lo que falta o sobra, inconveniencia de la temática "indecente"--, centra su atención Miguel Aguilera en los puntos de que más se han venido ocupando los estudiosos de El Carnero: hipótesis de significados para el título y biografía de Freile. Esta última se reescribe sin dejar de citar a la propia crónica como fuente principal de información --tan prestigiosa como la partida de nacimiento y unos pocos documentos legales--. En el libro estaría el reflejo más o menos difuminado de la persona. Pensamiento e inquietudes --"la angustia del sexo, la imposibilidad de alcanzar o recuperar lo que en la mocedad se disipó, el horizonte de la tumba" (15)--, pero también rasgos físicos[488]. El tema de su formación cultural enlaza con páginas dedicadas a otros tópicos en un análisis del texto: estilo, rastreo de fuentes, concepto de la historiografía en la obra, subrayado de su dimensión crítica y repaso de intenciones didácticas con dictado de normas de comportamiento y pautas de moralidad. El estudio de Miguel Aguilera pasa por encima de la composición formal para reseñar los significados venidos del referente intensionalizado, juicio sobre la propia historia y mensaje útil para la vida del presente. Desde esta perspectiva de lectura histórica ciceroniana concluye Miguel Aguilera que

[488]Se evalúa el retrato pintado por Miguel Díaz (26-28) con argumentos tan irrefutables como este: "nunca un hombre flaco, desmarrido, arrugado, inquisitorial, de tez cetrina y de ojos encuevados hubiese podido escribir aquellas memorias ágiles, traviesas, irónicas y saturadas de buen humor" (27).

no es El carnero "novelón desprovisto de rumbo encomiable", y sí, por el contrario, "pequeño tesoro histórico" (24).

Fernando Martínez, en su artículo titulado "Dos alusiones cidianas"[489], sólo muy brevemente instruye acerca de la naturaleza de El carnero. Se hace un intento por despejar dudas tras las líneas consagradas a los manuscritos y primera edición, los datos biográficos tomados del texto[490] y, sobre todo, la muestra de dos secuencias que conectan pasajes del libro con algún romance que celebrara la cobardía de los infantes de Carrión. Concluye Fernando Martínez que "no es Rodríguez Freile un Bernal Díaz del Castillo, un Herrera, un Oviedo; pero es un cronista y un cronista que aspira a reflejar (bien que muy fragmentariamente, por cierto) el decurso de los cien primeros años a partir de la conquista" (509). La ambigüedad, no obstante, lejos de disolverse queda finalmente reconfirmada en cuanto escasas líneas más abajo se redefina igualmente la supuesta "crónica" en términos de "documento literario de significativa importancia" (509). Cabe señalar, por último, que el caso del capítulo XV parece leerse, sin más especificaciones, como un "episodio sencillamente dramático" (507). Hay conflicto y desenlace -- infidelidad descubierta y venganza--. Los "personajes" --aquí

[489]Se publicó en Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, T.XVIII, núm.2, Bogotá, Mayo-Agosto, 1963, páginas 505-509.

[490]Será un año más tarde cuando Fernando Martínez exponga la desastrosa causa judicial que arruinó a Freile, ya al final de su vida, basándose exclusivamente en "varios documentos autógrafos". Véase "Un aspecto desconocido de la vida de Juan Rodríguez Freyle", en Anuario colombiano de historia social y de la cultura, Vol.I, núm.2, Bogotá, 1964, páginas 295-315.

no se habla de personas-- se nombran e introducen con las actitudes estereotipadas acordes a los papeles repartidos de una pieza teatral de capa y espada: "aparecen ella (la mujer) infiel, el mancebo jactancioso, el marido celoso, el esclavo fiel y el indio avisado" (507).

En el mismo año de 1963, Mario Germán Romero[491] orienta sobre manuscritos, ediciones y significados para el conocido y enigmático título. Lo novedoso está en su restauración de dos relatos truncados por pérdida de folios --tal vez arrancados-- en el texto base de las copias posteriores. Lo importante es que este trabajo, por cotejo de El carnero con otras fuentes, sirve también para confirmar la veracidad de la narración. El clérigo que engaña al diablo es "personaje de carne y hueso" (572) y, prosigue, "en el 'Libro de acuerdos públicos y privados de la Real Audiencia de Santa Fe en el Nuevo Reino de Granada' (...) se encuentran los acuerdos que corroboran totalmente el incidente registrado por Rodríguez Freyleen el capítulo XVIII".

Supuesta obra histórica, de antemano, al concebirse el proyecto de completar lo perdido y obra histórica demostrada, finalmente, por verificación de su historicidad y por el buen término del plan que se cumplió. El artículo de Germán Romero vale pues "para desbaratar una vez más la falsa creencia de que El carnero es un cronicón ligero sin fundamento histórico"

[491]"Dos episodios incompletos de El carnero", en Boletín de Historia y Antigüedades, Vol.2, núms. 588-590, Bogotá, 1963, páginas 567-571.

(577).

También Enrique Cuervo Escobar[492] toca diversos aspectos en lo que será una presentación global, declarada ya así desde el título de su artículo. De nuevo se explica algo sobre las ediciones --sobre todo la primera--, se narra la vida de Freile según El carnero --este "intercala algunos pocos pasajes que pueden considerarse como autobiográficos" (870)-- y la pregunta por la aún no esclarecida formación cultural del autor, no obstante presentado como "barroco" y como "criollo" (870). La identificación del libro no deja de suscitar dudas. Desde la incertidumbre marcada en un primer instante parece optarse por una decisión que más tarde se corrige. Cito: "sea lo que fuere este libro es un vivo cuadro de la vida y de la sociedad santafereña. [Aunque] su palabra no es la más verídica... su tono es el más sincero... es libro único en la historiografía colonial hispanoamericana y de gran valor para conocer esa época de nuestra historia" (871). Por la marca extratextual del escritor --de sus intenciones, entre las que se destacan también las de "un gran moralista" (875)-, y por la marca textual de la sustancia del contenido, El carnero se juzga obra historiográfica importante, una de las fuentes de consulta "más solicitadas" (876). Adoptándose un modelo de mundo de una sección de la realidad efectiva, es relevante el recuento de fallos más o menos "corregibles": errores y "muy poca seguridad tanto en fechas, como en personajes y en

[492]"Juan Rodríguez Freyle (cronista colonial)", en Boletín cultural y bibliográfico, Vol. VI, núm. 6, Bogotá, 1963, páginas 870-877.

fundación de algunas ciudades" (876).

A esta primera vía interpretativa se suma otra distinta: "la actividad literaria de Rodríguez Freile se plasmó (...) en su libro (...) escrito con el ánimo de tratar sobre lo acontecido" (873). Lo curioso de la mezcla es que lo literario no sólo proviene de un eventual análisis de forma, sino que entronca también con la temática. Antes que afirmar que la temática de la obra literaria es histórica, lo que viene a decirse es más bien lo contrario y en principio menos admisible: la temática de la obra histórica es literaria: "A lo largo de los veintiún capítulos de que consta el libro sus escenas se desarrollan en torno a dos palabras: Amor y honor. El honor, carácter predominante de la literatura clásica" (873). Los "escabrosos episodios de Rodríguez Freile", en este marco, se dejan describir entonces como "episodios en los que los hombres pisotean el honor por el amor o la pasión" (874). Mantener ahora la doble orientación llevaría a concluir que la historia misma es la literatura. Fruto de este cruce crítico es el avance hacia lo indeterminado. A falta de palabras finales, después de cada paso dado adelante se espera una continuación que es desandar el camino. El artículo bien puede detenerse en el suspenso del momento previo trazado por el "sea cual fuere el puesto que se le asigna a la obra" (876).

Alessandro Martinengo, en 1964[493], hace balance crítico de

[493]"La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle: ensayo sobre las fuentes de una crónica bogotana del seiscientos", en Thesaurus, Tomo XIX, núm.2, Bogotá, 1964, páginas 274-299.

la trayectoria puntuada por los comentaristas de El carnero, esfuerzo fructífero por la resultante toma de conciencia responsable del nuevo rumbo que abre para viejos temas. Más de lo que se repite será lo que se rectifica y añade.

Una percepción clasicista del texto ininterrumpida preside un examen tanto de la forma como del contenido. Con respecto a aquella, el modelo para la estructura del libro sería la literatura medieval de ejemplos y de debates. Resumiendo, también la "concepción medieval" se responsabiliza del perseguido encuadre de lo singular dentro de la historia de la humanidad. El plano narrativo de estilo ágil y espontáneo alterna con otro, ocupado por los "excursus", cuyo fin es "insertar cada relato en una armadura compleja de ideas y motivos ético-religiosos" (277). Reacciona así Martinengo ante un sector de la crítica que "ve en el Carnero un cuento o una serie de cuentos (...) obstaculizados en su desarrollo por partes eruditas, pedantescas" (276).

En segundo lugar, frente a la lectura autobiografista, que justificaba la obra por la vida de Freile, sostiene Martinengo su opción tradicionalista: "la armadura erudita y moralizante de la obra es, hasta cierto punto, independiente de los reales sentimientos y de las experiencias concretas del autor" (289). El desarrollo de una serie de temas --el amor, la mujer, la belleza-- pasan a interpretarse como el fruto del influjo que ejercen tres modelos principales: "una secular tradición de moralística misógina", "escritos de moral

católica y de apologética" (286) y "el teatro español de la época" (288). Obras y pasajes concretos pasan a examinarse, lo que sirve para desmantelar la idea algo trasnochada del "cronista picaresco". En todo caso, un regreso hacia el biografismo se oculta bajo la creencia de que el texto cifra la formación cultural del auténtico escritor. Descifrándola, sí se conoce finalmente algo más sobre este.

La concreta "investigación sobre la cultura de Rodríguez Freyle" (275) esquematizada, si acaso, sólo indirectamente decide sobre lo que pueda ser El carnero: este hace señas a toda una literatura y parece que también se concibe como una parte de ella, parte de ella por reflejarla o por imitarla. Se habla así de la "centralidad del Carnero en la historia de la literatura colombiana" (274) y de la "obra literaria de Rodríguez Freyle" (290). Sin embargo, de otro lado, la duda resuelta regresa si se observa que bajo la etiqueta general de "fuentes literarias" se sitúa la Biblia o las Confesiones de San Agustín y que buena parte de la tradición evocada es la de la ascética cristiana y la de una práctica medieval más discursiva que, en esencia, literaria. Aún más se complica la solución primera cuando al mismo tiempo El carnero se está considerando "la más famosa de las crónicas neogranadinas" (274), cuando se habla de "la estructura literaria de la crónica" (275) --¿estaría esta aún a pesar de aquella?-- o cuando su autor, ahora "cronista" --¿cronista desde siempre?-- además de atestiguar una real "situación social y económica de

extremo malestar", rellena "páginas de su crónica con las historias escandalosas de la Bogotá del Seiscientos" (284). Nada concreto dice Martinengo sobre el tránsito de la historia a la literatura. Lo que parece apuntarse para el caso de El carnero es algo tan ambiguo como que la literatura no ha dejado de ser historia.

Mayor concreción y, por primera vez, un examen del problema, aportan los textos de Eduardo Camacho Guizado. El primero que comentaré, de 1965, hace de la ambivalencia de El carnero una cuestión palpitante[494]. El recuerdo de las dos actitudes básicas encuadra la propuesta particular:

> existen sobre El carnero dos opiniones encontradas: para algunos es una obra literaria; para otros es exclusivamente una crónica cuyo valor depende de su exactitud histórica. Aquí creemos más aceptable la tesis de que en El carnero se cruza y enlaza un factor puramente historiográfico con otro novelístico (40).

A partir de ahí se procede a un recuento de marcas y a una división del texto. Dos partes se distinguen, "una crónica general y una crónica provinciana" (40). En la segunda se acumulan las marcas de valor literario. Las normas del género cronístico, según Camacho, son respetadas más bien por la primera.

En síntesis, la obra se sitúa en el terreno de la historiografía por ceñirse a fuentes, escritas u orales, por

---

[494] Estudios sobre literatura colombiana. Siglos XVI-XVII, Bogotá, Universidad de los Andes, 1965, páginas 39-56. Estas páginas se reproducen íntegramente en Sobre literatura colombiana e hispanoamericana, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, páginas 149-163.

recurrirse además a la verdad que garantiza lo visto y lo vivido, por los catálogos de funcionarios, descripciones etnográficas y geográficas y por la localización temporal mediante aporte de fechas. A esto hay que sumar un compromiso con la verdad, explícitamente declarado en el texto, y la actitud razonadora, en una indagación causal, propia de un "espíritu científico" (42). Hay, por estos motivos, un referente intensionalizado que debería corresponder con el referente extensional de un sector de la realidad efectiva.

Desde este primer punto pasa Camacho a "definir El carnero como un caso de invasión de elementos novelísticos en una plataforma historiográfica" (43). Varias clases de marcas de literariedad se apuntan. Respecto a la sustancia de la historia provinciana, se constata que la sostienen los frágiles pilares de una "información oral que muchas veces no es más que comadreo" (42). La forma del contenido reclama mayor atención: "los hechos cobran vida en el relato; Rodríguez Freyle maneja los personajes y los acontecimientos como lo haría un novelista de su época" (44). El autor selecciona los detalles que tienen un interés, "más que historiográfico, humano, personal, dramático" (48). Técnica de contrapunto y efectos de suspense son señalados en el montaje de las tramas. En el plano del discurso se destaca el cambio de un "ritmo historiográfico" conciso a otro lento y "real" -- expresión del "cruce de literatura e historia" (53)--, la distancia mínima lograda en la transcripción del habla, el

manejo hábil de la "ubicuidad sicológica", el dominio sobre las acciones de los personajes que delatan algunas metalepsis y, para terminar, repetidamente, la presencia del narrador, sus intervenciones personales a la búsqueda de "amenidad" (46).

De la suma de los dos ciclos de análisis completados resulta un "híbrido", "cruce entre la crónica y la novela" (47). En un tercer paso se añade una complementaria y clave intención moral revelada por ejemplo en la doble actitud frente al indio, viciosa víctima perversa, y en la concepción misógina de la mujer. "Crónica novelística" moralizante, bien puede vincularse a la tradición picaresca, remitiendo a múltiples antecedentes religiosos, históricos y literarios y dejando entrever, además de algunos datos autobiográficos, una mentalidad más que barroca, colonial[495]. Tal y como lo plantea Camacho, El carnero está cerca de muchas cosas sin llegar del todo a ninguna de ellas. Le queda la definición de lo indefinido. En un artículo posterior[496], junto a una introducción breve --biografía de Freile sacada del texto, enigma del título, ediciones--, se insiste sobre lo ya escrito en un estudio concreto de los denominados "casos". En ellos Freile "combina lo visto, lo oído o lo leído (...) con su

---

[495]Hay, no obstante, toma de distancia frente al autobiografismo: se habla de "la actitud personal del autor, tal como se trasluce en la obra --que no es lo mismo que la personalidad real de Juan Rodríguez Freyle" (48).

[496]"Juan Rodríguez Freyle", en Historia de la literatura hispanoamericana: época colonial, Vol.I, Madrid, Cátedra, 1982, páginas 145-150.

innegable talento de manipulador de la realidad" (146). Los fines moralizantes, por otra parte, no impiden que los procedimietos sean "de genuina estirpe literaria, cuentística o incluso novelística" (147). La balanza finalmente se inclina con cierto recelo del lado de la historia: "Tal vez por pruritos historiográficos, Freile no se abandona a la creación literaria (...) Tal vez podría esta frase definir El carnero: un libro lleno de posibilidades literarias, de virtualidades novelísticas, que se queda en historiografía" (149).

En la lectura histórica por la que opta Camacho surge la contradicción en el instante en que también los rasgos manifiestamente literarios son interpretados del lado de la historia. La imagen realista de la realidad resulta ser tanto más real cuanto mas realista. ¿No es paradójico que la "realidad manipulada" y "realista" de los casos --dos cosas que vienen subrayándose-- tenga el don de ilustrar "más vivamente que cualquier recuento general, sobre la vida real, cotidiana de la colonia neogranadina (...) con extraordinario vigor y veracidad" (149)?

Los múltiples subapartados de un ensayo de conjunto quedan reunidos por Ricardo Latchman bajo el encabezamiento: "Una crónica del barroco hispanoamericano: El carnero de Juan Rodríguez Freyle"[497]. A simple vista, no son nuevas la estimación de una parte de la obra como biografía fragmentaria del escritor, las aclaraciones sobre el título o el trazado de

[497] Art. cit., en Mapocho, núm. 3, Santiago de Chile, 1965, páginas 5-10.

la trayectoria editorial. Tampoco sorprenden las varias tentativas hechas de cara a fijar el género del libro. Con nitidez, el título --al tiempo resumen, primeras palabras y tal vez conclusión-- habla de "crónica barroca". Pero lo cierto es que hay otras descripciones: "moralizador retablo de costumbres" (7) que por su dualismo "entronca en la tradición picaresca española" (8), cuadro animado por un "innegable sentido dramático y teatral" demostrado en "la disposición del diálogo y del relato" (8) o en el dinamismo de sus personajes (9) y obra situada en el baúl de la literatura colonial gracias a la "naturalidad y llaneza del estilo" (7), a sus "historielas" (8) y a sus episodios "novelescos" (9). De entre las lecturas posibles, sugeridas y levemente esbozadas en estos apuntes, parece renunciarse a todas salvo a una de tipo histórico. El texto se rige por lo ocurrido y, tanto expresión como reflejo de una individualidad real, por las constantes/dualidades del espíritu del cronista --se presencia su amargura y humor, el consuelo moral frente al fracaso, la mirada crítica y decepcionada, el regusto del placer y la conciencia de la muerte...--. Defectos de contenido se disculpan por la falibilidad de la fuente, la memoria del anciano Freile, y se impone la idea, tomando la parte por el todo, de que El carnero "reproduce", y reproducir ya no es cosa de la literatura, la vida colonial tal y como la percibe una mentalidad barroca. Faltaría por aclarar cómo, justamente reproduciendo, lo que se logra es dar --¿solamente?, ¿además?-

- "una de las pinturas más realistas" (7) de lo sucedido. Precisamente acerca de esa suerte de distancia entre la cosa y su relato queda por saber si la aumenta o disminuye toda la literatura que ahora no puede ya descartarse.

Daniel Samper Pizano inicia su artículo[498] situando las pautas interpretativas de la crítica hasta el momento: "conocemos dos posiciones en torno a El carnero y su autor. La primera, más definida que la otra, pretende ubicar a esta obra dentro de un solo tipo literario. La segunda, mucho más vaga que la anterior, la considera conformada principalmente por varios tipos" (1047). La tesis de Samper encaja en esta última alternativa:

> Rodríguez Freire, al escribir El carnero no quiso hacer una obra de determinado género. Es decir, no se puso a escribir una crónica, ni una historia científica, ni una novela, ni un cuento. Escribió, sencillamente, lo que quería escribir, sin sujeción alguna a tal o cual norma. Tampoco escogió tema específico alguno, sino que trató, en general, de una serie de acontecimientos llegados a él por tradición verbal, por tradición escrita o de los cuales fue testigo presencial. Tiene su obra mucho de moralismo, y de paternalismo, y de periodismo, y de historia, y de cuento y de novela, y de crónica. Nos atrevemos a decir que la actitud de Rodríguez Freire al escribir El carnero fue la del abuelo que narra cuentos a sus nietos. Cuentos y anécdotas e historielas (1049)

El resto del artículo aclara cómo el texto fronterizo se construye y evita un sinsentido inicial. Efectivamente, varios nombres le convienen al libro, pero no a cada una de sus secciones. El carnero no lo es todo en todos los momentos. Por

[498] "El abuelo Rodríguez Freile", en Boletín cultural y bibliográfico, Vol. VIII, Núm. 7, Bogotá, 1965, páginas 1047-1053.

la sustancia de la historia no es nada más que historiografía y periodismo, en "profunda afinidad con la narración de crónica judicial de este tiempo" (1052). Sólo puede hablarse de carácter novelesco en cuanto a elementos formales: "la técnica de suspenso" (1049), el "llegar a una situación de interés y cortarla anunciando su desenlace" en otra parte --recursos de "novela radial" (1049)--. Por otro lado, con las metalepsis se incurre en las imaginativas estrategias del "puro cuento infantil" (1052).

Importante es que la materia se organiza bajo criterios de exactitud e interés no siempre compatibles: llega Freile "a abandonar toralmente su relato, para no cansar a quien lo lee (...) sacrificándolo todo en aras de la amenidad" (1051). Otras actitudes e intenciones del narrador-autor (siempre Freile) no son un peligro ni para la historia ni para la novela --no obstaculizan nada, sólo se añaden--. Anota Samper la pose del maestro paternalista que combina la sátira y el humor con el didactismo y, en concreto, con los principios morales proferidos por la voz de la experiencia. En definitiva, "el único elemento que brilla por su ausencia es el poético" (1053).

La acumulación de factores no se convierte en resta porque las lecturas se concatenan sin superposición. Todas coinciden en ser lecturas de El carnero pero ninguna trata de lo mismo. Mientras esto ocurra pueden convivir, sucederse o existir aisladas; a fin de cuentas no se necesitan. Y sin

embargo, hay un momento crítico. La lectura histórica termina con el contenido, donde empieza la forma se afirma la lectura literaria. Pero desde Roland Barthes, desde Hayden White sabemos bien lo artificioso que termina por resultar este corte. Forma y contenido no proceden de zonas distintas. Un mismo gesto, de una naturaleza, los engendra. Forjados al tiempo, uno se debe al otro; lo que pasa aquí repercute allá. Los problemas que el trabajo de Samper aplaza pero también sugiere, tienen que ver con las preguntas sobre la inevitable literaturización del contenido histórico por influencia de la forma e historicidad de la forma literaria por influencia del contenido.

Los límites entre literatura e historia llegan a borrarse, lo que hasta este momento no había pasado, en un artículo de Alberto Miramón del año 1966[499]. Una lectura clásica localiza el modelo de El carnero en la corriente teatral del momento. Una recreación de sus constantes es el motivo de las tramas y temas de la obra. El avance hacia la conexión con la realidad no tarda en hacerse al juzgarse el libro además desde una perspectiva romántica: El drama expresa "el alma de la raza, con sus grandezas y defectos" y tiene su origen en un sujeto idealista que, también sociólogo/antropólogo, explora en las costumbres y redacta tablas de valores (412). Todo esto vale para El carnero. Un paso más y se sostiene junto con

[499]"En el IV centenario de Rodríguez Freyle. Un aspecto interpretativo de El Carnero", en Boletín cultural y bibliográfico, Vol.IX, núm.3, Bogotá, 1966, páginas 411-416.

Menéndez Pidal que "las ideas sobre el honor en el teatro clásico no son otra cosa que el desarrollo de principios que entonces regían a la sociedad española y americana" (416). La lectura histórica se delata al identificarse el sujeto de la expresión con el propio Rodríguez Freile. El texto reproduce expresando y expresa porque imita. Tres causas independientes en sí --no se esperan ni llaman unas a otras-- se han encadenado aun en contra de sus incompatibilidades como si sólo fueran tres fases de una única intención --¿historiográfica después de todo?--. Lo interesante es que sin fisura queda postulada la continuidad entre el teatro y la vida. En aquel aprendería Freile lo que ha de contarse de esta y cómo. Narrándose los dramas de honor de la vida misma, configurada esta como drama, el propio teatro se transforma en crónica. Por primera vez el contenido histórico --no sólo la técnica-- es el punto de enlace con la literatura: "los lances, episodios y jornadas de El carnero más se parecen a una novela dramática que a lo que se entiende ahora por crónica de las postrimerías del siglo XVI" (413). La concepción de la obra en este trabajo recupera su carácter excepcional en cuanto se contrasta con las afirmaciones más triviales; a saber, que la historiografía tiene ámbito propio fuera de la pieza teatral y que hay drama que no es historia.

Para Oscar Gerardo Ramos, en 1966[500], quien sólo de paso

[500]"El Carnero, libro de tendencia cuentística", en Boletín cultural y bibliográfico, Vol.IX, núm.11, Bogotá, 1966,, páginas 2178-2185.

trata sobre la vida del autor, el problema del título o los motivos de la tardía primera edición, no llega a ser El carnero --resultado de un cruce de varias vocaciones-- historia, crónica, novela ni escrito moralista. En opinión de Ramos, lo histórico es apenas un vínculo, relato endeble que en todo caso sirve de armazón; El carnero, en segundo lugar, "como novela exigiría más férrea unidad de argumento, continuidad de personajes o la presencia más directa del autor de manera que sea él protagonista" (2181); para terminar, tampoco los párrafos más reflexivos, didácticos, "son retablo luminoso y fundamental del libro" (2182). Lo que al texto le falta obliga a definirlo en forma negativa --tiene atributos pero no es--. Descartadas posibilidades, una nueva se fortalece frente a la debilidad de las demás, la que lleva a describirlo como "un sínodo de historielas" (2185). El término acuñado registra el cruce de campos limítrofes obligatorio en las naturalezas fronterizas. Las "historielas", advierte Ramos, "no son rigurosamente historias, ni leyendas, sino hechos presumibles de historicidad, tal vez tejidos con leyenda y matizados por el genio imaginativo del autor que toma el hecho, le imprime una visión propia, lo rodea con recursos imaginativos y, con agilidad, le da una existencia de relato corto" (2179).

Las historielas, se catalogan y titulan veintitrés (2180), ocupan la mitad de la obra; conjunto autónomo, "podrían ser publicadas casi como un libro de cuentos

coloniales, y podrían editarse independientes del relato histórico y de las reflexiones morales" (2180). Se opta pues por la parte frente al todo; las piezas que no encajan son retiradas y el procedimiento se defiende al tomarse ese resto a modo de excedente secundario, mero sostén. Superado el primer obstáculo por el acto discutible de un reparto, llega el segundo junto con la forma de lectura que se postula para las historielas. Tanto una lectura histórica como una literaria dejarían escapar una parte importante de estas narraciones. Ramos recopila aspectos valiosos: de nuevo el estilo natural, las tramas trágicas y los efectos de suspense. El problema acaba por resolverse aproximando las historielas al cuento, poniéndolas entonces del lado de la literatura --El carnero "es el primer intento de índole cuentística" (2178)--. Si el texto fronterizo se nombra, su especificidad acaba por sacrificarse en el momento de leerlo.

Uno de los mayores contrastes se produce en la edición del año 1968[501]. En ella hay un doble prólogo. Se reproduce el artículo de Oscar Gerardo Ramos --muy ligeramente modificado: ahora el título es "El carnero: libro único de la colonia"-- y la introducción ya comentada de Miguel Aguilera. Ambos proceden de forma similar, optan por lo esencial frente a lo intrascendente, pero avanzan en direcciones opuestas. La dimensión literaria elogiada por el primero es anulada por el segundo. La dimensión histórica que el segundo reclamaba y

[501] El carnero, Medellín, Bedout, 1968.

valoraba es insignificante para el primero. Donde Ramos lee en función de la historiela y de forma literaria, lee Aguilera exclusivamente de forma histórica.

Los planteamientos de problemas y soluciones descritos son básicamente los mismos que se repiten y renuevan a fuerza de matices desde entonces hasta la actualidad, hasta los últimos trabajos consultados. Este repaso, manteniendo en lo posible un orden cronológico, ha querido recontar la manera en que la tradición, más bien archivo básico que reúne posibilidades de lectura, se ha ido formando. Esta sección se completa con un esfuerzo por fijar cómo las tendencias de esta tradición se siguen manifestando y cómo se han podido enriquecer. Paso a presentar las líneas interpretativas con que hasta ahora contamos, tal y como estas se manifiestan en algunas muestras seleccionadas. Espero registrar con la mayor nitidez el abanico más amplio posible de contrastes. Aunque elección siempre arbitraria, el método más claro y económico que hallo de ordenar lo que es, en el fondo, un listado, no lo proporciona el tiempo, sino el carácter de los trabajos. En síntesis, comienzo por las introducciones, ensayos de conjunto, que ejemplifican los prólogos a las ediciones, continúo con los análisis que se han ocupado de la historia, en su sustancia y en su forma, y termino con aquellos que han hecho hincapié más bien en aspectos fundamentales que conciernen al plano del discurso.

Las ediciones que más se han difundido, comprendidas

entre la del año 1968 y una última reedición, de 1997, son, con seguridad, tres, las preparadas, respectivamente, por Darío Achury Valenzuela, por Mario Germán Romero y por Jaime Delgado[502]. En su función mediadora entre texto antiguo y lector moderno, todas ellas, haciendo abstracción de palpables diferencias y con mayor o menor nivel de detalle, informan sobre los manuscritos, comentan ediciones anteriores y reservan espacio privilegiado para contar la biografía de Freile; en su examen del texto esbozan rasgos estilísticos y rastrean fuentes. Achury Valenzuela y Delgado, además, repasan y proponen significados para el título no oficial (El carnero). Sólo Delgado glosa temas-pasiones, comprendiéndolos como pruebas de espíritu barroco y ejemplos de claroscuro.

Con respecto a los problemas del género y de la lectura, los tres estudiosos hacen inventario de opiniones previas sostenidas. Una situación incierta y caótica recoge Achury Valenzuela en dos resúmenes: en cuanto a la obra, "los que la han comentado no saben en qué género literario deben matricularla" (IX); he aquí algunas de las posibilidades: "historia, libro de memorias, crónica novelesca, novela celestinesca, relato costumbrista, etc" (LXVIII). Por su parte, Jaime Delgado, confecciona un esquema más ordenado, pero no más tranquilizador: "los historiadores y los críticos se inclinan, en general, por una de estas dos tendencias: Rodríguez Freyle, historiador y cronista; Rodríguez Freyle,

[502]Ediciones ya anteriormente citadas. Ver nota 1.

novelista, o cuentista" (32).

Implícita o explícitamente, en las tres ediciones se acaba por escoger dentro de las variantes previstas por la tradición. En concreto, todas conservan rasgos decisivos de una lectura histórica: siempre Rodríguez Freile se identifica sin sospechas con el narrador. Lo que este dice sobre sí mismo es dato autobiográfico de aquel, actitud auténtica del autor frente a su época y frente al acto de escribir El carnero. En segundo lugar, toda una batería de notas aclaratorias establece sin fisura --la comprueba-- la continuidad de la realidad que se enuncia con la realidad ya enunciada de la historiografía. La mayor comprensión que se procura a través de ellas es la de obtener un informe más fiel, más completo, de lo verdaderamente ocurrido. Estas se adelantan así de alguna manera a satisfacer --a condicionar-- las lecturas históricas del porvenir. Las notas hablan de una correspondencia término a término --más o menos exitosa, más o menos fracasada-- entre dichos y hechos, erigida en intención clave. La persecución de la correspondencia es la meta del autor, la del lector es su constatación. Por consiguiente, El carnero ha devenido --lo que nunca sucede en literatura-- fragmento completable, que se valida o refuta.

De forma explícita, Achury Valenzuela denomina al escritor "cronista" y al texto "crónica" (XXXV) e insiste "en el invaluable servicio que los Catálogos de Rodríguez Freyle han prestado a los historiadores" (LXXXIV), Germán Romero

habla de "cronista santafereño" (XIX) y Delgado afirma: "El carnero no es una novela ni una novela picaresca. Se trata, en realidad, de una crónica" (34). Ahora bien, este fondo compartido y uniforme será objeto constante de repaso y modificaciones particulares:

Achury Valenzuela evita una toma de postura tajante: en lugar de emitir un juicio propio, sintetiza comentarios ajenos. Además de decantarse por una lectura histórica en afirmaciones y en la práctica, se desplaza hacia un punto de equilibrio en la ambivalencia. La obra responde a "empeños históricos y literarios" (XLIII). En apoyo de una lectura literaria, apunta que las historielas "vienen a definir, en última instancia, el género literario en que puede inscribirse el libro de Rodríguez Freyle" (XXIV) y que "nuestra prehistoria en la pluma de Rodríguez Freyle (...) se lee y se escucha con el embeleso con que se oye y deletrea un cuento, un cuento real y mágico a la vez" (XXXIV).

Por otra parte, desde una orientación de lectura literaria clásica van a explicarse las digresiones. Estas "no pasan de ser una venial imitación de las digresiones del mismo género, tan frecuentes en las novelas picarescas" (XXXIX). Tampoco el diseño de la historiela es ya el exigido por la lectura histórica. Lo deciden --¿al margen o en contra de la realidad efectiva?-- las reglas de la composición literaria. La historiela del capítulo XIX se descubre "rica en peripecias, montada en una trama en la que corren parejas la

sorpresa, los más variados recursos de la narrativa y el suspenso, diestramente manipulado" (XLI).

El carnero además de una "crónica" sigue siendo "la obra con que se inicia la historia de la literatura colombiana" (LXV). Queda por demostrar si el equilibrio que se sugiere es estable o imposible. De momento, en el terreno de la lectura, hay una alternancia y precisamente se evita examinar la forma en que unas conclusiones se enfrentan con las siguientes.

Germán Romero, por su parte, reafirma la base común aportando una importante prueba. Se propone demostar en su prólogo que El carnero es texto historiográfico y, en ningún caso, una ficción, no sólo por el propósito del autor, sino también por el resultado logrado. Para ello procede a comparar tres de los relatos --el crimen del oidor Cortés de Mesa, el casamiento de doña Jerónima de Orrego y lo sucedido al visitador dominico llegado durante el gobierno del doctor Francisco de Sande-- con los informes que proporcionan otras fuentes. El resultado es claro: "Los 'autos' vienen a corroborar los hechos referidos por el autor del Carnero. Del examen de estos hechos podemos concluir que El carnero es un libro de crónicas históricas: crónica general en los primeros capítulos y crónica local en el resto de la obra. La narración va ceñida a los documentos, como lo hace notar el autor con frecuencia, y está escrita con gracia y agilidad, con un fin moralizante, si hemos de creer al autor" (LXIV-LXV).

En la última de las ediciones, para terminar, Jaime

Delgado opta por una cierta ambigüedad: "el mismo título puede inducir a error a quien no pase más allá de su lectura, ya que inclina a pensar que se trata de una obra perteneciente al género historiográfico. Nada, sin embargo, más lejano de la realidad, pues el texto sobrepasa, por un lado, tal calificación y, por el otro, no llega a ella" (8). En desacuerdo con Germán Romero, aunque se reconoce también la intención de cronista, se duda de la crónica: el autor "declara su intención de ser veraz, y es cierto que así lo procura. Sin embargo, al historiador compete la decisión acerca del logro del autor (...) En este último aspecto debe afirmarse que Rodríguez Freyle carece absolutamente de autoridad" (40).

La definición unívoca, además, sólo podría ajustarse a una parte del libro. Para no invalidarse, el resto de él tiene que incluirse en un almacén de excedentes sobrantes. Apunta Delgado que el autor se refugia "ya al final de sus días, en la literatura" (22); después se nos habla de su "estilo literario" (31). Hay, entonces, más de una intención. No obstante, la obra que se descalifica como histórica tampoco va a percibirse como literaria: "Rodríguez Freile no puede figurar entre los grandes ni medianos escritores imaginativos" (31). "El carnero no es una novela, aunque su autor demuestre algunas dotes de novelista" (33).

Haciendo balance, de la "crónica" y de la "novela" se pasa finalmente a hablar del "cuadro costumbrista y vivo"

(10)[503], definición flexible de texto fronterizo en la que sí caben las deficiencias y los excesos --los, de lo contrario, excedentes sobrantes-- que opone El carnero tanto frente a la historiografía como frente a la literatura.

David H. Bost dedica a El carnero algunas páginas dentro de una capítulo que titula "Historians of the colonial period: 1620-1700"[504]. El comentario, que gira en torno al contenido, por encima de otros aspectos, se abre con un significativo aviso. El texto "has always posed unique problems for literary historians and critics" (160). La razón no es otra que "the hybrid nature of El carnero --autobiography, chronicle, fictional intrusions" 161)--. A un mismo referente le conviene más de un signo. Ha de resolverse otro problema. De entre todos los signos, ¿cuál le conviene más? Veamos: aunque "El carnero is, by all indications, a text of texts" (171), factor que lo emparenta con la historiografía indiana del siglo XVII, se indica, haciendo balance, que lo apropiado es tomar la vena histórica "as a narrative point-of-departure" (160). La obra pasa a leerse más bien en función de sus frecuentes "literary insertions", también "the most interesting aspect of El carnero" (162). Este juicio de valor se respalda en la opinión común: "Critics today generally agree that what appeals to

[503]Lo que consigue Freile es: "transmitir al lector las ideas, los sentimientos, las pasiones, las bondades y las maldades, las virtudes y los vicios que movían la acción de las personas y de la sociedad de los años finales del siglo XVI y primeros del XVII" (50).

[504]Incluidas en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo Walker, The cambridge history of latinamerican literature, Vol.I, Cambridge, University Press, 1996, páginas 160-171.

modern audiences is not the informative, factual content (...) readers are more drawn to the literary, imaginative features" (162).

A partir de la elección, los temas y argumentos de, sobre todo, tres historielas, se citan, resumen y valoran conforme a los criterios superpuestos de una lectura literaria heterogénea, nunca cancelada. Elijo algunas muestras, deshaciendo el nudo de los tres criterios presentes para ordenarlos en una secuencia:

En síntesis, se ajusta a un concepto clásico de la literatura el observar que la historia del oidor Peralta "follows the conventions of Golden Age drama" (165), que el motivo del tesoro escondido resulta ser proyección de un tópico literario dentro del repertorio del folklore, que el relato de un engaño "was a topic of great popularity in medieval literature" (167) y que el episodio de Juana García, la bruja, "has a literary model in La Celestina" (169) --se indican puntuales semejanzas--. Las historielas conforman una nueva versión de sus antecedentes. Desde esta intención, el análisis se centraría sobre la manera en que se trabaja con lo prestado.

Por el contrario, desde una perspectiva historicista, precisamente los mismos capítulos también se captan como la expresión de un sujeto, confundido con el propio autor, de perfil moral, conforme a la ética cristiana, e interesado en componer un estudio sociológico de la clase alta santafereña.

Las pautas que marcaran los modelos han perdido poder explicativo: "these creative interludes communicate an intriguing (...) image of high colonial society; his characters often represent New Granada´s privileged elite". Se lee, más adelante: "one of Rodríguez Freyle`s prime intentions in El carnero was thus to examine the various ethical dimensions of his society. A great many of his allusions are designed to illustrate what some have criticized as his incessant moralizing" (162-163). Bajo este enfoque, el tema del tesoro escondido no tiene que ver ahora con ningún tópico. Es una más de las situaciones que "characterize the distinctive circunstances and opportunities of colonial life" (165) y remite nada menos que a una tangible manifestación de una práctica religiosa indígena (165). Toda coincidencia con la tradición se ha convertido en el fruto de una casualidad.

Por último, en un tercer lugar, las escenas se construyen, no ya según las exigencias del modelo o del sujeto de la expresión, sino siguiendo principios reguladores que delatan una lectura literaria moderna. Se reclama unidad y coherencia. Lo valioso de las historielas es entonces que hagan converger "series of ostensibly disparate narrative strands" (164). El episodio del oidor Peralta exhibe la virtud de configurarse a modo de "coherent tapestry" (164). En este sentido, acaba por asociarse la obra con una figura retórica, el oxímoron; esta figura "is a poetic representation of a larger narrative process that similarly combines a set of

contradictory elements into a unified discourse" (165).

La divergencia de las razones explicativas reseñadas se delata por la forma en que unas nada nos dicen sobre las demás. Entre ellas no hay diálogo posible. Coinciden, pero no se implican. No por ser una mejor imitación el texto expresa con mayor autenticidad ni se compone con más equilibrio.

Los relatos engarzan en una red discursiva que opera a modo de introducción y comentario, responsable de establecer el contenido moral. La estructura fragmentaria de la obra, desde una variante de lectura literaria clásica, tiene también su modelo. Enraíza en una "fundamental strategy of didactic literature from the Middle Ages, bringing to mind such texts as Libro de buen amor, El corbacho y Conde Lucanor" (164). En opinión de Bost, "the interior literary aspects of El carnero generally follow two distinct models" (162). En síntesis, estos son: Antiguo testamento, literatura clásica griega y romana, relatos religiosos medievales y, en segundo lugar, colecciones de ejemplos y memorias. La imitación de la no literatura y de la literatura produce literatura. Una dudosa y decisiva ley se presenta; la parte literaria, en última instancia, decide sobre el conjunto.

Por lo demás, textos de autoridad, no imitados sino citados, garantizan el mensaje, aportan credibilidad y sirven, conforme a la filosofía de la historia de los siglos XVI y XVII, para inscribir lo particular dentro de la imagen global de la providencia cristiana. También las normas

historiográficas son responsables, en convivencia con las leyes de la poética, de la configuración textual. Aquellas contemplan la reconstrucción de diálogos (167) y, en definitiva, la combinación misma de historia y de ficción -- "Historians were free to speculate about people and occurrences" (169)--. En alternancia, la interpretación filológica del texto en su contexto, sumergido en la corriente historiográfica del siglo XVII, contrasta con las lecturas histórica y literaria, anacrónicas, hechas desde nuestras propias convenciones.

Una productiva línea interpretativa parece inaugurarse en los artículos de Raquel Chang-Rodríguez. Para esta autora, en una primera aproximación[505], El carnero "muestra" y "ayuda a comprender las palpitaciones de la sociedad bogotana de las postrimerías del siglo XVI y comienzos del XVII" (99). Conforme a una lectura histórica, los principios del pensamiento escolástico, los conocidos debates que suscitó el descubrimiento y la conquista de América o algunos datos sobre el aparato legislativo de la época aclaran la composición de la obra. Esta los ejemplifica, se hace eco de ellos y, al tiempo, como sutil crítica, "con palabra mordaz y suave ironía" (104) retrata todo un repertorio de problemas sociales.

A modo de una metodología para la lectura, un segundo

[505]"El mundo colonial de El Carnero", en Razón y fábula, Revista de la Universidad de los Andes, núm. 19, Bogotá, Mayo-Junio de 1970, páginas 99-105.

artículo[506] toma parte en la discusión abierta por la crítica en torno a la constitución del libro --¿Bajo qué marco se unifican partes supuestamente independientes: "cuentos de enfoque dramático o narrativo" o "historietas" por un lado, "digresiones" o "excursus" por otro? (178)--. Propone Chang-Rodríguez guiarse por la desatendida propia intención del autor, tal y como esta se hace explícita en el prólogo.

En síntesis, El carnero va a percibirse como historia particular, la de los cien primeros años de la conquista y colonización de Nueva Granada, situada dentro de la historia universal, según la entiende la doctrina cristiano-católica. Pero a esto se suma una segunda intención: "legarnos una narración entretenida y atractiva para que cada cual encuentre en ella motivo de regocijo" (180). El texto pasa a complicarse entonces con las anécdotas, con los razonamientos... Freile declara en definitiva tanto sus "gustos literarios" como su "visión del mundo americano" (181). Lo cierto es que esta doble intencionalidad de mala manera podría ayudar a resolver los problemas que precisamente está creando en el terreno de la lectura. A simple vista, si no hay independencia de planos, ¿cuál es el dominante? y ¿de qué modo se influyen?.

Chang-Rodríguez termina por deshacer la mezcla de factores no cumpliendo lo prometido, esto es, sin contar con todas las metas del ambicioso proyecto del autor, para entonces hacer entrar la multiplicidad creada por el doble

[506]"El prólogo al lector de El carnero: Guía para su lectura", en Thesaurus, Tomo XXIX, núm.1, Bogotá, 1974, páginas 178-181.

plano en el espacio estrecho de uno solo, el que se titula "interesante crónica del siglo XVII hispanoamericano" (181).

En sintomática vaguedad, un tercer ensayo[507], por el contrario, anuncia que El carnero "es una de las obras más intrigantes de la literatura colonial hispanoamericana" (41). La "crónica" y la "literatura" se unen de nuevo. Lo único que se manifiesta, no obstante, va a ser una lectura histórica -- La alternancia de los géneros queda inexplicada--. El narrador se confunde siempre con Freile y su propia biografía auténtica sostiene el relato --esta se completa con los datos que aportan algunos documentos legales--. Nada hasta aquí parece novedoso, sí problemático. Lo interesante es que toda pregunta sobre la fiabilidad de la narración se hace superflua, en la medida en que no es la historia lo que está en juego, sino la visión personal que se tiene de ella, piso firme por inverificable, pues al igual que el estilo, no es previo a su manifestación. No se trata ya de fallos ni inconvenientes, sino de la actitud que está detrás y que sólo puede ser auténtica.

Desde la perspectiva de Freile, reconstruyéndola, va a interpretarse la obra como un todo: la narración histórica, por defectuosa que sea, los excursus más o menos logrados y también las historielas, los casos dramáticos. Los tres tipos de elementos se entrecruzan en un discurso abrupto y

[507]"Las máscaras de El Carnero", en Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, páginas 41-61.

fragmentario que, para Chang-Rodríguez, refleja la vida del autor y acarrea "un descentramiento que resulta en una visión caótica del mundo colonial" (48). Dentro de un único proyecto, el desmonte de la "utopía isabelina" (61), los razonamientos y los relatos son las máscaras estratégicas tras las que se parapeta Freile para, a salvo de peligros, lanzar un ataque al orden social y a la ideología dominante (56). Si es que aún puede hablarse de literatura, esta, como todo en el texto, se pone a servicio del mensaje; real mensaje sobre la historia colonial, crítica feroz anclada en el tiempo, histórica, de un autor fracasado que se reivindica cristiano y criollo.

Al menos dos importantes libros profundizan en esta misma línea interpretativa. Cronológicamente, la tesis doctoral de Charles Bruno, ya citada, y la investigación, también tesis doctoral, de Norma Hernández de Ross[508].

Demuestra Charles Bruno cómo El carnero reescribe la historia de la Nueva Granada socavando la versión oficial por medio de la ironía, la sátira y el desmontaje del mito europeo. Inicialmente, hacer esto es detallar al tiempo la manera en que la historia se reconstruye "as literary artifact" (15). Un paso más, conflictivo, y el factor histórico se elimina: "I will attemp to explain the process in which Conquista y descubrimiento is currently canonized as a work of Spanish American 'literature' of the colonial period

[508]Textos y contextos en torno al tema de la espada y la cruz en tres crónicas novelescas: Cautiverio feliz, El carnero, Infortunios de Alonso Ramírez, New York, Peter Lang, 1996.

and not a 'history'" (16).

La tesis se apoya en una interpretación que conserva los rastros de un cruce de lecturas:

Una lectura literaria clásica de El carnero se practica en el momento de explicarla de forma genérica. La obra se compone en imitación de otras o, por el contrario, haciéndose comprender como una transgresión de sus pautas, a la busca de, respectivamente, provocar un efecto similar o un antiefecto. Entre los directrices teóricas, trabaja Bruno con la noción de intertextualidad. Cito: "Writing is acknowledged to be dependent on what has been written before (...) every text is constructed as a mosaic of citations and every text is an absorption and transformation of another text" (13) y, más adelante, en palabras de Linda Hutcheon: "it is only as part of prior discourses that any text derives meaning and significance (14).

Leyendo El carnero bajo estos postulados se determina que Rodríguez Freile "'(re)writes' earlier works of Medieval and Renaissance literature and historiography" (2). Su novedad se debería a la elección, frente a un único modelo, de un modelo múltiple. Desde la perspectiva tradicionalista, el texto subvierte la tradicionalidad por fragmentación de sus modelos-moldes. "The reader, therefore, must work in the realm of 'creative intertextuality' in order to understand the 'primordial signs' of the text as well as its association to parody" (7).

En segundo lugar, una forma de lectura literaria moderna de El carnero en cuanto ficción impregna el análisis de lo que son sus valores satíricos. A modo de orientación teórica es elegida, junto con otras, la siguiente cita de Guilhamet:

> as in all satire, the introduction of formations contradictory to the purposes of the host genre deforms that structure and transforms it into satire. The dynamics of complex satire consists of more than one formal strategy working in relation with one another (114)

El texto deviene contexto en que se gestan significados; estos, satíricos, se explican armados sobre la estructura fragmentada, sobre la interacción de variadas formas discursivas. La subversión-inversión que efectúan algunos segmentos de las propias reglas establecidas en otros hace de la obra una entidad autónoma que no reenvía a su exterior para ser comprendida. Esta estrategia retórica provoca efectos a nivel de discurso o de historia que no dejan de interpretarse en su origen como ficción. Se habla entonces de "fictionalized narratives in which 'the objects of the satire are characters who make themselves and their opinions ridiculous'" (170).

La doble lectura literaria documentada se entrecruza, por último, con una de corte histórico: en primer lugar, Rodríguez Freile es el narrador y su palabra, referida a sí mismo, autobiografía. Citando a Chang-Rodríguez, propone Bruno que el autor 'Writes himself' into his work (...) in order to grant himself a central role in New Granadian history, a role which had been denied to him in his real life" (5). De otro lado, se presenta el argumento, por lo menos biografista, según el cual

la inferioridad social del escritor, su exclusión de un grupo privilegiado, motiva la tormenta satírica --venganza y revancha compensatorias de una frustración vital (5).

A otro nivel, por lo que respecta a las definiciones, Rodríguez Freile se denomina desde el principio "chronicler" (1) y el libro, "chronicle" (9), "study of the opprobious dimensions of colonial Santafé de Bogotá" (1), "personal vendetta against the Spanish colonial legal 'system' in the form of a chronicle which would cover the first one hundred years of New Granadian history" (4) y "verbal attack on colonial society and government" (4).

El carnero se lee como regido por instrucciones del mundo de la realidad aceptada efectiva, cosa que también avala el estudio atento de su prólogo. Las intenciones del autor van a reconstruirse. Concluye Bruno, por ejemplo, que "preserving neogranadian history is quintaesencial to Freile´s discursive enterprise" (60). Las fuentes utilizadas confirman la historicidad de la obra. A fin de cuentas "el caso" "is ultimately a transformation of the author´s original sources: the juridical 'autos'" (139).

Desde la perspectiva de la lectura histórica la versión irónica y satírica tiene el poder de evidenciar la mentira para restituir la verdad. "The 'sensitive' reader will reveal the nature of 'what really occurred' during the conquest of New Granada by reading the text actively" (98). Por los efectos logrados --ética y estética no se separan--, "the

reader is convinced of the evils of colonial society, its established institutions, and the individuals who exploit these same institutions" (137).

Una misión correctiva se asume mostrando la forma en que la historia ha sido malinterpretada y malentendida. El falso mito europeo de "El Dorado" se sustituye así por el auténtico mito indígena; también la imagen heroica de la conquista y del conquistador, así como la utópica de todo el engranaje legal que debería velar por la paz y la justicia van a ser canceladas para dejar paso a sus imágenes opuestas. "The author, I believe, is suggesting to his destinatario, Philip IV, that it is time to overhaul the failing 'Real Audiencia', time to rid the land of such 'larvae'" (176). En este marco crítico, el discurso fragmentado, antes leído literariamente, encuentra motivación histórica: "That Rodríguez Freile presents New Granada as a colony lacking peace and justice -- characterized instead by 'avaritia', 'luxuria', 'lascivia'-- through a fragmented discourse supports our hypothesis that the author is concerned with disguising his satiric commentary on colonial culture as a means to elude persecution and the censorship of his work" (126).

El mensaje final cifrado en clave irónica y satírica, disfrazado por una técnica de fragmentación y por los argumentos morales, previniendo conflictos y censuras, se revela plenamente histórico. Su autor real, Rodríguez Freile, es quien lo firma. Y, sin embargo, no se ha llegado a la

conclusión final. Esta lectura histórica ilustrada se apoya pero también, al mismo tiempo, se desmonta. La vacilación que la tesis deja detrás sin resolver gira en torno a la naturaleza de El carnero; no se llega a saber si la sátira y la ironía son los instrumentos puestos a servicio del mensaje histórico, no fines sino medios, como parece quedar bien probado, o si, por el contrario y como también se indica, la historiografía es el telón de fondo, el pretexto para desplegar todo un repertorio de juegos imaginativos: "as the reader gradually enters Rodríguez Freile´s historical world, history gives way to satirical, fictionalized casos. In other words, the reader must read the historiographical 'pre-text' as the satirist´s 'pretext'" (8). La discrepancia entre apariencia y esencia parece marcar la jerarquía entre la doble posibilidad: "the text seems to resemble the 'crónica' as well as other related modes of historiography. But, in essence, the text 'functions' more in the realm of the Menippean satire than in that of historiography" (159).

El carnero se inscribe en el género de la sátira; en concreto, entronca con la menipea (159-181). En el proceso de escritura "history crumbles under the weight of its ironic and satiric re-fashioning, leaving a text which is predominantly imaginative and polemical. I will argue that this process points toward a reason why the text has been placed in the canon of 'colonial' Spanish American literature" (2).

El problema que esta definición desplaza se reinicia en

el momento de la lectura; en realidad, las lecturas hechas sugieren que esta sátira menipea en particular, de género por tradición literario, también pertenece --¿sobre todo quizá?--, y no a pesar de ello, al género historiográfico. ¿No escribe Bruno en otro lugar, y en apoyo de esta antítesis, que la sátira "produce a persuasive text from discourse of an 'historical nature'" (114)?

En último término, Tan sólo acaba por dejarse sostener sin contrapartida, pero razón de las contradicciones, de las tesis y de la antítesis, que el libro tiene naturaleza fronteriza. "The text is both literary and historical, that it is, in essence, a 'hibrid' text" (6), "difficult 'hybrid' text which takes as a subject-matter Baroque colonial society and culture" (180).

El proyecto de Norma Hernández de Ross, expuesto por ella misma, es "demostrar que el tema de la espada y la cruz forma parte vital de la conciencia criolla americana" (1). Para lograrlo se procede a un "estudio de los contextos históricos, sociales, filosóficos, religiosos y teológicos de la España que conquista y coloniza a América" (1), fase previa de un análisis dirigido a constatar de qué manera influye todo esto sobre el mundo colonial americano, y, en concreto, concebido como "bagaje intelectual y espiritual que tiene el emisor o autor (...) y que determina su código al escribir" (1), cómo se va a reflejar en las tres obras seleccionadas. Un examen temático se respalda en el conocimiento histórico y, a su vez,

conlleva una reinterpretación de la historia.

A pesar de que se enumeran las condiciones que, según Luis Leal, deben de hallarse para que se pueda hablar de "crónica novelada, protonovela o cronovela" (4), la lectura que, en concreto, se hace de El carnero es única y abiertamente histórica. De nuevo, la biografía del narrador va a tomarse por la de Rodríguez Freile:

> Rodríguez Freile, desde la perspectiva de un septuagenario que estudió con jesuitas, que casi se hace clérigo, que sirvió como soldado luchando contra los pijaos, y que confesó que cuando joven anduvo buscando santuarios, víctima de la codicia general, hacia el final de sus días, cuando hasta su estancia va a perder por litigio, reflexiona sobre la culpa colectiva de que él también participó y decide dejar escrita la verdadera historia, "the inside story," y así dejar su nombre imperecedero como historiador que levantó su voz en el desierto pero cuidadosamente para que no le mordiera "algún aspid venenoso" (133).

El carnero se organiza en torno a los dos motivos cruciales de la época que además retrata: la cruz y la espada --leitmotivs de una mentalidad y símbolos de la conquista y colonización--. La obra historiográfica adapta el referente extensional de la realidad efectiva: esta, para mayor exactitud, es la del "Real Patronato de Indias" --epígrafe que abarca toda la problemática del clero y del proceso cristianizador--, la realidad de la inquisición y la del sistema de encomiendas. Hernández despliega el cuadro histórico de datos referentes a estas materias antes de registrar las aportaciones reveladoras de los escritores. En resumen, "Rodríguez Freile y Núñez de Pineda dicen verdades, y

las dos principales o básicas son: que la evangelización no se está llevando a cabo como es debido y que la sociedad colonial está corrupta" (105). Nueva prueba de la lectura histórica, no se duda en contrastar enfoques. La versión se hace verídica por corroborar un previo conocimiento de la realidad precisamente aceptada y se elogia en la medida en que lo enriquece, sirviendo de ejemplo, ampliación o variante parcial. Es el certificado de garantía ostentado siempre que se halla confirmación en una autoridad, en lo que está fuera de sospecha: las "situaciones coinciden con la información que tenemos en base de historiadores --como Oviedo (45)-. "La descripción del cómo se maneja el caso desde el punto de vista inquisitorial es consistente con lo que nos dice Leonard en Baroque times in Old Mexico" (77)...

Por otra parte, es el contexto histórico quien parece orquestar el interrogatorio interpretativo. Los temas se hacen esperar, ya se cuenta con ellos de antemano, sin la obra; se echarían de menos si faltaran. A este respecto, se repiten comentarios del estilo: y esto "es típicamente lo que ocurre en América" o "El carnero nos da una muestra de esta situación" (página 88). Los autores no inventan; "por ser hombres de su época y en su rol de cronistas que dicen verdades" (140), intervienen en el gran debate abierto de la historia que sólo por casualidad inauguran o cierran.

La lectura histórica confirma que el mensaje es constatación de hechos y denuncia de males reales. Aquí va a

manifestarse la actitud tópica de un período. "La Época Barroca, época de reflexión por virtud de sus circunstancias, tenderá a evaluar sus acciones pasadas. El pesimismo, desilusión o desencanto que generalmente se señala como característico de esta época se trasluce en la necesidad que expresan Rodríguez Freile (...) de criticar la corrupción" (143-144). La denuncia, además, toma en El carnero forma satírica, sólo comprensible en el contexto de "la ética cristiano-católica" (27). Desde esta perspectiva, los casos se captan como la revelación en el ámbito de lo particular, de un problema general. Sus figuras individuales representan colectivos. No se ejemplifica lo excepcional sino que, precisamente, se encarna la regla --"Rodríguez Freile, a través del caso, nos presenta un clérigo símbolo del Arzobispo o de su administración, símbolo del elemento clerical materialista que reniega de su verdadero rol (...) sirve el clérigo como símbolo de la cristiandad que conquista y coloniza a Nueva Granada y a América, y que en el caso de Nueva Granada nos la presenta Rodríguez Freile desmitificada y exponiendo sus infinitos pecados" (39).

La técnica discursiva, la pura materialidad de la obra, desde la lectura histórica no encuentra otra función que la de servir de útil disfraz al mensaje crítico, resultados así de una toma de conciencia de la realidad social. "La ironía, los excursus filosófico-cristianos, los casos, el discurso fragmentado y la retórica judeo-cristiana" (26) nos ilustran,

después de todo, sobre "la censura, la Inquisición, la persecución política y la marginalización del criollo versus el peninsular" (26). En esta misma línea, lo cierto es que si hay ficción, esta se desarticula para tan sólo reivindicarse como una nueva forma de decir la verdad. El caso "Un negocio con Juana García" "representa una ficcionalización que refleja una realidad de la época, el que se practicaran en América las artes de la magia negra" (76). Para Hernández, el propósito que da origen a la ficción sigue siendo el mismo del historiador --¿Qué la distingue entonces?--. La literatura pierde su condición esencial de "palabra en el tiempo" para poder designar a aquella que expresa la creencia no compartida. Su terreno se abre con las reputadas falsedades, cuyo valor apreciable pasa a ser el de instruir, de nuevo un valor documental, sobre los pormenores de un pensamiento ajeno: "La utilización del género de la crónica novelesca, género híbrido que participa de la historia y ficción, ofrece en este trabajo la ventaja de ofrecer al estudioso dos perspectivas que se complementan, la objetiva y la subjetiva. Esta última, representada por el elemento novelístico nos permite adentrarnos en un mundo ajeno al nuestro por medio de los filtros o autores, quienes con sus perspectivas o su 'psicología persona', como la llama Luis Leal, nos explican el impacto de los acontecimientos históricos en sus respectivas mentalidades y conciencias" (144). En esta lectura histórica, la ficción, en definitiva, se "desficcionaliza"; significa

finalmente palabra subjetiva en y sobre la historia.

Una tercera corriente interpretativa arranca de las propuestas de Oscar Gerardo Ramos y se plantea como un estudio de tipo narratológico. Un artículo de Silvia Benso[509] sirve de ejemplo representativo y quizá de contraejemplo. El trabajo de esta autora se estructura conforme a tres momentos que se concatenan. El primero de ellos constituye la fase previa a un análisis del texto: un recuento de ediciones y un esbozo de la biografía de Freile según la obra preceden al pormenorizado examen de paratextos --los dos títulos y el prólogo--. Una tabla de temas se confecciona; salvo los prometidos casos de naturaleza ejemplar, todos los demás presentan carácter histórico. La pregunta por el género lleva a reconocer un cruce de múltiples planos: "resulta muy difícil situar críticamente esta obra en un solo género literario, pues veremos que el libro participa de muchos" (99). Una vez que se barajan algunos de los géneros y subgéneros apuntados por la crítica (historia, crónica, memoria, autobiografía, novela picaresca, crónica novelesca y novela de espacio) se recurre, como posible guía útil para la lectura, a la intención autodeclarada del autor. Se condensa en estas palabras: "por medio de la memoria Rodríguez Freyle desea transmitir y prolongar la acción de la conquista y de la colonización, y relatar los acontecimientos santafereños más peculiares, hablar de la interacción social de sus habitantes y de los

[509]"La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle", en Thesaurus, Tomo XXXII, núm.1, Bogotá, 1977, páginas 95-165.

conflictos políticos (...) El intento de Freyle es pues lo que Lotman llama 'la transformación de la vida en texto'" (103-104).

El preludio presagia a todas luces una interpretación de tipo histórico pero, sin embargo, y desatendiendo el terreno que parecía haberse abonado, se juzga que el libro es esencialmente narrativo y que su "meollo" lo constituyen las historielas --"los hechos históricos cobrarán un relieve menor" (106)--. Se propone Benso tras el rodeo:

> descomponer El carnero aislando los momentos narrativos que presentan cierta autonomía en el ámbito del libro y analizar su papel en el conjunto de la obra: ver cómo funcionan y cómo se explican; enfocar las peculiaridades estilísticas del autor y las constantes ideológicas que aparezcan en la base de los momentos narrativos antes mencionados. Intentar, en fin, un examen de la ambigüedad de este libro (96).

El plan se ejecuta en un segundo momento del trabajo. Una lectura literaria moderna se refleja en la concepción de la historiela como entidad ficcional. Esta se explica en su dinámica narrativa, sin recurrir a un factor condicionante externo. Desvinculada de los modelos, de la necesidad de expresar la realidad, tiene la historiela el valor de constituir una narración que gesta y satisface sus propias expectativas. "Freyle no estaba sometido, como el historiador o el cronista, al imperio de los hechos que narra" (107). La realidad presta motivos, pero no dicta el relato. Con ayuda de la metodología de Vladimir Propp se describen las posibilidades de contar explotadas. De cada historiela va a

registrarse, en esquema, asunto, personajes, localización temporal, localización geográfica y funciones --secuencias mínimas de acción subsumidas dentro de la acción principal--. El procedimiento prueba la existencia de cuatro funciones recurrentes: intrusión, engaño, daño y castigo (151--157) y se alterna con observaciones acerca del discurso: control de Freile sobre su relato y su lector, juegos de dilación y anticipación, cruce de tramas y cambios efectistas de perspectiva.

No acaba el trabajo como cabría esperar, en la conclusión razonable de que la historiela es artefacto intencional preparado para provocar un efecto estético. El ejemplo se convierte en contraejemplo en una tercera y última sección. El estructuralista cede el puesto al historiador. Después de todo, ahora se lee la obra como una denuncia de problemas sociales --¿también como el justo relato de lo ocurrido?: "Freyle (...) destaca los rasgos más importantes para comprender la época y la situación colonial. No llega a ser un crítico radical de su sociedad, solamente enfoca, por medio de historielas, los conflictos, pero no descubre o no quiere descubrir las causas de lo que critica" (163). La denuncia se juzga más o menos pertinente en una comprobación histórica y el texto, ya en último extremo, sirve como trampolín para el comentario de la historia. Es esta ahora la que está en juego. Cito un ejemplo: "La influencia del dinero fue tal (...) que se llegó a decir que 'un virrey necesitaba tres fortunas: para

comprar el puesto, para mantenerse en el cargo y para sobornar a los visitadores que juzgarían su obra al final'" (159). A la inversa, la realidad efectiva ya aceptada se declara para posteriormente comprobarse cómo, en el caso particular de la obra, se enuncia una vez más. El referente corrobora y matiza lo de antemano sabido. En algún momento el comentario se torna circular pues, a fin de cuentas, El carnero es paso previo a un discurso en torno a la realidad y la realidad es paso previo a un discurso en torno a El carnero. En este sentido, se habla de la administración colonial y de sus males, del problema del indio, de la importancia de la riqueza en la época o de los criterios que podían hacer deseable, en aquel entonces, a una mujer.

Faltaría por decidir si es la estética o la historia el motivo más elemental de la técnica narrativa y de las historielas. De momento, el análisis narratológico de Benso no conduce ni tampoco ayuda a sus interpretaciones finales. Se superponen, pero no se implican. En todo caso, la duplicidad de lectura no acaba en un debate abierto sobre la duplicidad de los valores histórico/literarios. Es, con todo, esta misma duplicidad dudosa: desaparece cuando se justifican los catálogos que cierran El carnero como una forma de compensar la intención histórica frustrada en las historielas. Copio: "se nota que (Freyle) al concluir su trabajo se dio probablemente cuenta de que se había alejado de sus propósitos y, para reparar, cierra su obra con un detalle de cuño

histórico" (164). ¿Origina quizá el deterioro del valor histórico el nacimiento del valor literario? ¿Puede ser este no el efecto secundario de aquel sino precisamente su causa principal? ¿Se acertaría entonces al postular entre ambos una relación de proporcionalidad inversa?

He reservado para el final la reafirmación de la naturaleza fronteriza de El carnero hecha desde otro punto de vista. Walter Mignolo y Roberto González Echevarría, principalmente, confrontan los textos con repertorios de formas discursivas.

Descubre Walter Mignolo[510] los tipos discursivos y las formaciones textuales a que pertenecen los miembros de una sola familia numerosa, la de los escritos que tratan del descubrimiento, conquista o colonización de Indias. Distingue Mignolo entre "cartas", "cartas relatorias", "relaciones", "crónicas" e "historias". Las últimas observaciones se consagran a un reducido grupo dentro de la gran familia. Lo conforman algunas obras cuya "ambigüedad discursiva ha concitado siempre el problema de su adecuada clasificación" (98). Entre ellas figura El carnero. Propone Mignolo, en general, "no forzar la clasificación rígida de los textos en consideración, sino tomarlos en su ambigüedad; una ambigüedad localizada en los niveles de las estructuras, los tipos y la formación" (98). Paso a hacer examen, conforme al tema

[510]"Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I, Madrid, Cátedra, 1982, páginas 57-116.

particular de esta tesis:

En el caso de El carnero la ambigüedad es doble. Concierne a tipo y formación:

> Freile inscribe su libro en la clase de los libros que se escriben para guardar "memoria" del pasado de una región, dentro del marco de la conquista y de la colonización; por otro lado, tal relato no se apega a la seca narración de los hechos acaecidos (...) sino que se articula mediante estructuras "migrantes" que provienen de distintos tipos y formaciones discursivas: en algunas de estas estructuras podemos establecer conexiones con la picaresca; pero, en otras, lo haremos con una tendencia moralizante (101).

En concreto, acerca de la formación textual, teniendo presente lo anterior, discute Mignolo los motivos para emparentar la obra con la novela picaresca. El primer contraargumento esgrimido lo constituye la intención de historiar que se declara en el prólogo. El segundo radica en el hecho de que los elementos picarescos se acumulan en sólo una parte del libro, en los "relatos". En tercer lugar, tampoco allí "tenemos las andanzas de un 'pícaro', sino meramente una sucesión de cuadros, que sirven de 'exemplum' a la sentencia moralizante" (101).

El libro, finalmente, "se diferencia de la 'historia' y de la 'poética'" (101). Semejanzas con una resultan claves por marcar las diferencias con la otra. El lugar fronterizo está perfectamente dibujado. El carnero "por lo demás se presenta como relación (...) no oficial" (101) (El subrayado es mío). Bien puede definirse la obra en el cruce de todos estos

términos. Lo problemático es que no existe una lectura ambigua ni, mucho menos, institucionalizada, acorde a esta relación de hechos que parecieron a su autor dignos de memoria pero que hoy día captamos, como añade Mignolo en su comentario, "sin molde institucional" (101).

Roberto González Echevarría[511] apunta en su libro que una constante de la novela es justamente el aparentar no ser literatura. La narrativa en general, más que, por ejemplo, la lírica, se comprende como una particular imitación de formas no literarias. En el caso de Hispanoamérica, se destacan los siguientes modelos discursivos: el de la ley y el de la historiografía renacentista marcan una pauta de escritura en un primer período. La ciencia constituye un modelo muy influyente desde el siglo XIX y a la antropología remiten tendencias propias del siglo XX. En este marco se sitúa un breve comentario de El carnero.

En opinión de González, Freyle "takes into account not only the principal aspects of the picaresque tradition, but also the most important chronicles of the discovery and conquest of the Indies (87). Desde una forma de lectura clasicista, se localiza el origen de la obra en la imitación de dos retóricas cruciales en la época: la retórica del poder y la retórica burocrática empleada por el individuo en su

[511] Myth and archive: a theory of latin american literature, Cambridge, University Press, 1990.

apelación a la autoridad. Esta mezcla avala un enlace con el género picaresco. Además, con él comparte tipos de figuras, situaciones o temas; no, sin embargo, la narración en primera persona.

En segundo lugar, nuevo desvío frente a la historiografía renacentista y afirmación de un carácter híbrido, explica González el contraste que hay entre la promesa del título y la realidad de la obra. "The work which the title names is the opposite of what the latter proclaims" (89). En resumen: "In El carnero history, presumably the essence of the book, becomes a pretext, whereas the stories, the gossip, which could have been a mere rhetorical ornament or 'exempla', became central and more substantial" (90).

La puesta en escena de la oposición de dos modelos discursivos que mantiene presentes, se resuelve en El carnero configurándose este como una parodia de la historiografía del siglo XVI: las reglas de decoro, el espíritu providencialista medieval, la organización del texto elegante y coherente, son rasgos que matemáticamente se invierten. La obra es "a crepuscular, disbelieving and irreverent synthesis of Latin American history" (87-88). ¿Es también histórico el significado paródico? y, de no serlo, ¿ambos se excluyen o coexisten? Lo que González subraya es exclusivamente la conexión del valor paródico con el literario. El valor literario se vincula al momento en que el discurso del modelo

se desprende de sus propósitos y metas para, paradójicamente, cumplir con una contrafunción. Es la retórica legal que deja de significar sumisión a la ley para legitimar un mensaje subversivo. Observa González cómo, repetidamente, en los orígenes de la novela, "there is a connection between the illegal and indiscriminate sexual activity (...) and the proliferation of writing as law" (91). En El carnero, el discurso institucionalizado que dice y construye la realidad es la herramienta que la desmonta en su versión oficial. La lectura tradicionalista se torna romántica al buscarse el origen de la imitación paródica en la expresión de una crítica ideológica. Ahora bien, en un último avance, como "emerging novel" (91), esta crítica, más allá de la realidad histórica, nos muestra la artificialidad del propio discurso de poder y de sus convenciones. Leemos que estas son utilizadas "as founding fables to show that in their origin and functioning they are similar to literature" (92). Un mismo gesto transforma la historiografía en antihistoriografía y en literatura. "The texts that most forcefully attemp to rule society and reflect its values are shown to labor in the opposite direction; it is the process through which the discourse of the novel is created" (91). Inmerso en este proceso, El carnero se concibe cada vez menos como historiografía y cada vez más como literatura. En el extremo de este desplazamiento, el mismo hecho de no derivar de una

tradición literaria se reinterpreta como propiedad literaria.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1.2. EL CARNERO COMO FUENTE HISTORIOGRÁFICA.

La naturaleza fronteriza de El carnero repercute sobre la forma en que ha sido leído, como he intentado registrar en un análisis de su recepción. El estudio se completa, en este apéndice, comprobando cómo la obra ha sido tomada más o menos en cuenta en la determinación de la historia de la Nueva Granada; es decir, cuál ha sido su influencia sobre otros textos historiográficos.

Lucas Fernández de Piedrahíta escribe en 1666 una obra titulada Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada[512]. Es esta una reelaboración de anteriores crónicas. Entre sus principales fuentes no figura El carnero, sino los trabajos de Antonio de Herrera, Gonzalo Jiménez de Quesada, Pedro de Aguado y Antonio de la Calancha.

Fray Alonso de Zamora, autor de la Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada,[513] que se edita en 1701, señala con meticulosidad sus fuentes, en el prefacio que dirige "al lector" (sin numerar): "Registré los Archivos del Juzgado Arçobispal, los de los Cavildos, Eclesiastico, y Secular; en que hallé memoriales, que presentaron los religiosos, representando sus servicios; y en su favor, provisiones de la Real Audiencia, Cedulas de los Señores Reyes, Bullas Apostolicas, Patentes de los Rnos. Actas de sus Capitulos Generales y Provinciales. No satisfecho con

[512]Op. cit., Bogotá, A.B.C., 1942.

[513]Op. cit., Caracas, Editorial Sur Américaa, 1930.

instrumentos tan autenticos, y juridicos; leí las Historias de Indias, y con especialidad, las del Coronista Herrera, (...) El manuscripto del Licenciado Alonso Garçon de Thauzte (...) El Compendio Historial del Adelantado Don Gonçalo Ximenez de Quesada (...) Los Nobiliarios de D. Juan Flores de Ocariz (...) Los tres tomos del M. R. P. Fr. Pedro Simón (sic)". Por último se cita a Lucas Fernández de Piedrahíta. En esta declaración inicial tampoco se menciona a Juan Rodríguez Freile. Sólo más adelante y acerca de un tema específico, escribe Zamora: "Deseosos de averiguar de qué religion (comunidad) fueron los que dieron ocasión para que se dijera que bastardeaban en el sagrado empleo de su instituto, he leído los más instrumentos de aquellos tiempos, así eclesiásticos como seculares, y algunos cuadernos, que, sin nombre de autor, llaman carneros"[514].

Mario Germán Romero proporciona la siguiente información: "En 1848 apareció el Compendio histórico del descubrimiento y colonización de la Nueva Granada del coronel Joaquín Acosta,

[514]Por su parte, sí recurren a El carnero en sus notas los editores de la obra de Zamora, el doctor Caracciolo Parra y Fr. Andrés Mesanza, a fin de completar algunas biografías --por ejemplo, la del capitán Zorro (158)--. Como avisan en su prólogo: "consideramos de justicia indicar las principales fuentes en donde, antes o después de comenzado el trabajo, hemos fundado nuestros juicios, a saber: la célebre "Colección" en dos voluminosos tomos que suman más de dos mil páginas, de los doctísimos jesuitas P. Francisco Javier Hernáez y P. Roque Menchaca; las viejas e imprescindibles crónicas de Herrera, Fernández de Oviedo, Castellanos, de las Casas, Simón, Aguado ("Historia de Venezuela" y "Recopilación Historial"), Piedrahita, Oviedo y Baños, Terrero y Rodríguez Fresle" (página: "letra o"). Vale la pena recordar que estos estudiosos, en algún momento, ponen en tela de juicio la versión de Freile. A la pregunta de Caracciolo Parra, "¿será inexacto el relato de Rodríguez Freile?", responde Fray Andrés Mesanza, "lo narrado por Rodríguez Freile es un cuento de camino" (Libro IV, capítulo XIII, nota 170)

impreso en París, Imprenta de Beau. Entre los manuscritos citados por el autor y que le sirvieron de consulta, figura en primer lugar la Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, etc., compuesto por Juan Rodríguez Fresle"[515].

Repaso algunos textos historiográficos de este siglo XX:

La obra de Rodríguez Freile figura en el listado bibliográfico que elaboró Benito Sánchez Alonso[516]. Por el contrario, no sucede lo mismo en su trabajo anterior[517]. El capítulo octavo, al final del segundo volumen, se dedica a obras historiográficas hispanas e hispanoamericanas escritas entre 1623 y 1684; "De Moncada a Solís", se titula. Es el período en que Rodríguez Freyle compuso su libro. Sin embargo, no será El carnero uno de los numerosos textos glosados[518].

Tampoco se encuentra Freile, y su obra, entre los autores

---

[515]Art. cit., página 567.

[516]Fuentes de la historia española e hispanoamericana, 3 vols., Madrid, C.S.I.C., 1952.

[517]Historia de la historiografía española, 3 vols., Madrid, C.S.I.C., 1944.

[518]La omisión es significativa, tanto más si se tiene en cuenta la dimensión del catálogo. Estos son, por orden, los autores: Bernabé Cobo, Claudio Clemente, Juan Díaz de la Calle, Fernando Pizarro y Orellana, Juan de Solórzano Pereira, Antonio de León Pinelo, Gil González Dávila, Fray Gaspar de Villarroel, Andrés Pérez de Ribas, Anello Oliva, Manuel Rodríguez, Antonio Ruiz de Montoya, Nicolás de Toict, Francisco Colín, Francisco de Burgoa, Juan Meléndez, Bernardo de Lizana, Fernando de Espino, Juan de Grijalva, Antonio Calancha, Bernardo de Torres, Luis Jerónimo de Alcocer, Pedro Simón, Juan Flórez de Ocáriz, Antonio Tello, Buenaventura de Salinas y Córdoba, Gaspar de Escalona y Agüero, Miguel de Aguirre, Melchor Jufré del Aguila, Alonso de Ovalle, Diego de Rosales, Francisco Ponce de León, Rodrigo de Aganduru Moriz, Francisco Combés, Juan de Palafox y Mendoza, Fernando Montesinos, Diego Andrés Rocha, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, Gregorio Martín del Guijo, Martín de Herize y Salinas, Santiago de Tesillo, Duarte d`Albuquerque Coello, Jacinto de Carvajal, Cristóbal de Acuña, Laureano de la Cruz y Antonio de Solís y Rivadeneyra.

y textos elegidos por Eduard Fueter para escribir el capítulo "la historiografía de los descubrimientos y los estudios etnográficos"[519].

En el estudio de Francisco Elías de Tejada[520] tan sólo son objeto de capítulos independientes Gonzalo Jiménez de Quesada, Juan de Castellanos, Fray Pedro de Aguado y Vargas Machuca.

Pese a tratar temas como "la integridad del honor" o "la seguridad económica" únicamente en tres ocasiones se recurre a El carnero, a fin de concretar algún dato, más bien de escasa relevancia[521].

La obra titulada Descubrimiento del Nuevo Reino de Granada y fundación de Bogotá (1536-1539), escrita por Juan Friede[522], se compone basándose en documentos del Archivo General de Indias de Sevilla y en textos de un largo catálogo de cronistas --Fray Pedro de Aguado, Juan de Castellanos, Pedro Cieza de León, Nicolás Federman, Gonzálo Fernández de Oviedo, Lucas Fernández Piedrahíta, Antonio de Herrera,

---

[519]Incluido en Historia de la historiografía, Buenos Aires, ed. Nova, 2 vols, 1953.

[520]El pensamiento político de los fundadores de Nueva Granada, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1955.

[521]Cito: "Fué (sic) el primer presidente Andrés Díaz Venero de Leiva, desembarcado en Cartagena a finales de 1563 y cuyo gobierno pasó por tan recto que los cronistas posteriores, por boca de Juan Rodríguez Fresle, han llamado el 'siglo dorado' a los diez años que duró su gobernación" (9). "Queda memoria de algunos de los hispanos que más se acercaron al alma indígena en el dominio de las lenguas. Sabemos de Francisco Lorenzo, tan ducho en la de los moscas que engaña al mismo cacique Popón haciéndole creer era su dios; de Gonzalo Bermúdez, clérigo hijo de conquistador, elogiado por Rodríguez Fresle en El carnero" (43). En el tercer caso, se apunta que según J. Rodríguez Fresle el verdadero autor de los pasquines atribuidos a Juan Rodríguez de los Puertos "fué el oidor Cortés de Mesa"(84).

[522]Op. cit., Bogotá, Banco de la República, 1960.

Jiménez de Quesada, José Oviedo y Baños, Pedro Simón--; se comprueba, pues, de nuevo, la ausencia de El carnero.

Algo similar sucede en un trabajo posterior, Los Chibchas bajo la dominación española[523]. Escribe Friede en la introducción:

"entre las crónicas coloniales que tratan principalmente del descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada encontramos tan solo dos que pueden considerarse como fuentes de primera mano: la de Fray Pedro Aguado, provincial de la Orden Franciscana en Santafé y la de Juan de Castellanos, cura de Tunja". su fiabilidad, pese a esto, resulta cuestionable: "ambos historiadores, dejándose llevar por su condición de religiosos, por la 'opinión pública' de la época y por el inquieto ambiente social que imperaba en el Nuevo Reino, en aquel entonces, presentan en sus crónicas serias contradicciones" (12). Teniendo esto en cuenta, cotejando cautelosamente hechos y fechas, consulta Friede el Archivo General de Indias de Sevilla, el Archivo Nacional Colombiano y, al igual que antes, los textos de diferentes cronistas. Sólo se hace una única alusión a El Carnero. Sin duda, para Friede, este libro queda descartado como fuente histórica al menos por dos razones: no contener información de primera mano y ser inexacto. Cito: "Rodríguez Freire, Juan (...) Relata una guerra entre Bogotá y Guatavita con participación de Ramiriquí. Hemos omitido señalarla, pues el autor la sitúa en

[523]Op. cit., Bogotá, La Carreta, 1974.

1538, es decir, cuando los cristianos ya habían llegado a la meseta chibcha e incluso habían conquistado Bogotá y Tunja. La cronología de Rodríguez Freire es, pues, inverosímil" (22, nota 13).

Tampoco un artículo[524], que demuestra cómo las concepciones geográficas erróneas de los expedicionarios fueron elemento clave en el desarrollo de la conquista, se documenta en la obra de Rodríguez Freile. Lo hace en las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo, Juan de Castellanos, Lucas Fernández de Piedrahíta y Antonio de Herrera.

El prólogo de Miguel Aguilera ha sido comentado en páginas anteriores. Su tesis procura apoyarse en los testimonios de algunos historiadores. Son relevantes para este apartado dos de ellos, opuestos: "don Isidoro Laverde Amaya, acertó como pocos en la determinación de la autoridad de la obra de Freire: Tal sello de veracidad en Rodríguez Freire es, sin duda, lo que ha impulsado a varios de los historiadores que han venido después de él, a que prohijen sus noticias e inserten en sus obras largos trozos de aquélla. Entre los que más acuciosamente le han seguido, figura don José Manuel Groot" (18). No será uno de ellos, por el contrario, Gustavo Otero Muñoz, quien en sus Semblanzas colombianas, atribuye a El carnero numerosos errores; su conclusión es que la obra tiene "carácter novelesco-anecdótico, sin que pueda

[524]Friede, Juan, "Las ideas geográficas en la conquista del Nuevo Reino de Granada", en Revista de indias, año XV, núms. 61-62, páginas 523-551.

clasificarse entre las rigurosamente históricas" (18).

Ernesto Restrepo Tirado, en su libro del año 1975[525], pone en duda, en conjunto, el valor documental de las crónicas. Estas no constituyen una fuente precisa de datos, como ya indicó también Juan Friede. La novedad es que esta es una razón suficiente para no utilizarlas, método drástico de garantizar objetividad y eliminar errores. Escribe Restrepo en su prólogo: "La obra está basada exclusivamente en manuscritos que reposan en el Archivo de Indias de Sevilla. Todos auténticos y en su mayor parte inéditos. Dejo a un lado los relatos, muchos de ellos fantásticos, que traen los cronistas, sin decirnos las fuentes de donde los han sacado. Aquí todo está comprobado, no hay fábulas, ni tradiciones" (13).

En esta misma línea, el estudio de Julián Ruiz Rivera[526] sobre demografía, funcionamiento práctico de las "visitas a la tierra" como medio de control de la autoridad superior a las subalternas y sistema de encomiendas en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVII, en ningún momento toma información de las crónicas del período. En consecuencia, tampoco se hace referencia alguna a El Carnero. Todos los datos utilizados, especialmente demográficos, están extraídos del "Archivo Nacional de Colombia" y del "Archivo General de Indias" (XXVII). El propio Julián Ruiz describe su actividad

---

[525] Historia de la provincia de Santa Marta, Bogotá, Colcultura, 1975.

[526] Encomienda y mita en Nueva Granada en el s.XVII, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos,1975.

investigadora en estos términos:

> Hemos analizado detenidamente la correspondencia de oficio de presidentes y oidores durante todo el siglo, la de los contadores del Tribunal de Cuentas, la de los Oficiales Reales de la ciudad de Santa Fé, y las disposiciones emanadas del rey y del Consejo de Indias, contenidas en los cedularios.
>
> Para el estudio de las encomiendas y la confección de la lista de encomiendas y encomenderos (...) hemos tenido que fichar uno por uno todos los expedientes de concesión de encomiendas (XXVIII).

Tampoco parece haber influido El carnero sobre el trabajo de Nicolás del Castillo Mathieu[527]. Aunque la obra se cita en la bibliografía, una sola vez se hace referencia a ella (190, nota 85), junto a los textos de otros autores (Oviedo, Aguado, Castellanos, Friede). En nota se indica sin comentario la página que contiene la información a tener presente.

Por lo demás, las fuentes utilizadas son expuestas en un capítulo introductorio. No figura El carnero. Veamos cuáles son los textos de la época utilizados:

> Este libro trata (...) de apoyarse fundamentalmente en quienes fueron testigos presenciales de los sucesos que aquí se narran, como Colón, Enciso, Oviedo, Cieza de León y Andagoya y en las relaciones de los conquistadores, exploradores y funcionarios contemporáneos que anduvieron, guerrearon y gobernaron en lo que hoy es Colombia, recogidas en los Documentos y otras obras de Juan Friede (...) En nuestro caso, utilizamos a Juan de Castellanos, a fray Pedro Simón y al propio fray Pedro de Aguado, como fuentes secundarias, lo que no significa, en manera alguna, despojarlos de sus indudables méritos (...) Pedro Mártir de Anglería y fray Bartolomé de las Casas nos han sido, sobra decirlo, de inmensa utilidad (16).

Ciertamente, salvo excepciones, ha tenido El carnero muy

---

[527] Descubrimiento y conquista de Colombia, Bogotá, Banco de la República, 1988.

escasa repercusión sobre la historiografía que trata del Nuevo Reino de Granada; el breve repaso efectuado basta para confirmarlo. No podría decirse que la obra se ha consultado cada vez menos ni que haya habido una pérdida de valor histórico paulatina, acorde a un cambio de convenciones. Desde su mismo origen, El carnero apenas ha servido para reescribir la historia. Las causas se abren a la especulación. El discurso histórico sólo obliga a consignar fuentes empleadas. Raramente se hace inventario de materiales conocidos pero no utilizados.

En todo caso, esta constatación sorprende poco, parece casi previsible, si se tiene en cuenta lo siguiente: en primer lugar, los sucesos relacionados con el descubrimiento y conquista ocupan una mínima parte del texto; cobran carácter de resumen. Oscar Gerardo Ramos[528] recuerda, por ejemplo, cómo Lucas Fernández de Piedrahíta, consagra "luengos capítulos" a lo que se despacha, en El carnero, "en el capítulo VIII". Freile "corre por sobre los elementos históricos que ofrecen el ajusticiamiento del Mariscal Jorge Robledo, la muerte de Benalcázar en Cartagena, la visita del tristemente célebre Licenciado Juan de Montaño y la insurrección de Alvaro de Oyón. Todos estos hechos, tan importantes, ocupan apenas cinco páginas. Y así acontece con todos los demás puntos de relevancia histórica".

En segundo lugar, autores como Pedro de Aguado o Juan de

[528] Art. cit., páginas 36-37.

Castellanos, frente a Freile, manejan, en opinión de Friede, informaciones de primera mano. La historia de la Nueva Granada ha sido contada en otras partes con más detalle y en base a fuentes más seguras. A este respecto, lo dudoso de los testimonios invocados y su manejo poco selectivo son factores sometidos a discusión. En palabras de Jaime Delgado, "Freyle carece absolutamente de autoridad, ya que desconoce las fuentes históricas y no somete a la más mínima crítica los datos que le proporcionan sus informadores" (40). En el extremo de una gama de posibilidades juzgadas aceptables, no importa aquí su acierto, Delgado concluye: a Juan Rodríguez Freyle "no se le puede calificar de historiador ni, en consecuencia, llamar Historia a su obra" (45). Finalmente, también esta se descalifica como punto de partida para la historiografía, y en parte debido a lo anterior, por contener errores y despertar sospechas.

En otro sentido, las narraciones detalladas de El carnero bien pueden atenerse a los autos procesales, como demuestra Mario Germán en su edición, pero la particularidad de los casos, su falta de consecuencias determinantes sobre el devenir de la colonia a nivel, por ejemplo, político, administrativo o económico, las transforman en episodios intrascendentes ("chismes", "cuadros de costumbres") para todo un conjunto de proyectos historiográficos.

Todas las manifestaciones documentadas apuntan hacia un valor histórico en crisis: se reclama --es necesario

reclamarlo-- o se cuestiona. La caída de valor historiográfico en El carnero, no su extinción, es uno de los datos a tomar en cuenta de cara a definir la naturaleza fronteriza del libro. Cuanto menos es leído el libro como historiografía más posibilidades hay para empezar a comprenderlo como híbrido. De entrada, la obra ha dejado de pertenecer del todo a un solo género.

La debilidad de un valor defectuoso impide a este predominar sobre otros valores. Estos oponen ya resistencia suficiente como para empezar a arrastrar el texto hacia su territorio.

Por otro lado, completando el círculo, cuanto más se concibe El carnero como texto fronterizo más se complica la posibilidad de leerlo como historiografía; es decir, como algo que ya o desde siempre no es.

1.3. TRAYECTORIA DE LECTURA DE EL CARNERO: CONCLUSIONES.

Leer significa construir sentido sobre las pistas del texto. Se halla, pero no sin la intervención de una cierta perspectiva aportada. No se reacciona más que ante lo que se es capaz de interpretar --el resto parece fondo indiferenciado, murmullo o ruido ensordecedor--. En el momento de un juicio crítico se localizan y evalúan las marcas textuales y extratextuales que concuerdan con un repertorio previo tanto más inteligible cuanto más institucionalizado. No hay interpretación sin reconocimiento de marcas de valor ni valor para marcas irreconocibles e imprevistas.

En vez de existir la escritura formada al dictado de la realidad, sólo se escribe al dictado de las reglas que en cada tiempo rigen el discurso que dice la realidad aceptada. La ruptura entre referente y relato hace posible al menos tres fenómenos muy distintos: que varios relatos apunten a un mismo referente, que un relato, en un cambio de normativa, cambie también de género y, por último, que un relato se manifieste ambiguo, en un vacío de marcas o en co-presencia de marcas supuestamente incompatibles. Este sería el caso del texto fronterizo y de El carnero.

El texto fronterizo tiene carácter fragmentario, como reescritura de variados modelos discursivos. Resulta ser algo más y algo menos que cada uno de ellos. No acaba, en este sentido, de identificarse. Desplazándose de uno a otro, los modelos, tomados y clausurados, se desautorizan en una

alternancia de planos. La tradicionalidad genérica se subvierte en la medida en que lejos de asegurar una orientación sirve de base para un juego que se propondría más bien anularla. Lo último que quizá se esté mostrando es que no hay maneras adecuadas o necesarias de hablar sino formas interesadas, por ello interesantes, de hacerlo.

Revisando trabajos críticos se concluye que el texto fronterizo no tiene otra especificidad propia que la de fundarse sobre una doble afirmación y sobre una doble negación: es en parte historia y literatura y no es del todo ninguna de las dos cosas. Esta inconsistencia esencial no deja de captarse como un vacío de definición que debe ser rellenado y que de hecho nunca se rellena satisfactoriamente. El texto fronterizo obliga a retornar a un punto de partida para indagar acerca de su naturaleza y se caracteriza por alimentar una diversidad de respuestas. El carnero fue catalogado como híbrido y sus episodios reclamaron la invención de un término propio, la "historiela". Además, se ha venido a relacionarlo con múltiples géneros: crónica, historia, autobiografía, anécdota novelada, novela picaresca, novela de espacio, cuadro de costumbres, cuento, drama de honor...

Así como no se discute si Fortunata y Jacinta o La regenta son novelas, semejantes clasificaciones se transforman aquí en un tema central. El objetivo de múltiples trabajos no ha sido otro que el salvar el abismo de un punto de partida; esto es, el establecer las condiciones previas a la

interpretación.

La búsqueda de un género apropiado para el texto fronterizo termina con una enumeración de géneros cercanos. La dispersión de términos no sólo se observa en un plano de intertextualidad, contrastando comentarios, sino también en el ámbito de lo intratextual, dentro de un sólo trabajo, de un sólo artículo. Lo que esto quiere decir es que una forma recurrente de hablar sobre El carnero parece ser la de un debate. Lo que no deja de cuestionarse es, en definitiva, cuál de los géneros aproximados cabe considerar más próximo.

Si algo se decide, si una parte de la obra se juzga más importante, esto sólo puede sancionarlo una convención, convención de segundo grado al margen y parcialmente en contra de las convenciones de primer grado de las marcas de valor histórico/literario. El debate, en el texto fronterizo, carece en rigor de punto final. Desconoce algo semejante a una evolución. Queda suspendido y abierto, tarea que recomenzarán futuros estudios.

El carnero se define como texto fronterizo. No se lee, sin embargo, como tal. La teoría permitía diagnosticar que no existe nada semejante a una lectura fronteriza. No hay forma congruente de hacer compatibles dos conceptos de escritura opuestos. La palabra literaria precisamente se contemplaba como palabra en el tiempo, cita sin contexto, sin la presión de contingencias, en negación de los atributos de la palabra histórica. Cabe aventurar entonces, tomando palabras prestadas

a Paul De-Man, que el texto fronterizo prefigura sus malinterpretaciones.

El examen de la trayectoria crítica confirma la teoría. Lecturas mixtas nunca han superado su mero anuncio. El comentario deja de tener en cuenta partes, pasa por alto algo que sin embargo está, para articularse con coherencia. Lo inteligible no es tanto el sentido de la obra como el sentido construido a su costa. El carnero, en realidad, ha sido constante objeto de lecturas fragmentarias, interpretado como un compendio de discursos separables. La lectura doble del todo se transforma en dos lecturas parciales que se concatenan. El problema es que siempre hay un punto de enlace y ruptura en que unas afirmaciones tienen que detenerse para ceder el paso a otras. Se dan dos momentos críticos cruciales: el primero es aquel en que la lectura fragmentaria rebasa sus limitaciones para proponerse total. La parte se invalida al hacerse pasar por el todo.

El segundo momento crítico es aquel en que se llegan a cruzar o sumar las lecturas concatenadas. He registrado una serie de contrasentidos, resultado de esta confusión de criterios. Lo que vale para la literatura se añade a lo que se dice sobre la historia y viceversa. Sólo así se argumenta que lo real se hace más real por ser realista, que lo verosímil garantiza la verdad o que el valor y validez del discurso histórico también depende de su originalidad.

Las razones para la escritura de El carnero no han dejado

de hallarse en la historia, en los modelos, en el sujeto de la enunciación y en la dinámica de la propia obra. Las tres formas de lectura literaria y la lectura histórica confluyen para motivar un mismo fenómeno, pero las razones son excluyentes. La amalgama insostenible de términos tiende a resolverse en una jerarquía o en una alternancia, una cadena de primeras y segundas intenciones. Cuanto más se debilitan unas, más se fortalecen otras. Se observa cómo, en un cambio de orden radical, la mirada se ha desplazado desde la Historia de la Nueva Granada a las "ficciones" de El carnero.

Si la alternancia se establece por el mero recurso de la fragmentación, la jerarquía entraña un juicio de valor y remite a un particular procedimiento: consiste en fragmentar para después leer sólo en función del trozo que se cree más relevante. En la recepción de El carnero se dan las dos opciones enfrentadas que cabría esperar del texto fronterizo --En resumen, ha sido visto como obra histórica con ingredientes literarios y, por el contrario, como colección de cuentos con marco histórico.

Lo cierto es que cualquier forma de lectura practicada en algún momento parece verse interrumpida. Haciendo balance, es la lectura histórica que tropieza con las virtudes literarias y la lectura literaria que en algún momento se sorprende comprendiendo el relato de la realidad ocurrida. Para empezar, sin interrupción se confunde el narrador con Rodríguez Freile. ¿No nos enfrentamos desde ahí en su obra con un mensaje

anclado en la historia y sobre ella?

En el texto fronterizo la incongruencia amenaza más bien a la lectura literaria. Mientras que se recogen lecturas, aunque parciales, pura y básicamente históricas, no se dan, sin embargo, lecturas pura y básicamente literarias. La historia de El carnero parece ser la de una obra que sin abandonar del todo el terreno de la historiografía se ha desplazado hacia el terreno de la literatura. ¿Habría que buscar en este desplazamiento, finalmente, una razón para un abandono de la lectura? Los valores dobles del híbrido ¿se suman o se restan? ¿arrojan el resultado de un menor valor literario y de un menor valor histórico?

La crítica, en su búsqueda de apoyo para la interpretación, en lugar de encontrar claridad ha dado con varios misterios: la biografía desconocida, el silencio previo a la tardía primera edición, la ambigüedad del género, el título enigmático. Vale la pena recordar que Rodríguez Freile jamás se refirió a su texto como El carnero. Es este un misterio heredado de la tradición receptora. Esta misma regresa una y otra vez a los mismos lugares para deshacerse y hacerse. Desanda, insatisfecha, el camino andado para añadir uno más que invalide a los anteriores.

La marca extratextual que pudiera guiar la lectura pesa más como duda que como certeza. A fuerza de clasificaciones se recibe un texto desclasificado. De lo que se avisa, en todo caso, es de las constantes que han de tomarse en cuenta y que

han de servir para orientar y desorientar.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

2.EL ESCRITOR DE EL CARNERO. VALOR BIOGRÁFICO EN CUANTO MARCA EXTRATEXTUAL.

En uno de los márgenes del libro, espacio ambiguo que sin ser parte del texto sí es definitivamente parte de la obra, se lee, después de un título interminable, el nombre del autor, "Juan Rodríguez Freyle". Mientras que en los títulos que figuran en las portadas bien puede iniciarse el juego del sentido, primeras líneas interpretables, se actúa bajo el supuesto de que los nombres escritos están siempre del lado de la historia, mera constatación fuera del juego de quién ha escrito en realidad. Fuera y antes del encantamiento poseemos el nombre del encantador.

Muy pocos documentos dicen algo de Juan Rodríguez Freile. Se sabe, por la fecha que figura en su partida de bautismo[529], 7 de Mayo de 1566, que el autor no pudo presenciar ni participar en los sucesos del descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada, muy anteriores --la expedición al mando de Gonzalo Jiménez de Quesada salió de Santa Marta el 5 de Abril de 1537[530]; Santafé fue fundada en 1538.

El historiador Guillermo Hernández de Alba encontró en un

---

[529]En sus ediciones, ya citadas, Mario Germán Romero y Darío Achury Valenzuela reproducen la partida de bautismo localizada en el Libro segundo de bautismos de la iglesia catedral de Bogotá (páginas, respectivamente, XX y XV). En ella se leen los nombres de sus padres: Catalina Rodríguez y Juan Freile. El hecho de que el autor se autodesigne anteponiendo el apellido de la madre al del padre ha sido, por otra parte, destacado e interpretado como forma de ocultamiento y creación de un falso abolengo, disociación del vínculo paterno o inversión irónica. Véase Charles Bruno, op. cit.,, página 19, nota 8.

[530]Fecha fijada por los cronistas Lucas Fernández de Piedrahíta y González Fernández de Oviedo. Véase Darío Achury Valenzuela, ed. cit., página 13, nota 12.

"Registro de escrituras públicas de los años de 1609 y 1670" algunos documentos referentes al autor. Se trata de papeles relacionados con un juicio de tutela de unos menores de edad. El tutor de los menores era Rodríguez Freile. Este solicita que se citen testigos para ratificar que él y su esposa viven de lo que produce una propiedad ubicada en el valle de Guasca y que es persona pobre, incapaz de ocuparse del cuidado de los bienes de los menores. Finalmente, los testigos declaran conforme a las expectativas del interesado y, además, añaden que hacia 1609 Freile era "muy gordo" y "muy cargado"[531].

Por último, Fernando Martínez dio a conocer algunos papeles autógrafos del escritor descubiertos por Guillermo Hernández de Alba. Todos ellos tienen que ver con una causa judicial que por deudas se le siguió al autor entre los años 1621 y 1630[532]. Según parece, este y el capitán Gutiérrez de Montemayor tenían en común negocios de tipo agrícola. Una deuda impagada contraída con el capitán y reconocida, da lugar a un turbio proceso. Freile se verá desposeído de sus bienes, rematados, a sus espaldas, a un precio irrisorio frente a su valor real. Carente de influencias, sus reclamaciones ante las autoridades jamás surten efecto. En 1630 se falla en su contra y sin derecho a apelación. Terminará por vender lo que le

---

[531]Tomo la información de Raquel-Chang Rodríguez, op. cit., página 44.

La breve descripción física, por su parte, tampoco se ha desperdiciado a la hora de inventar explicaciones biografistas. Ver, por ejemplo, Achury Valenzuela, ed. cit., página XXXIX.

[532]Fernando Martínez, art. cit., páginas, 295-315. También Achury Valenzuela en su edición, páginas XLI-L, cuenta con gran detalle la historia de este pleito.

queda para pagarle a su antiguo socio lo que por injusticia aún le debe. En la ruina más absoluta transcurren los últimos años de su vida.

En un documento que reabre el litigio[533], fechado el 2 de Diciembre de 1642, se da por muerto a Rodríguez Freile. Los frailes agustinos reclaman a su viuda e hijos el pago de cuentas todavía pendientes, en calidad de herederos de las posesiones del ex-capitán Gutiérrez de Montemayor, miembro de la orden también fallecido...

Ante la práctica ausencia de datos, las biografías del autor, sin excepción, han sido construidas a partir del propio Carnero. Lo que en la obra se contiene, de naturaleza textual --y no extratextual--, será aquí tomado en cuenta en la sección que dedico al discurso.

Rodríguez Freile se ha presentado como un campesino de la Nueva Granada. No es escritor ni historiador-cronista de oficio. No hay otras obras suyas que pudieran influir en una catalogación de El carnero, previa a su lectura. Muy poco puede decirse sobre su método de trabajo. Comparando fecha de nacimiento y fechas de descubrimiento y conquista del Nuevo Reino de Granada, cabe observar que el texto, al menos parcialmente, no podría respaldarse en una verdad de lo visto y lo vivido.

Dentro del cajón de las Crónicas de Indias, no pertenece El carnero al largo listado de textos escritos a instancias de

[533]Estudiado y expuesto también por Fernando Antonio Martínez y Darío Achury Valenzuela en los textos anteriormente citados.

las autoridades españolas. Tampoco es el memorial de servicios prestados o la reivindicación de la propia labor realizada. Las motivaciones de Freile no son predeterminables. Sus ocupaciones, en principio, no lo obligan a la escritura. Hay que subrayar esta ausencia de un compromiso previo. El escribir por iniciativa propia abre, creo, la posibilidad de un texto fronterizo, que se permite saltar las reglas de los géneros. Tampoco han de comprenderse estos hechos como una marca de ficcionalidad. Cuanto se sabe acerca de Freile no predefine El carnero, lo abre a la incertidumbre.

Por otra parte, esta borrosa imagen de Freile basta para contrastar radicalmente con un perfil tradicional de historiador. Importa desarrollar este punto. Aristóteles, en su Poética, indica que todo receptor es persuadido conforme a la forma en que el hablante-escritor manipule recursos vinculados a las tres categorías griegas "ethos", "pathos" y "logos". Cuando se trata de lograr la adhesión de una audiencia, junto a la fuerza emotiva y la solidez argumentativa del texto hay que tener en cuenta, en primer lugar, la autoridad de que se inviste el hablante.

La teoría y práctica historiográfica, desde la antigüedad, ha hecho hincapié en la importancia del historiador como garantía de la veracidad de lo afirmado. Las cualidades que otorgan autoridad al que cuenta son, a su vez, declaradas y sometidas a reflexión. Aproximándome al período temporal que aquí interesa, se constata cómo, por ejemplo,

Jiménez de Quesada reprocha a Paulo Jovio el ocuparse de cosas que no son de su profesión y que "ni sabe ni entiende"[534]. Una experiencia práctica, militar y política parece exigirse ¿Qué podría, según esto, esperarse de Freile? Amplío esta idea con la consulta de algunos preceptistas del Siglo de Oro[535].

Para Luis Cabrera de Córdoba, en su manual de 1611, "es la historia narración de verdades por hombre sabio, para enseñar a bien vivir"[536]. Esta sabiduría es entendida como un conocimiento, por una parte, de tipo retórico --dominio de las formas de componer-- y, por otra parte, como un conocimiento preciso de disciplinas relacionadas con la materia a tratar. En este sentido, Fox Morcillo estableció, en 1557, el ideal extremo al que parece apuntarse y al que apuntaron los teóricos humanistas. Comenta Marcelino Menéndez y Pelayo: "altas condiciones pide en el historiador: no sólo conocimiento de todas las ciencias divinas y humanas, y especialmente de las ciencias jurídicas; sino haber hecho largos viajes y conocido las costumbres de muchos pueblos, y haber intervenido en negocios públicos y privados, bélicos y urbanos"[537]. A este hombre sabio le suma atributos Jerónimo de

---

[534]Víctor Frankl, op. cit., página 586.

[535]Estos no se caracterizan, desde luego, por su riqueza de nuevas ideas con respecto a los tratados que se estudian y recopilan en Eckhard Kessler, Theoretiker Humanistischer Geschichtsschreibung, München, Fink, 1971.

[536]De historia para entenderla y escribirla, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948, página 24.

[537]Historia de las ideas estéticas, vol.I, Madrid, C.S.I.C, 1974, página 676.

San José, cuyo tratado se escribe en 1649 y publica en 1651. Habla de tres requisitos: sabiduría, entereza y autoridad. Apunta: "en la autoridad, queremos que el historiador la tenga ya de antemano granjeada en la República, donde sea conocido y estimado, o por la nobleza de su sangre, o por la eminencia del puesto que ocupa, o por la excelencia de su ingenio y sabiduría, o finalmente por su muy rara virtud y santidad"[538]. Más adelante vuelve a tocar el mismo tema, y añade: "el último principio de la autoridad de un historiador es la dignidad del puesto que en la República ocupa y ha obtenido. Califica mucho las acciones de una persona el verle ejercer oficios y cargos públicos de dignidad y autoridad; porque con razón se juzga ser de grande mérito y de talento aventajado el que es elegido para semejantes puestos"[539].

Francisco de Fuentes y Guzmán, seguidor de la misma corriente historiográfica renacentista, anota en una obra escrita entre 1689 y 1696: "Bastará lo dicho acerca de la dignidad de la historia, para que algunos impertinentes quedaran persuadidos a que el oficio del cronista, no sólo se ejercita en ocupación eficiente de la historia, que es el que hace el de ilustre, loable y noble operación; sino de dignidad, lustre y estimación de la persona que la escribe; pues habiendo en ella de tratar de los emperadores, reyes, príncipes, potentados, pontífices, cardenales, obispos,

---

[538]Genio de la historia, Vitoria, El Carmen, 1957, páginas 256-257.

[539]Op. cit., página 408.

capitanes y héroes; y de las materias política y de Estado. Visto es no haberse de fiar, ni recomendar a plebeyas y vulgares personas"[540].

A la amplitud del saber que se adquiere, más que por la vía del estudio, por la experiencia obtenida en el ejercicio de un cargo público, se enlazan las virtudes de la dignidad y nobleza reconocidas. Es esta la creencia de una continuidad necesaria entre la materia que espera ser comunicada y la figura que la comunica. Sólo un semejante está en condiciones de comprender, manipular y entregar lo que le es semejante sin afectarlo defectuosamente.

En síntesis, tomando en consideración, como también indica Roberto González Echevarría, que "in the Renaissance, secretaries to princes, kings or otherwise powerful individuals were the keepers of language"[541], en Freile, hombre de campo pobre, arruinado, sin influencia ni prestigio social, encarna la imagen exacta del antihistoriador. Este apunte no es fenómeno aislado, sino una primera transgresión de una normativa que aún se revela vigente en el barroco. Sostendré, a lo largo de este trabajo, que El carnero invierte, en múltiples sentidos, los preceptos de la historiografía renacentista.

No debe olvidarse, por último, el retraso general de la teoría frente a la práctica historiográfica en el Siglo de

---

[540] Preceptos historiales, Guatemala, Publicaciones del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, 1957, página 122.

[541] Op. cit., página 62.

Oro. Según Santiago Montero, "los tratadistas muévense dentro de una problemática que los historiadores han superado ya, y proponen unos moldes y finalidades a la Historia que ya no bastarían para ceñir y limitar las realidades espléndidas del género"[542]. No representará un obstáculo el reconocimiento de la obra en oposición a las doctrinas historiográficas ya expuestas para inscribirla, no obstante, en el género de la "Crónica de Indias", tal y como es comprendido por Walter Mignolo o Alberto Rivas Yanes[543]. Lo que lo define, apunta este último, "es el propósito por parte del cronista de ofrecer al lector, a pequeña o gran escala, un relato que se quiere fiel a la verdad acerca de la conquista y colonización de América"[544]. Siendo su único punto de cohesión el tema, el género da cabida a tipos discursivos muy variados --cartas privadas u oficiales, relaciones, crónicas-- y a testimonios redactados con fines diversos por personajes de toda condición social y formación cultural. Puede ser Juan Rodríguez Freile uno de ellos. La indeterminación que establece la marca extratextual del escritor dejaría, con todo, vacía de contenido a una definición posible de este como "cronista".

---

[542]Santiago Montero Díaz, "la doctrina de la Historia en los tratadistas españoles del Siglo de Oro", reimpreso en Luid Cabrera de córdoba, op. cit., página XV.

[543]Walter, Mignolo, art. cit.. Alberto Rivas Yanes, Análisis literario de la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

[544]Op. cit., página 8.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

3. ANÁLISIS DE MARCAS TEXTUALES EN EL CARNERO.

3.1. LA HISTORIA EN EL CARNERO.

3.1.1. LA CONSTITUCIÓN REFERENCIAL DE EL CARNERO.

Según el esquema explicativo retórico, la formación de una obra, El carnero en este caso, se inicia en una actividad de "inventio", cuyo resultado es la figuración por el productor de un referente extensional dominado y regido por un modelo de mundo. "La constitución semántica es, como establecimiento de modelos de mundo y de estructuras de conjunto referencial, el punto de partida del complejo proceso de producción textual"[545]. Siguiendo el planteamiento del profesor Albaladejo[546], la "estructura de conjunto referencial" semántica es proyectada hacia la dimensión textual sintáctica en el marco de la "dispositio". A lo largo de un proceso adaptativo y depurador que se denomina "intensionalización", se transforma en "estructura macrosintáctica de base". Posteriormente, ya en el área terminal de la “elocutio”, queda plasmada verbalmente, textura lingüística que se distingue como "estructura microsintáctica". "La realización de la ‘inventio’ pone las bases para la operación de ‘dispositio’ y para la de ‘elocutio’, a la vez que fija un conjunto de exigencias para la conducción de estas dos operaciones".

---

[545]Tomás Albaladejo, op. cit., página 119.

[546]Op. cit., páginas 39, 119-120.

Lo cierto es que en la acción prefiguradora de la "inventio" se decide la condición ontológica del mundo representado por el lenguaje y refigurado en el acto de la lectura; espacio, por tanto, en que se asienta una marca fundamental para distinguir entre narración histórica y literaria. En principio, se declara histórico/ficticio el complejo de fundamentación semántica y culminación sintáctica que constituye un texto, según se descifren los seres, estados, procesos, acciones e ideas que componen su estructura de conjunto referencial como existentes o inexistentes, verdaderos o falsos, conocidos o no conocidos. Si el mundo del texto o estructura de conjunto referencial es congruente con una parte de la realidad efectiva aceptada cabe cifrarlo como una sección del compendio de proposiciones elementales verdaderas que describen a esta última.

La estructura de conjunto referencial de El carnero se presenta esencialmente como reproducción de un sector de la realidad efectiva aceptada. Esto es una marca clave para sustentar la historicidad del libro. Un análisis del título programático permite obtener una imagen global y abreviada de la historia que se cuenta en la medida en que lo posterior resulta ser la ejecución del proyecto aquí resumido, el desarrollo de los contenidos que comienzan por anunciarse. Copio[547]:

[547]A lo largo del trabajo citaré trozos de El carnero siguiendo la edición de Darío Achury Valenzuela --no modernizo ortografía--. Me limitaré a consignar los números de página, entre paréntesis y al final de los párrafos reproducidos.

> Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias occidentales del mar oceano y fundación de la ciudad de Santafé de Bogota primera de este reino donde se fundó la Real Audiencia y Cancillería, siendo la cabeza se hizo arzobispado. Cuéntase en ella su descubrimiento; algunas guerras civiles que había entre sus naturales; sus costumbres y gente, y de qué procedió este nombre tan celebrado DEL DORADO. Los generales, capitanes y soldados que vinieron a su conquista, con todos los presidentes, oidores y visitadores que han sido de la Real Audiencia. Los arzobispos, prebendados y dignidades que han sido de esta santa iglesia catedral, desde el año de 1539, que se fundó, hasta el de 1636, que esto se escribe; con algunos casos sucedidos en este Reino, que van en la historia para ejemplo, y no para imitarlos por el daño de la conciencia (6).

Al elaborar una lista de aseveraciones elementales efectuadas en el título, se observa que todos sus elementos semánticos obedecen a instrucciones del modelo de mundo de la realidad efectiva aceptada. Se asiente al encontrar consonancia entre lo que cabe decir sobre un sector de esta y afirmaciones tales como: "existe el Nuevo Reino de Granada", "es verdad que el Nuevo Reino de Granada fue objeto de conquista y descubrimiento", "existe la ciudad de Santafé de Bogotá", "es cierto que Santafé de Bogotá fue la primera ciudad fundada del Nuevo Reino de Granada", "es verdad que en Santafé se fundó una real audiencia y cancillería", "es verdad que en Santafé se hizo arzobispado", "es cierto que entre los naturales hubo algunas guerras civiles", "es verdad que 'el dorado' es nombre celebrado", "es cierto que de las costumbres de los naturales provino el nombre del dorado", "existieron generales, capitanes y soldados que vinieron a la conquista del Nuevo Reino de Granada", "existieron presidentes, oidores

y visitadores de la Real Audiencia de Santafé", "existieron arzobispos, prebendados y dignidades de la iglesia catedral de Santafé", "es verdad que la iglesia catedral de Santafé se fundó en el año de 1539", "es cierto que en el Nuevo Reino de Granada sucedieron algunos casos".

El libro, como indica Pedro Lastra, "declara desde su título una actitud de cronista"[548]. Planteado su referente extensional como histórico, las unidades semánticas preceden al momento prefigurador de la "inventio" y admiten el ser articuladas por textos múltiples. El carnero se inscribe por esta coincidencia entre los escritos que articulan el mismo tema y dentro del género que se ocupa del mismo tipo de temas: la historiografía indiana. Cumple, en este sentido, con el requisito documental genérico de nombrar, emplazar, fechar y validar hechos. Vuelvo al comienzo para recuperar algunos detalles y formular algunos problemas.

Al confrontar el mundo representado en El carnero con una sección de la realidad efectiva aceptada se halla que aquel se encuentra saturado de seres, estados, procesos, acciones e ideas que tienen en esta un equivalente. Su historicidad se explica sobre la base de la relación semántica de semejanza que establece, término a término y en bloque, con el mundo concebido como real. Afirma Carmen de Mora, evaluando la obra: "Es cierto que muchos de los datos que aporta son precisos y se han visto confirmados en otros documentos neogranadinos por

[548] "Sobre Juan Rodríguez Freyle", en Revista chilena de literatura, núm. 20, Santiago de Chile, 1982, página 148.

historiadores colombianos; los casos más representativos, como están basados en procesos judiciales, son verificables y se encuentran en el Archivo de Indias y en la Biblioteca Nacional de Bogotá"[549].

Las coordenadas espacio-temporales que ordenan y sirven de soporte al referente extensional, dándole fundamento ontológico, se identifican en El carnero con las de un sector de la realidad efectiva aceptada. El sector recortado acoge un repertorio de seres relacionados, acciones, etc. En la medida en que dicho referente extensional está compuesto por una selección dentro de este repertorio, debe entenderse como histórico, aplicándosele el atributo ontológico y extranuclear de "existente/existido" y "verdadero". Tras esta aproximación básica pero esencial se afirmará que no hay en la obra creación de realidad alternativa de carácter imaginario, verosímil ni inverosímil, sino representación de realidad efectiva aceptada. Al hablar de representación quiero constatar, de un lado, el enlace crucial con la realidad efectiva aceptada que he destacado y, de otro, el distanciamiento valioso frente a ella que examinaré en este apartado.

La tesis que se acaba de enunciar sólo parece sostenible si se matiza y completa con la superación de algunos puntos críticos que la amenazan. El hecho es que el referente de El

[549] "Lecturas del Carnero", en Cauce, núm. 18-19, 1995-1996, página 753.

carnero documenta tres tipos importantes de desviaciones frente a la realidad histórica conocida:

En primer lugar --lo que no sorprende, ni siquiera tratándose de narraciones históricas-- están los cambios que más adelante interpretaré como errores. Darío Achury Valenzuela se ha preocupado en su edición de irlos delatando. Son fechas, nombres y noticias falsas. Copio algunas muestras:

-García de Lerma, nombrado gobernador y capitán general de la provincia de Santa Marta, "llegó a Santa Marta el 28 de febrero de 1529, y no en 1526, como dice Rodríguez Freyle" (13).

-"Quien fundó o pobló la ciudad de Tunja no fue el capitán Juan de Junco sino el capitán don Gonzalo Suárez Rendón (...) La fundación de Tunja tuvo lugar el 6 de agosto de 1539 y no de 1549, como lo dice Rodríguez Freyle" (14).

-No muere el mariscal Gonzalo Jiménez de Quesada en el "año de mil quinientos y ochenta y tres. "Fecha exacta de la muerte de Quesada: 16 de febrero de 1576" (61).

-El capellán que acompaña a Quesada en la conquista no se llama "Juan de Lescames" sino "Antón de Lezcamez (...) No es cierto, como lo asegura Rodríguez Freyle, que hubiera regresado a España en compañía de los tres generales..." (61).

-"El capitán Pedro de Valenzuela, o más precisamente, Pedro Fernández de Valenzuela, al contrario de lo que dice Rodríguez Freyle, sí dejó memoria de sí..." (62).

-"Rodríguez Freyle cita equivocadamente a Pedro Ruiz Carrión en lugar de Pedro Rodríguez Carrión de los Ríos (...) En realidad, dio el nombre de Pedro Ruiz Carrión por el de Pedro Ruiz Corredor" (135).

-"Rodríguez Freyle no está en lo cierto cuando dice que Francisco Monsalve entró al Nuevo Reino con Jiménez de Quesada". En realidad, entrando por Venezuela, arribó al Reino con Federmann (154).

-"Alonso Machado no fue vecino de Tunja, como lo dice Rodríguez Freyle, sino de Vélez" (165).

-Se menciona a ""Antonio Pérez Macías de las Islas", como si se tratara de una persona de triple apellido. En realidad, se trata de dos personas distintas, a saber: Antonio Pérez y

Martín (no Macías) de las Islas" (170).

-"Don Juan Fernández de Angulo no fue ciertamente el tercer obispo de Santa Marta, sino el segundo" (192).

-Se atribuye la redacción de un edicto al oidor Melchor Pérez de Arteaga, siendo su autor el licenciado Diego de Villafañe. El edicto no fue echado al fuego, como supone Rodríguez Freile (230).

-"La ciudad de San Bonifacio de Ibagué fue fundada por el comisionado de la Real Audiencia de Santafé, Andrés López de Galarza (y no juan de Galarza, como dice Rodríguez)" (383).

-"Ocáriz dice que la ciudad de la Concepción del Valle de Neiva fue fundada en 1612 y no en 1614, como dice Rodríguez Freyle" (385).

-"Según Ocáriz, el nombre de la marquesa de Sofraga no fue el de Inés de Palacios, como dice Rodríguez Freyle, sino el de Inés Rodríguez de Salamanca" (398).

-"Según Ocáriz, el presidente, doctor Antonio González, llegó a Bogotá el 30 de marzo de 1590. Rodríguez Freyle dice que el 24 de marzo de 1589. Gobernó siete años (1590-1597), y no ocho como dice el autor" (414)[550].

Los desajustes del grupo al que pertenecen todos los que acabo de enumerar merman la fiabilidad de El carnero; su transcendencia en cuanto fuente informativa puede entonces cuestionarse. Se admite la obra como parcialmente no-factual; sin embargo, esto no constituye automáticamente marca que la deshistoriza y ficcionaliza. Una condición teórica necesaria

[550]Completo esta primera serie de errores con aquellos que se implantan en el nivel de los comentarios del narrador. Por ejemplo, no es cierto que fray Pedro Simón y el padre Juan de Castellanos en sus escritos "nunca trataron de lo acontecido en este Nuevo Reino" (6) --como se puede comprobar en sus respectivas obras, Noticias historiales y Elegías de varones ilustres--, no es cierto que Gonzalo Jiménez de Quesada no dejara noticia alguna de su empresa --como lo demuestra su Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada, de 1539--. Además, apunta Achury Valenzuela, no se encuentra en la Biblia mención alguna a la embriaguez de los hermanos de Abraham (26), "no es cierto que Virgilio hubiera compuesto La Eneida con el cínico propósito de adular al César Augusto" (241) y, para terminar, "Ariadna no murió de dolor ni al verse abandonada (por Teseo), como dice Rodríguez Freyle" (252).

para que quepa hablar de marca de ficción en el plano de la historia es la no coincidencia intencionada entre el referente extensional y lo que se reconstruye como realidad efectiva aceptada por su autor, que puede diferir de la del lector. Por esta razón, por ejemplo, no se catalogan entre las ficciones la mayor parte de los tratados de medicina anteriores al siglo XVIII. Desde una orientación pragmática perfilé el acto generador de ficción, a diferencia de los que generan mentira o engaño, como un hacer no creer en algo que el productor mismo no cree que reproduzca realidad efectiva aceptada. Este prefigura un referente extensional con la seguridad de que un lector que comparta con él en lo básico su modelo de mundo de realidad efectiva aceptada lo refigurará como referente regido por normas que no pertenecen a dicho modelo de mundo. Obrando en ausencia del autor, junto a un texto que debe decodificarse, se abre aquí para el colectivo de los lectores un espacio abierto al debate y al posible equívoco. En realidad, haciendo balance desde todos los factores a que se concede el sentido potencial de marca, se interpreta la intención del autor y, en dirección inversa, desde la perspectiva de autor que se puede recuperar, es corregido y ajustado el valor concreto de cada marca potencial.

La observación de las alteraciones en nombres, fechas o noticias que, según acabo de ejemplificar, se dan en el referente de El carnero con respecto a nuestro modelo de realidad efectiva aceptada, permite comprenderlas como errores

más que como indicios de ficción. Tengo en cuenta los siguientes motivos:

-Aunque las alteraciones puedan ser numerosas, en relación al conjunto de la historia narrada, no dejan de percibirse como esporádicas. No hay explotación regular o metódica de un distanciamiento frente al actual modelo de realidad efectiva aceptada.

-Son desviaciones puntuales. Afectan a pormenores y tienen escasa repercusión sobre el total del referente.

-No suponen la creación completa de un elemento de mundo antes inexistente, sino la mera ruptura con algún rasgo semántico atribuido a elementos preexistentes.

-No se comprenden como enriquecimiento, sí como modificación, de la realidad efectiva aceptada.

-No hay violación de las reglas de funcionamiento del modelo actual de realidad efectiva aceptada. Los cambios no son inadmisibles en sus características.

-No afectan a seres, estados, procesos, acciones e ideas cuyo conocimiento se halle tan difundido que si un individuo de formación cultural media --y de la formación cultural atribuible al autor-- se refiriera a ellos variando alguno de sus atributos, lo haría siempre con plena conciencia de provocar una distorsión.

-Por el contrario, son alteraciones explicables de manera plausible achacándolas a un defecto en las fuentes de información o a fallo de memoria.

La primera forma de distanciarse el referente de El carnero frente a la realidad efectiva aceptada cobra el sentido del error. No hay ruptura con el esquema del texto histórico, dirigido por un esfuerzo de hacer creer algo que el propio autor considera ciertamente ocurrido. No se inventa mundo divergente intencional. Ningún argumento se opone a que se comprendan los desvíos examinados como involuntarios; estos, entonces, no contribuyen a la deshistorización del libro ni tampoco a su ficcionalización.

La segunda forma de distanciarse el referente de El carnero frente a la realidad efectiva aceptada cobra el sentido de una especulación. Un grupo de cualidades ha sido incorporado a la historia que se narra contando con un apoyo documental escaso o nulo. Los acontecimientos alcanzan un grado de concreción a menudo inverificable. Cabría preguntarse por las pruebas que sostienen numerosos detalles, el esbozo de retratos y caracteres, el recuento de móviles o la mera cita de la palabra exacta.

A partir de lo ya dicho acerca de los errores destacaré que la sección especulativa del referente en El carnero no es esporádica, conlleva un enriquecimiento notable de la realidad efectiva aceptada y obedece a una voluntad. Cumple una labor reconstructora esencial. La conjetura en la obra recrea la escena resumida y oculta tras el dato, siendo el desarrollo de posibilidades ocultas detrás del nombre y del verbo.

Se distinguen las conjeturas del error en que, a falta de

evidencia, sólo pueden refutarlas otras conjeturas --de lo contrario, se transformarían automáticamente en errores--. Equivalen a versiones[551]. Por consiguiente, deben resultar compatibles con la realidad efectiva aceptada. No sólo respetan las reglas que dominan a esta, sino que son además producto de su aplicación. No obedecen las conjeturas del texto a un proceder caprichoso. Responden a un principio de congruencia. En consonancia con el tema, por ejemplo, las damas envueltas en pasiones amorosas son descritas en términos semejantes: la dama asesorada por Juana García es "mujer moza y hermosa" (211), doña Inés: "hermosa por extremo y rica" (221), doña Ana de Heredia: "moza y hermosa" (244), el licenciado Orozco tiene relaciones con "una dama hermosa, (...) mujer de prendas casada y rica" (258), Luisa Tafur es "moza gallarda y hermosa" (333) y María de Vargas "moza, rica y hermosa" (354). Se cubren vacíos aplicando un principio de economía y de mínimo riesgo. Lo que finalmente se obtiene resulta ser un arquetipo, figuras que subrayan su pertenencia a una clase, anticipando lo que puede ocurrir. Hay, pues, búsqueda de continuidad entre personaje y enredo, entre estado interno y circunstancias.

---

[551]Pienso, por ejemplo, en la triple versión de la complicada "comedia de mutuas recriminaciones" urdida en torno a la figura del fiscal Miguel de Orozco: contamos, como apunta Achury Valenzuela (283-284), con la de Freile, con la del arzobispo Luis Zapata de Cárdenas, apasionado enemigo del fiscal, y con la de fray Alberto Pedrero, acusado de encabezar una conjuración a favor de Monzón. ¿Quién está en lo cierto? O es también el contraste que se da entre la muy favorable imagen que ofrece Freile del gobierno del licenciado Alonso Pérez de Salazar y las duras críticas que le dirigen los dignatarios del capítulo catedralicio de Santafé (véase la página 296 de la edición seguida).

Por otra parte, se evita el crear por especulación en el referente elementos sin existencia en la realidad efectiva aceptada. La capacidad creadora de la conjetura se orienta hacia la formación de un apéndice extendido sobre zonas de vacío en lo ya dado. En El carnero la invención actúa como restauración de un viejo mundo histórico; no pretende levantar un nuevo mundo imaginario enraizado más o menos en lo sucedido. El marco histórico no se transforma en la excusa o la motivación para la conjetura; más bien esta es la herramienta para hacer del dato, aceptado como comprobable, una imagen.

En síntesis, el sector conjetural del referente en El carnero tampoco significa marca de ficción en la medida en que, antes de ser interpretado como hallazgo de realidad verosímil, de lo que ha podido ser y no ha sido, remite a un esfuerzo por componer una realidad probable, esto es, algo que podemos figurarnos que ha debido de ser. El sentido de la afirmación se pierde para sustituirse entonces por el de la propuesta, la invitación atractiva a un ver como...

No debe olvidarse, no obstante, que la conjetura es responsable de que más adelante quepa plantear un doble valor de la obra. Activa recursos decisivos para los procesos que, de un lado, la convierten en "antihistoria" subversiva y que, de otro, la dotan del poder que se localiza en textos literarios.

En realidad, el recurso a la conjetura sólo queda

excluido del restringido concepto de discurso histórico que procura atenerse estrictamente a lo comprobable. Señala Carmen de Mora que "si CD (siglas que emplea para referirse a El carnero) resulta sospechoso es porque se le juzga con los parámetros del historicismo positivista"[552]. Si se busca la evaluación menos anacrónica, es preciso comprender las características de El carnero a partir de la serie de textos que comparten su misma naturaleza y que temporalmente son considerados precedentes o coetáneos; se evitará compararlo con otros muy posteriores o juzgar exclusivamente en base a su relación con la supuesta sustancia "real". No puede olvidarse algo inmediato: "one must always keep in mind that sixteenth --and seventeenth-- century historiographical form was not absolutely fixed, and that the nature of historical thruth was quite distinct from today´s empirical demands for verifiability and textual evidence"[553]. No se deja de reconocer que hipótesis o especulaciones resultan ser parte consubstancial del discurso historiográfico de los siglos XVI y XVII. Valga de ejemplo la función central que desempeñan en la exposición hecha por Jerónimo de San José de la labor historiadora:

> Consérvanse allí polvos y cenizas frías, o, cuando mucho, huesos secos de cuerpos enterrados: esto es, indicios de acaecimientos, cuya memoria casi del todo pereció; a los cuales para restituirles vida el historiador, ha menester, como otro Ezequiel, vaticinando sobre ellos, juntarlos, unirlos,

---

[552]Art. cit., página 751.

[553]David H. Bost, art. cit., página 162.

> engarzarlos, dándoles a cada uno su encaje, lugar y propio asiento en la disposición y cuerpo de la Historia; añadirles, para su enlazamiento y fortaleza, nervios de bien trabadas conjeturas; vestirlos de carne, con raros y notables apoyos; extender sobre todo este cuerpo, así dispuesto, una hermosa piel de varia y bien seguida narración, y últimamente infundirle un soplo de vida, con la energía de un tan vivo decir, que parezcan bullir y menearse las cosas de que trata en medio de la pluma y el papel: tanto es necesario para dar vida al cuerpo de una Historia organizada sólo de fragmentos antiguos.[554]

Junto a errores y conjeturas presenta el referente de El carnero una serie reducida de fenómenos portentosos que agrupo en torno a la característica de mantener una tercera clase de distancia frente a la realidad efectiva aceptada. En todos se recurre a explicación de corte sobrenatural. Se reparten entre cuatro episodios o "historielas" del texto. Son los siguientes, según los títulos sugeridos por Silvia Benso[555]: "Un negocio con Juana García" (capítulo IX), "El indio del Pirú" (capítulo XVI), "El visitador Salierna de Mariaca" (capítulo XVIII) y "Bustamante, el escribano de Mompós" (capítulo XX). Repaso brevemente:

En "Un negocio con Juana García", una dama queda embarazada en ausencia de su marido. Temiendo el pronto regreso de este decide abortar y para ello reclama los servicios de Juana García, "negra algo voladora". Esta última le hará ver que no hay motivos para apresurarse. Por vía de

---

[554] Op. cit., página 360.

[555] Art. cit., páginas 104-105. Aceptaré a lo largo del trabajo el título que la autora elige para cada relato. Por lo demás, esta respeta y conserva en su mayoría aquellos que ya propusiera antes Oscar Gerardo RAMOS (art. cit., 1966, página 2180).

hechizo, en un "lebrillo de agua" las dos mujeres contemplan reflejado al marido --el cornudo infiel--; está lejos, en la isla de Santo Domingo y bien acompañado: en la escena le regala a otra señora un vestido. Un sastre lo está cortando. Juana mete la mano en el agua y se queda con una manga del traje... La historiela acaba con el castigo de Juana, por brujería, y con la confesión de otro prodigio que realizó: "cuando fue a la Bermuda, donde se perdió la capitana, se echó a volar desde el cerro que está a las espaldas de Nuestra Señora de las Nieves" (214).

En "El indio del Pirú", finalmente, el veterano ladrón es capturado. En su confesión relata un intento de hurto, cuyo escenario es la catedral de Santafé: perpetrado el robo con facilidad el criminal emprende la fuga, pero en lugar de llegar a su casa, que está sólo a "tres cuadras", retorna repetidamente a la iglesia. Sólo consigue acertar con el camino --casi ha pasado la noche-- tras devolver el botín sagrado.

El tema de la defensa de un inocente, amenazando este a su acusador con comparecer ambos ante el tribunal divino y a breve plazo[556], se introduce por primera vez en el episodio conocido como "Los libelos infamatorios contra la Real

[556]Es tema "arraigado en la cultura popular, en las leyendas y recogido por la literatura. Se basa éste en la idea de que en los casos jurídicos en que las declaraciones de los interesados y testigos no bastan para establecer la verdad, ésta puede lograrse mediante la magia exigiendo a los elementos o a ciertos objetos una señal que decida sobre la culpa o inocencia de una persona", señala Carmen de Mora, art. cit., página 757.

Audiencia" (capítulo XI); sin embargo, una amenaza semejante sólo se cumple de modo puntual y prodigioso en "El Visitador Salierna de Mariaca". Resumo la historiela: El visitador Mariaca, enfermo de gravedad, es acusado por el presidente Francisco de Sandi de quedarse con cinco mil pesos. Aquel lo niega y termina por convocar a este para que nueve días después de su muerte se encuentren ante Dios, "a donde se averiguaría la verdad". Muere Mariaca y para sorpresa de todos, enferma y muere el presidente dentro del tiempo fijado, un día que se recuerda además por "la gran tormenta de rayos, truenos y relámpagos y agua que azotó a esta ciudad, que parecía que se hundía" (338). La casualidad extraordinaria se comprende como causalidad a lo largo de este episodio por intervención de un poder ultraterrenal.

Por último, en "Bustamante, el escribano de Mompós" se narra la desaparición misteriosa de un personaje: cuenta un criado que Bustamante se adentra en el monte viendo que su dama le hace señas desde "la ceja de la montaña". Ya no volverá. Cae la noche, regresa el criado solo a la ciudad y termina por buscar a su señor en casa de la dama. No está allí. No sólo la mujer no tiene idea de su paradero, además, tampoco fue la que antes lo llamó. Todo rastreo no da pistas de lo ocurrido. El enigma, de nuevo, recibe explicación admirable: "se entendió que el demonio, tomando la figura de la mujer, hizo lance en él" (376).

Comenzaré por la idea más inmediata, que iré corrigiendo:

en una primera aproximación, de corte anacrónico, en el momento en que se comprueba que estos relatos contradicen reglas básicas del modelo de mundo que rige la realidad efectiva aceptada, cabría suponer que ha habido intención de crear un referente ficcional y de naturaleza inverosímil.

Ahora bien, se da en el referente tal espesor de elementos trasladados desde la realidad efectiva aceptada que el componente ficticio ocupa un puesto de minoría más o menos marginal. A la hora de evaluar el conjunto de la historia debería tenerse en cuenta que los datos ficcionales por imposibles se concentran en sólo cuatro episodios. No afectan ni a la totalidad del libro ni al mundo articulatorio que opera como soporte y enlace. Advierte el profesor Albaladejo: "si es de índole ficcional el mundo articulatorio del mundo de un texto, este mundo es ficcional y si el mundo articulatorio del mundo de un texto no es ficcional, aunque contenga algún submundo ficcional, dicho mundo del texto no es ficcional"[557].

A modo de solución momentánea de compromiso, se definiría El carnero como una forma híbrida: texto historiográfico en que el autor se permite intercalar algunas anécdotas o "historielas" de índole ficticio.

Por otra parte, ni siquiera en los submundos inverosímiles de la obra se borra la orientación histórica y geográfica. Lo increíble se asienta sobre marco histórico preciso, fácilmente son reconocidos nombres y lugares. En "Un

[557] Op. cit., página 51.

negocio con Juana García", por ejemplo, esta, en su vuelo fantástico, contempla el naufragio en "el paraje de la Bermuda" de la nave capitana en que viajaban a España los oidores Góngora y Galarza (211) --los dos se ahogaron--. Otras referencias: el marido se embarca en "las flotas que fueron y vinieron de Castilla después de la prisión de Montaño", Juana llega al Nuevo Reino con el Adelantado don Alonso Luis de Lugo, interceden ante el obispo "el Adelantado Don Gonzalo Jiménez de Quesada, el capitán Zorro, el capitán Céspedes, Juan Tafur, Juan Ruiz de Orejuela..." y los personajes se mueven entre la isla de Santo Domingo, y las ciudades de Cartagena, Sevilla y Santafé. Se entremezclan las materias de dos formas discursivas en un doble movimiento: cancelación puntual de la realidad efectiva aceptada a la que se retorna y de la que se parte.

Como colofón de este primer enfoque del problema, el cruce de lo cotidiano con lo extraordinario maravilloso o milagroso que llega a producirse en El carnero tendría al menos dos explicaciones complementarias. En primer lugar, escribe al respecto Enrique Pupo-Walker:

> las conceptualizaciones que definen la función de cada disciplina no eran, en el siglo XVII, parte integral de la metodología historiográfica. Esta es la razón de que Rodríguez Freile --como el padre Murúa y el propio Inca Garcilaso-- no sienta la necesidad de separar la formulación teológica de la creación literaria o del material histórico. Así se explica que libros prestigiosos, de eruditos y cronistas oficiales, se detuvieran para relatar la hazañas de demonios, milagros o apariciones, como si todos esos asuntos fuesen material de la relación

histórica[558].

En segundo lugar, sobre el nudo que componen fantasía y realidad en las letras coloniales, afirma Juan Durán Luzio:

> Es claro que el grado de delimitación no cuenta mucho en estas letras. Lo que hay de "real" en la literatura de la época no se debe a que el autor no lo viera o lo viviera, se debe a que toda una concepción del mundo es todavía parte del reino de la ficción. La imaginación tiene entonces el dominio sobre la mitad del saber humano. Fantasía y realidad se fueron mezclando --y no podía ser de otra manera-- hasta dar como resultado toda una historia cuyos límites eran bastante imprecisos: estaban al borde de la ficción. Tampoco importaba señalar esos límites. El criterio riguroso que separa nítidamente la historia de la poesía, a pesar de su origen, es más bien moderno. Por entonces no contaba; al menos no contaba cuando se trató del Nuevo Mundo[559].

Perduraría matizada en la época de El carnero la tendencia medieval, que se extiende en el alto Renacimiento, a no trazar una nítida línea fronteriza entre "historia" y "literatura"[560], con la posibilidad que se reservaba el discurso histórico de poder incluir toda clase de fábulas[561].

No obstante, la lectura de algunos teóricos del período permite modificar este primer planteamiento. Una difundida distinción aristotélica resulta ser central[562]. El registro de

---

[558]Op. cit., página 149.

[559]"Hacia los orígenes de una literatura colonial", en Revista iberoamericana, núm. 89, 1976, página 657.

[560]Idea que se desarrolla en Víctor Frankl, op. cit., página 179.

[561]y, en contrapartida, con la posibilidad de suponer las fábulas edificadas "sobre el rastro de verdad", como --constata Víctor Frankl, op. cit., página 179-- hace Garci Rodríguez de Montalvo en el prólogo del Amadís de Gaula.

[562]La reflejan, por ejemplo, las firmes convicciones de Rodrigo Espinosa de Sanctayana, que comenta Santiago Montero ("la doctrina de la historia en los tratadistas del Siglo de Oro" en Luis Cabrera de

lo inexplicable no se prohíbe, pero no deja de levantar críticas. Por ejemplo, un tratadista tardío como Francisco de Fuentes, aconseja prudencia y tiende hacia el rechazo parcial, cuando menos:

> Todo aquello que excede a la fe humana se ha de decir con un pulso asentado y de grande igualdad, huyendo la vehemencia del encarecimiento, como son los milagros, oráculos, prodigios y cosas sobrenaturales: en que debe mediar el juicio; como así también se ha de apartar de escribir estos prodigios como el de llover sangre (...) diciendo que pronostican infortunios[563].

Por supuesto, ni se discute sobre la gestación intencionada de lo maravilloso. Las únicas dudas conciernen a la recogida y apunte de aquello que excede la experiencia, no a una libre creación espontánea que ya está descartada desde el principio.

Si se trata de rebajar la diferencia que hay entre orientación productora y receptora hay que contar con dos cambios previsibles en fenómenos de tipo cultural: uno lo sufre el diseño variable de la disciplina histórica; el otro lo sufre el concepto variable de realidad efectiva aceptada.

Continúo descartando como representación de realidad efectiva aceptada los referentes de las cuatro historielas expuestas, pero esto no impide sostener que el autor creyó en lo narrado, que lo contó para que fuera también creído y que

---

Córdoba, op. cit., página XXXIII): "el historiador no trata de cosas "falsas, verosímiles ni imaginadas", sino de hechos ciertos. Por esto se requiere verdad y no verosimilitud. Esta última nada tiene que ver con el género histórico".

[563] Op. cit., página 62.

lo creería, aun con asombro, un lector con quien compartiese sus mismas convicciones. A fin de cuentas todo lo que se juzga inverosímil enraíza en poderes divinos o satánicos perfectamente arraigados en el modelo de mundo de realidad efectiva aceptada vigente en el siglo XVII y en el entorno hispánico.

Para que exista marca de ficción tienen obligatoriamente que sucederse dos fases. En la primera es reconocida una inadecuación entre el referente y el modelo de mundo de realidad efectiva del lector. En la segunda es reconocida además inadecuación entre el referente y el modelo de mundo de realidad efectiva con que, se postula, trabaja el autor. En El carnero se completa la primera fase, pero no la última. Instrucciones que bajo mi punto de vista corresponden a un modelo de mundo de lo ficcional verosímil o incluso de lo ficcional no verosímil son reinterpretadas, reconstruyendo la perspectiva de Freile, como instrucciones propias de un modelo de mundo de lo verdadero, pero caducado.

Comprobando la concordancia del referente con el objeto histórico, tal y como se ha llegado a conocer, he introducido un "tal y como lo conoció el autor" decisivo. Haciéndolo concluyo que El carnero adapta y depura un referente extensional acorde con el modelo de realidad efectiva aceptada en vigencia para el colectivo humano al que perteneció Freile. Hay desautorización parcial de la obra en cuanto histórica; pérdida, más que ausencia, de valor factual, no marca de

literariedad. Tal pérdida, no obstante, facilita el abandono de una forma de lectura histórica, el almacenamiento del texto en el depósito de los documentos de época y el realce de un potencial valor segundo, estético, antes secundario.

El carnero se vincula a la realidad histórica en la misma medida en que la representa pero, con respecto a ella --y justamente por representarla-- su constitución referencial implica una labor de selección y estructuración. Se asiste a una "renuncia de índole poiética a la constitución, complejidad y completez propias de la realidad efectiva"[564]: referir la realidad efectiva no significa reproducirla, como se expuso en la primera parte. Orden y coherencia arrancan de esta diferencia oportuna e inevitable.

Es el referente un mundo proyectado sintácticamente y refigurado a partir de un artefacto lingüístico, el texto, incapaz de abarcar una realidad efectiva total. Las condiciones y limitaciones sintácticas se imponen a la construcción semántica: "si por un lado la 'inventio' implica una proyección semántica hacia el ámbito sintáctico, por otro lado la 'dispositio' ejerce una proyección sintáctica sobre el área semántica, que es así organizada de modo acorde con el texto en el que el referente es intensionalizado"[565].

La red de influencia que ejerce la sintaxis sobre la

---

[564]Tomás Albaladejo, op. cit., página 122.

[565]Tomás Albaladejo, op. cit., página 122.

semántica refuerza en toda clase de obras el corte dado entre referente y realidad. En particular, la historia de una narración se dota de unos rasgos que están determinados, quizá antes que nada, por la estructura. No tienen estos obligatorio carácter de marca, pero conllevan una toma de actitud que siempre se añade --más que recibirse de la realidad efectiva, se le otorga--. Aunque en El carnero no se cree realidad, sí se forma interpretación al reconstruirla, nuevo punto de enlace y ruptura con ella. Estas rupturas no constituyen, en sí, indicio de ficción. No desfiguran por norma el perfil de la obra historiográfica. Sin embargo, en el caso de El carnero se aprovechan para saturarlo con un doble sentido. En los próximos apartados de este trabajo intentaré demostrar cómo el texto invierte metódicamente el ideal renacentista para la historia, cómo deviene irónico y satírico y cómo se ha construido en partes siguiendo el esquema de una trama narrativa.

3.1.2. LA HISTORIA SUBVERSIVA DE EL CARNERO

No tendría sentido hablar de subversión si no se hiciera en un contexto de norma y, en nuestro caso, desde un concepto de intertextualidad. Para Graciela Reyes:

> Todo discurso forma parte de una historia de discursos: todo discurso es la continuación de discursos anteriores, la cita explícita o implícita de textos previos. Todo discurso es susceptible, a su vez, de ser injertado en nuevos discursos, de formar parte de una clase de textos, del corpus textual de una cultura[566].

Según Julia Kristeva, noción que acepta y comenta Charles Bruno, "every text is constructed as a mosaic of citations and every text is an absorption and transformation of another text"[567]. Se escribe en dependencia de lo que ya ha sido escrito. Lo ya escrito forma parte de los presupuestos autoriales y de las expectativas receptoras. Prosigue Bruno en la misma página, citando esta vez a Jonathan Culler, "a work can only be read in connection with or againts other texts, which provide a grid though which it is read and structured by establishing expectations".

El carnero, adelantaré, alimenta desde su mismo título y prólogo las más básicas expectativas del género historiográfico renacentista para posteriormente frustrarlas. Ciertamente, "como en la literatura (...) la intertextualidad es puesta en evidencia como tema de la escritura"[568]. El anuncio

---

[566]Op. cit., página 42.

[567]Op. cit., página 13.

[568]Graciela Reyes, op. cit., página 45.

termina para el lector que retiene y espera, en desencanto o sorpresa. De este modo, se articula una experiencia del objeto --historia del Nuevo Reino de Granada-- que es más una visión transgresora que un reconocimiento. Esta especie de desequilibrio o quiebra premeditados desencadena el impulso necesario para producir un efecto e incitar a una reacción. La obra se define, pues, como provocativa. Además, por el tipo de relaciones de intertextualidad difiere de la copia, el plagio, el pastiche o el homenaje para identificarse, por el contrario, con la parodia y la sátira. Concluye Roberto González Echevarría: "it is evident that El carnero, seen in its totality, is a corrosive critique of the chronicle of the discovery and conquest of Latin America, beginning with the title itself"[569].

Quizá entre lo más específico de El carnero haya que señalar el construirse sobre un corrosivo cuestionamiento del previo discurso historiográfico: absorbiendo tradición se transforma en "antihistoria".

> the writer "(re)writes" earlier works of Medieval and Renaissance literatura and historiography, especially those texts which treat the juridical, ecclesiastic, and political history of New Granada. Through this process, history crumbles under the weight of its ironic and satiric re-fashioning, leaving a text which is predominantly imaginative and polemical. I will argue that this process points toward a reason why the texts has been placed in the canon of "colonial" Spanish American literature[570].

Esta especie de ejercicio de escepticismo sobre lo

---

[569] Op. cit., página 89.

[570] Charles J. Bruno, op. cit., página 2.

heredado, una ideología aún en vigor, acoge en su conjura irónica justamente algo que el sistema dominante margina y borra de la imagen de vida que impone. En efecto, como sintetiza Raquel Chang-Rodríguez, "en El carnero no hay idealización"[571]. Le es aplicable algo que Wolfgang Iser apunta sobre la literatura: "la literatura tiene su lugar en los límites de los sistemas de sentido que dominan en cada época"[572].

Escrito como (re)escritura --"(re)writing"-- de historia, El carnero subvierte insistentemente sus modelos, minando el concepto tradicional que estos habían levantado en torno a sus temas principales. Contando con el trabajo de Charles Bruno, examinaré a continuación la imagen anticonvencional y demoledora que ofrece Freile de tres de ellos: "descubrimiento", "conquista" y "colonización".

[571]Op. cit., página 48.

[572]Op. cit., página 123. El texto prosigue: "la literatura encarna una reacción ante lo que cada forma histórica del sistema de sentido deja tras sí como problema, suministra importantes puntos de apoyo acerca de la debilidad de la validez de los sistemas de sentido concernidos, y posibilita así una reconstrucción del horizonte histórico del problema".

3.1.2.1. PARODIA DE LAS IDEAS DE "DESCUBRIMIENTO" Y "CONQUISTA" EN EL CARNERO.

En el siglo XVII y en España --también en Latinoamérica, por añadidura--, según expone Ernesto Chinchilla Aguilar en su prólogo, "no se concebía otra forma de doctrina, que aquélla que tuviese la garantía de los grandes maestros antiguos"[573]. Durante un período dilatado los más notables teóricos de la disciplina histórica se hallarán inmersos en las ideas historiográficas del Renacimiento, aun a pesar de que algunos escriban o den a conocer sus obras en plena época del Barroco e incluso del Barroco tardío. Cito a continuación algunos fragmentos, que extraigo a modo de muestras, relevantes a fin de trazar con la mayor claridad el transfondo contra el cual contrasta radicalmente El carnero.

Del origen y dignidad de la historia escribe Sebastián Fox Morcillo en De historiae institutionem, en 1557, lo siguiente[574]: "Nació la historia del apetito natural de honor y de inmortalidad que en todos los hombres existe, y que los lleva a conocer los hechos heroicos de sus mayores". Y continúa, encadenando algunas preguntas retóricas: "¿Qué cosa puede haber más bella y admirable que dejar a los venideros tantos ejemplos de vida, tantos monumentos de acciones gloriosas? (...) ¿Qué cosa más digna de apetecerse que

[573]Francico Antonio de Fuentes y Guzmán, op. cit., página 21.

[574]Tomo las citas de Marcelino Menéndez y Pelayo, op. cit., páginas 674-676.

sobrevivir un hombre solo a tantas ciudades, pueblos, capitanes, reyes... y hacerlas vivir en sus narraciones y hacerse inmortal con ellas?".

Reconociendo el móvil de la fama, Jerónimo de San José, cuya obra se publica en 1651, expone en estos términos el poder ejemplar de la historia, su condición de incentivo para la acción futura y de modelo a imitar: "Siempre ha labrado en el corazón humano grandes propósitos la recordación de las virtudes y hazañas de los que ya pasaron"[575].

Por su parte, Francisco de Fuentes y Guzmán, que escribe entre los años de 1689 y 1696, no contradice en lo más mínimo a sus maestros: "el fin de la historia (...) no sólo no es escribir las cosas para que no se olviden, sino para premio y encomio de los varones ilustres, héroes grandes, cuyos valerosos o prudentes hechos, virtudes claras y obras heroicas sean para ejemplo y dechado a la imitación, y enseñen a vivir con la experiencia, maestra muda, que perfecciona en la prudencia. Por eso el fin de la historia es la pública utilidad, y su delectación es compañía"[576].

En estos tratados se difunden las mismas premisas para una interpretación idealizante de la historia que los humanistas habían aplicado, las cuales ya antes, a su vez, dejaron huella profunda en la historiografía helenística y romana, como confirma P. G. Walsh en su trabajo sobre Tito

---

[575] Op. cit., página 233.

[576] Op. cit., página 42.

Livio[577].

En todo caso, el eje de la historia resulta ser un protagonista. Se escribe en homenaje del héroe, para conservar sus hechos en la memoria de los que vendrán e incluso, retomando el móvil en que, por ejemplo, insiste Maquiavelo y que consolida el subgénero de los "espejos de príncipes", para instrucción de gobernantes: Fuentes asume que se trata de ellos y el consejo se dirige, por encima del historiador, también a ellos: "inciten, con la heroicidad de sus hechos, a que los imiten sus Reales y Césares sucesores..."[578].

La pedagogía moral se combina con el interés por lograr una idealizada estampa del héroe. Cabrera de Córdoba[579], en 1611, enseña que "el que escribe historias no ha de decir todas las particularidades, sino lo que ha de ser de provecho a los descendientes (...) Diga lo heroico, los hechos más principales, como aduierte Polibio, sin humillarse a cosas menudas" y, más adelante, "calle las cosas feas y desonestas (sic), porque no ofenda los ánimos y orejas". Un principio de conveniencia prima sobre otro de objetividad. Se hace selección para componer el mejor perfil posible y respetar las

---

[577]También entonces se barajaban similares propósitos: "the depiction of the lives of great men should fire the reader to emulation of their deeds and thus ensure the moral betterment of manking". En la obra concreta de Livio "the great heroes of his history symbolise the qualities which he believes made Rome great, the "bonae artes" of religious, political, and private life", según P. G. Walsh, Livy. His historical aims and methods, Cambridge, University Press, 1963, páginas 26-27, 39.

[578]Op. cit., página 41.

[579]Op. cit., páginas 82, 84.

reglas del decoro: "ha de tener el historiador tanta prudencia en el callar como en el hablar con buen juicio, procediendo como el pintor, que tiene licencia para hacer sombras, escorzos, y poner en tal perspectiva la figura que encubra en el que en ella es representado el ser tuerto, manco, cojo, evitando el parecer mal".

El mismo concepto central de la "fama" tiene amplia resonancia, aunque popularizándose, en la historiografía de Indias[580]. Uno de los principales supuestos que, tanto para Cedomil Goic como para Hernández Sánchez-Barba, dan cohesión al género es, en palabras de este último, "la idea de la fama y del servicio frente al interés personal"[581].

En esta exposición del entorno bastará con tener en cuenta, para ya poder situar eficazmente la obra de Freile que "cuando los cronistas relatan las hazañas del héroe, buscan su acercamiento a los héroes de la antigüedad y, en casos como el de Cortés, adquieren un tratamiento legendario que los emparenta con personajes míticos e históricos consagrados por la tradición cultural"[582]. Por lo demás, el arquetipo del héroe

---

[580]"Las formas hispánicas tradicionales (...) experimentan modificaciones significativas cuando se aplican a la representación de los asuntos americanos, alterando el canon clásico y admitiendo como protagonistas de la fama al individuo, noble o no, y al grupo de soldados, y no ya, o no solamente, a la figura regia". Escribe Cedomil Goic, Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Barcelona, Crítica, 1988, página 89.

[581]Mario Hernández Sánchez-Barba, Historia y literatura en Hispanoamérica, (1492-1820), Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1978, página 72 y Cedomil Goic, op. cit., página 90.

[582]Alberto Rivas Yanes, op. cit., páginas 39-40.

conquistador parece haberse forjado bajo la decisiva influencia que ejercieron los libros de caballería, "un género en pleno auge durante el Renacimiento en España", como señala Alberto Rivas[583].

En este contexto, El carnero sólo indica que el ciclo heroico ha sido cerrado para reabrirse invertido o, mejor dicho, la obra no declara la cancelación de la serie sino su conversión en el pre-texto para la farsa. Los elementos de antes siguen estando presentes, sólo que ahora se transfiguran en sus contrarios. Contada la potencial épica como farsa, y dando la farsa como épica potencial, reteniendo entonces estos dos polos en tensión, la ironía se asienta sobre el significado histórico. Como en un carnaval, cada participante conserva nombre y título, cáscara hueca, pero obra en discordancia. Una de las figuras recurrentes, clave del engaño, de la sátira y del ridículo consiste en situar cada cosa por su contrario. Es momento de examinar la forma en que el aparente héroe del libro, Gonzalo Jiménez de Quesada, entra y sale de escena:

En primer lugar, el aparente héroe no es protagonista. No ocupa espacio vital en el texto. Casi todo pesa más que él. Relegado al margen, parece Quesada quedar al margen incluso de los actos que protagoniza. Unos pocos apuntes suplantan la

[583] Op. cit., página 20. Para el desarrollo de esta idea véase, además, Leonard A. Irving, Los libros del conquistador, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

"vida del varón ilustre". El episodio que con mayor detalle se recoge no es ni el más importante de su existencia ni el más glorioso, tal vez sí el más ridículo:

Se nos dice que, una vez descubierto el Nuevo Reino, viajó Quesada a España para visitar a la familia y para hacer valer sus derechos ante la corte. Su llegada al palacio real dista de ser triunfal. Copio el pasaje:

> [Quesada] al cabo de algún tiempo fue a la corte a sus negocios, en tiempo en que estaba enlutada por muerte de la Emperatriz. Dijeron en este Reino que el Adelantado había entrado con un vestido de grana que se usaba en aquellos tiempos, con mucho franjón de oro, y que yendo por la plaza lo vio el secretario Cobos desde las ventanas de palacio, y que dijo a voces: "¿Qué loco es ese?, echen este loco de la plaza"; y con esto salió de ella (188).

No es el futuro "Adelantado" el héroe triunfador al que se aguarda y recibe con pompa y orgullo. Su insignificancia queda subrayada: ni se le espera, ni se le conoce. Es divisado desde una ventana. Como personaje de poca monta y de ninguna autoridad, un "loco", es, de mala forma, no reconocido, no premiado, sino expulsado --y nada menos que por un "secretario", ¿alguien ilustre?--. La causa es el traje, un "vestido para la ocasión" inoportuno, un traje ambivalente que denota, ostentoso, pretensión y vanidad pero que también podría asemejarse a un disfraz de bufón, ya del todo irrisorio en la corte enlutada.

Paradójico no deja de ser, por último, que el aspirante a un cargo político no se haya ni enterado de la muerte de la reina, algo tan grave y, con seguridad, declarado el luto,

archisabido. En esta anécdota, detrás del héroe asoma, decididamente, el fantoche. La "biografía" guarda estrecha afinidad con la sátira. Nos recuerda M. H. Abrams cómo "the objects of the satire are characters who make themselves and their opinions ridiculous"[584].

Al perfil que ha comenzado a trazarse se suma acto seguido la crítica --nunca el elogio-- que dirige el narrador contra Quesada, como a persona que ha conocido en su juventud:

> tenía descuidos el Adelantado, que le conocí muy bien, porque fue padrino de una hermana mía de pila, y compadre de mis padres, y más valiera que no, por lo que nos costó en el segundo viaje a Castilla, cuando volvió perdido de buscar El Dorado, que a este viaje fue mi padre con él, con muy buen dinero que acá no volvió más, aunque volvieron ambos (188).

Recomendaba Francisco Fuentes al historiador no olvidar en su retrato de gobernantes las "mercedes que derramaron sobre los súbditos"[585]... Haciendo balance, lo único que se deriva aquí de la estrecha relación con el héroe es el empobrecimiento de la familia. Líneas más adelante repite Freile que el héroe/fantoche "tenía descuidos" y que "no fue el menor, siendo letrado, no escribir o poner quien escribiese las cosas de su tiempo"[586].

---

[584]Citado en Charles J. Bruno, op. cit., página 170.

[585]Op. cit., página 42.

[586]La cita prosigue con la acusación de analfabetismo lanzada sobre algunos de los conquistadores: "a los demás, sus compañeros y capitanes, no culpo, porque había hombres entre ellos, que los cabildos que hacían los firmaban con el hierro de herrar las vacas. Y de esto no más" (188). Por lo demás, Freile se equivoca; no debió conocer ninguna de las siguientes tres obras de Quesada: Los ratos de Suesca y el Compendio historial, hoy perdidas, y el Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada. Para ampliar información acerca de ellas véase Juan Friede, Gonzalo Jiménez de Quesada a través de documentos

Regresa Quesada de España con el título de "Adelantado de El Dorado"(188), nombramiento situacionalmente irónico, como consigna Charles Bruno, ya que El Dorado, cosa que procura demostrar el propio Freile, nunca ha existido. Por cierto que Quesada jamás lo encontró "even though he had spend all of his life searching for it"[587].

En oposición a la cultura caballeresca y renacentista, falta en El carnero toda referencia "a una realidad espiritual oculta a los ojos de los hombres vulgares y carnales, y accesible solamente a los hombres dotados de una visión 'poética', a saber, la realidad de los valores ideales que orientan las acciones de un héroe (...), el reconocimiento del 'nimbo' que rodea o 'debe' rodear, en la opinión humana, ciertas personas o acciones, por razón de cierta dignidad intrínseca de las mismas"[588]. El fundamento antes magnífico para los actos, que enuncia Víctor Frankl, ha devenido en una quimera absurda: la quimera del oro más que la de la utopía quijotesca. El caballero altruista, el ideólogo sacrificado se borró para colocarse en su puesto al buscador de tesoros, víctima de un gran engaño.

Donde hay credulidad falta estudio y cálculo; el hombre

---

históricos, Vol.I, Bogotá, Academia de la Historia, páginas 20-21, 102.

[587]Op. cit., página 73.

[588]Víctor Frankl, op. cit., página 138.

de estado renacentista[589] es antítesis del perseguidor patético del espejismo, obligado por sí a perder (perdedor de antemano). No desperdicia Freile la ocasión para, en uno de sus catálogos, hacer balance final de una de las empresas emprendidas, inútiles y catastróficas:

> Lo que surtió de esta entrada que hizo el Adelantado fue perder toda la gente que llevó, que se le murió de hambre y enfermedades (...) Húbose de volver sin hallar El Dorado ni rastro de él, con muy pocos soldados (377).

Quesada se salva, pero no salva a los suyos, víctimas de su alucinación. Héroe, por tanto, no visionario sino deslumbrado, que guía hacia la muerte y sobrevive para volver a duras penas, con las manos vacías, repletas de fracaso. Más valiera, como se lamenta el narrador, no haberlo conocido.

La estampa antiheroica de este "protagonista de la fama" se irá enriqueciendo con algún otro matiz, que expongo en las próximas páginas, y se cierra con la muerte. Uno de los grandes momentos en historiografía clásica llegaba precisamente cuando debía contarse "the manner of death of famous men", un tópico era la "description of the fetial ceremonies"[590]. En abismal contraste, se ha optado en El carnero por el aviso mínimo y deslustrado, casi un telegrama: "Murió sin hijos ni casarse, en Mariquita, año de mil quinientos ochenta y tres" (50). No hay mausoleo para Quesada; por el

---

[589]Hombre que obra tras estudio y cálculo, como subraya Alejandro Cioranescu al examinar el proyecto colombino, en Colón humanista, Madrid, Prensa española, 1967, páginas 6-58.

[590]WALSH, P. G., op. cit., página 41.

contrario, es arrojado al "carnero".

La visión providencialista de la historia, de un pueblo en cruzada elegido y mandado por Dios para evangelizar y salvar a los habitantes de territorios, a ojos europeos, remotos, simplemente ha desaparecido.

El conquistador ansía apropiarse de una riqueza. No es otro su móvil. Otra idea difundida a nivel oficial y popular que procura Freile desbaratar, es la de una América que oculta en algún rincón unos tesoros de fábula. En particular, el mito de El Dorado se va a desmontar y a reconceptualizar como una ingenua fantasía. Se lee en el prólogo:

> aunque es verdad que los capitanes que conquistaron el Perú y las gobernaciones de Popayán y Venezuela y este nuevo Reino siempre aspiraron a la conquista del "Dorado", que solo su nombre levantó los ánimos para su conquista a los españoles, nunca le han podido hallar, aunque les ha costado muchas vidas y grandes costos, ni han hallado punto fijo en que lo haya, con haber corrido llanos, navegando el Orinoco, el Darién, el río de Orellana o Marañón y otros cautelosos ríos (5-6).

Este es el recuento: una búsqueda al azar, a falta de pistas, sólo motivada por un nombre (sin fundamento razonable), hecha en todas las direcciones del mapa geográfico. Empeño de coste elevado que no ha producido ningún fruto.

Para delatar el engaño colectivo es reconstruida su posible causa. El mito se deshace por restitución de la costumbre indígena olvidada de donde parte y que desvirtúa. Recuenta Freile en el capítulo II la ceremonia chibcha de

investidura de un nuevo cacique, apoyándose en el relato oral de un testigo, sobrino del mismo Guatavita. En esquema, el sucesor que, espolvoreada de oro la piel, hace ofrendas a sus dioses en la laguna sagrada será, en un primer momento, denominado, por antonomasia, "indio dorado" --"vino a decir el don Sebastián 'vamos a buscar este indio dorado'" (18)--. Posteriormente el nombre se extendería, por metonimia, al territorio... Si, en conclusión, "de esta ceremonia se tomó aquel nombre tan celebrado de El Dorado, que tantas vidas y haciendas ha costado" (18), no existe, o tiene existencia quimérica entonces, "esa comarca huidiza que aunaba mágicamente los máximos anhelos del hombre europeo, siendo como era fuente de oro infinito y de eterna juventud"[591]. El relato de la costumbre indígena conlleva la denuncia de una distorsión monumental:

> In Conquista y descubrimiento, Rodríguez Freile demonstrates that El Dorado as golden city was simply a discursive, verbal creation which failed to coincide with the reality of a gilded Amerindian cacique or the ceremony from which all the confusion originated. El Dorado --for the European-- was a mythical world (re)constructed entirely of/by language, (re)fashioned in fragmented oral relaciones and ever-changing, inexact written crónicas and historias"[592]

"La Ilustración trajo consigo la quiebra de algunos esquemas míticos seculares"[593]. Una estructura de pensamiento

---

[591]Víctor Alonso Troncoso, "Tradición clásica y conquista de América", en Tempus. Revista de actualización científica, I, 1992, página 108.

[592]Charles J. Bruno, op. cit., página 58.

[593]Víctor Alonso Troncoso, art. cit., página 107.

desaparecerá entonces de las crónicas, planisferios y cuadernos de navegación; no obstante, se constata cómo ya El carnero, en gesto polémico, invoca una creencia oficial para deshacerla, tacharla de disparate, confrontándola con la realidad efectiva que acepta del pasado indígena, ahora legendario. A partir de ahí el descubrimiento del Nuevo Reino puede juzgarse como un tropiezo afortunado y casual mientras se perseguía un fantasma.

Por otro lado se hace derivar de un malentendido la fe institucionalizada o sueño general en/con la existencia de una riqueza que ha empezado a hallarse, botón de muestra de la que faltaría por hallar. Los soldados regresan y hablan de sus hazañas. Cuenta Freile:

> regaron fama en Castilla y en las demás partes como iban ricos; y en todas las partes a donde arribaban, llegaban diciendo que las casas del Nuevo Reino de Granada estaban colgadas y entapizadas con racimos de oro; con lo cual levantaron el ánimo a muchos para que dejaran las suyas colgadas de paños de corte, por venir a Indias, viéndolos ir cargados de oro; los unos dijeron verdad, los otros no entendieron el frasis. El caso fue que como los soldados de los tres generales se alojaron en aquellos bohíos que estaban alrededor de los cercados de Bogotá, y en aquel tiempo no tenían cofres, ni cajas, ni petacas, el oro que tenían, echábanlo en unas mochilas de algodón que usaban estos naturales, y colgábanlas por los palos y barraganetes de las casas donde vivían; y así dijeron que estaban colgadas de ramitos de oro (188).

A un relato hiperbólico se le suma la distorsión de segundo grado que le aporta la audiencia. En primer lugar se escucha, de lo que se oye, sobre todo lo que se desea; esto es: la prueba de que hay un lugar para la materialización de

la esperanza. En segundo lugar, se reinterpreta como indicio de una abundancia sin custodia, al alcance de la mano (simplemente colgada del techo), lo que no es más que una forma de dejar a buen recaudo las cosas en un cierto entorno. "We must also realize that a Golden City promised by myth and legend is a place which simply does not exist"[594].

La fantasía no tarda en desmoronarse ante la realidad. El castillo en el aire termina por aplastar a quien esperaba habitarlo. Paradójicamente, el ingenuo aspirante a propietario del tesoro recibe la mayor pobreza en premio a su esfuerzo. El recuento del origen de una gran mentira remata con la constatación de consecuencias calamitosas. Además de Quesada con sus expediciones, se habla de Antonio de Sepúlveda, quien intentó drenar la laguna de Guatavita, cavando así su miseria --"al fin murió pobre y cansado" (38)--. Poco antes, el propio narrador confesó haber intentado en su juventud la pesca de dos caimanes de oro hundidos, según la habladuría, en alguna parte de la laguna de Teusacá:

> yo confieso mi pecado, que entré en esta letanía con codicia de pescar uno de los caimanes, y sucedióme que habiéndole galanteado muy bien a un jeque, que lo había sido de este santuario, me llevó a él, y así que descubrimos la laguna y que vio el agua cayó de bruces en el suelo y nunca lo pude alzar de él, ni que me hablase más palabra. Allí lo dejé y me volví sin nada y con pérdida de lo gastado, que nunca más lo vi (37).

Descubrimiento y conquista nacen de un impulso antiheroico al que se otorga nombre condenatorio --"codicia"--, y de una mistificación garrafal. No es esta, pues, más que

[594]Charles J. Bruno, op. cit., páginas 61-62.

una historia de los pasos mal dados: en vez de acierto, desacierto --una bala perdida-- que atina por coincidencia en otra diana. Hablaré ahora de pasos y tropiezos, de los actos que debieran componer el meollo del libro, según hace esperar su título de texto historiográfico...

En realidad, la inversión satírica que sufre el concepto de conquista parece estar avisada desde el propio título. Leamos la primeras palabras: "Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino..."; en efecto, el orden lógico se ha trastocado. Es de suponer que no hay conquista sin previo descubrimiento[595]. Por descuido o intencionadamente se sugiere, si coincide el sujeto gramatical de las dos acciones, una especie de simultaneidad en lo ocurrido capaz de invalidar la sucesión. No hay antes ni luego: se descubre al tiempo que se conquista y, en hipótesis más aventurada, lo uno pasa por lo otro. En todo caso se sospecha que la toma de posesión acompaña a la llegada sin ir precedida por la gesta.

En el prólogo de la obra comienza por reconocerse que lo ocurrido en el Nuevo Reino de Granada no fueron "las conquistas del Magno Alejandro, ni los hechos de Hércules el español, ni tampoco las valerosas hazañas de Julio César y Pompeyo, ni de otros valerosos capitanes que celebra la fama" (5). De la comparación se obtiene un criterio estable en torno

[595]Este cambio ha tenido algunas explicaciones. Remito a la exposición del problema que se hace en Charles J. Bruno, op. cit., página 82.

al que formular el juicio --será por comparación que la obra se perfila como anticrónica y contrahistoria--. De marco y preámbulo actúa exactamente el contraste lacerante entre lo que hay y un fondo de actos ideales; en concreto, se ha elegido el ideal renacentista, con su repertorio de héroes modelo y el valor central de la fama. Bajo la especie de unidad de medida que establecen las hazañas evocadas, queda la campaña de Quesada reducida a una ridícula insignificancia. Escribe Freile, y la vista sigue clavada en el horizonte grandioso del canto épico, "no fueron menester muchas armas ni fuerzas" (5).

Encabeza el primer capítulo un párrafo en que de nuevo se establece marco y se plantea comparación parecida. Ahora son temas de la historiografía indiana. También en este entorno más restringido, la historia del Nuevo Reino de Granada se caracteriza por la gran diferencia específica de no ser memorable. El futuro "Adelantado" comienza por no figurar en la lista de los ilustres conquistadores:

> Del descubrimiento que don Cristóbal Colón hizo del nuevo mundo se originó el conocimiento de la India occidental, en cuyos descubrimientos y conquistas varones ilustres gastaron su valor, vida y haciendas, como lo hizo don Fernando Cortés, marqués del Valle, en la Nueva España; el marqués don Francisco Pizarro y don Diego Almagro, su compañero, en el Perú, Valdivia en Chile, y otros capitanes en otras partes, como se ve en sus historias, conquistas y descubrimientos, entre los cuales se hallan algunos rasguños o rastros de esta conquista de este Nuevo Reino de Granada; de la cual no he podido alcanzar cuál haya sido la causa por la cual los historiadores que han escrito las demás conquistas hayan puesto silencio en ésta y si acaso se les ofrece tratar alguna cosa de ella para sus

> fines, es tan de paso que casi la tocan como a cosa divina por no ofenderla, o quizá lo hacen porque como su conquista fue poco sangrienta, y en ella no hallaron hechos que celebrar, lo pasan todo en silencio (9).

Aunque el propio Freile remite posteriormente, para una ampliación de detalles, a los textos de Juan de Castellanos o Pedro Simón, denuncia en principio un vacío historiográfico. Lo que ha de contarse es la historia no escrita y, con mayor certeza, la que se ha decidido no escribir. Aclara que, desde la expectación abierta por el esquema renacentista, no pasó nada que convenga recordar: materia desechada, inversión del canon. La segunda causa será irónica. El más ligero repaso de los hechos hacen ver que nos hallamos en las antípodas de cualquier "cosa divina". La actitud respetuosa ante la irreverencia no es apropiada más que como gesto de burla; ciertamente, ofenderla sería lo mismo que ofender a la propia ofensa.

Frente a lo que cabría esperar, a la expedición de Jiménez de Quesada no se le dedica apenas espacio ni atención. En realidad, el centro previsto del libro se desplaza hasta un borde. Lo que queda es un resumen:

> Salieron de Santa Marta en conformidad con lo proveído y mandado, por la misma Cuaresma del dicho año (1536) ochocientos soldados, poco más o menos, con sus capitanes y oficiales, en cinco bergantines, por el río arriba de La Magdalena con mucho trabajo y sin guías, a donde se murieron y se ahogaron muchos soldados, hallándose en el río y en sus márgenes muchos indios caribes, con los cuales tuvieron muchas guazabaras en que murieron muchos soldados flechados de flecha de yerba y ponzoña, otros comidos de tigres y caimanes, que hay muchos en el río y montañas, y otros picados de culebra, y

> los más del mal país y temple de la tierra, en cuya navegación gastaron más tiempo de un año, navegando siempre y caminando sin guías, hasta que hallaron en el dicho río, hacia los cuatro brazos, un arroyo pequeño por donde entraron, y subiendo por él, encontraron con un indio que llevaba dos panes de sal, el cual los guió por el río arriba, y salidos de él, por tierra los guió hasta las sierras de Opón, términos de Vélez, y hasta meterlos en este Nuevo Reino (11).

Los exploradores se mueven, pero sin rumbo claro. Más bien perdidos, "sin guías", según repite Freile --no hay rastro de Quesada--, su éxito no tiene que ver con el proyecto o la iniciativa, sino con un golpe de azar. El hallazgo se limita en esta versión de los hechos a ser un puro tropiezo afortunado de dudoso mérito. Paradójicamente el indio, el supuesto enemigo, "toma el mando", ocupa el lugar del héroe[596], y salva lo que queda del flamante escuadrón inicial: "Murieron en el camino hasta llegar al Reino, más de seiscientos soldados, y llegaron a él, entre capitanes y tropas, ciento sesenta y siete" (11). En plena inversión, hay que atribuir el éxito de la empresa al conquistado. El enemigo no amenazante, "enemigo amistoso", no portador de armas sino cargado con dos

---

[596]La imagen contrasta radicalmente con lo que escribe el propio Quesada en su Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada: "Llevábamos antes de llegar a la Tora cierta esperanza, caminando por el río arriba, de que la sal que se come por todo el río arriba entre los indios es por rescates de indios que los traen de unos en otros desde el mar y la costa de Santa Marta. Dicha sal es de grano y sube por vía de mercancía... Pasado esto, diose luego con otra sal, no de grano como la pasada, sino en panes, que eran grandes como pilones de azúcar, y mientras más arriba subimos por el río más barato valía esta sal entre los indios: por esto, como por la diferencia de la sal y de la otra, se conoció claramente que, si la de grano subía por el dicho río, esta otra bajaba. Así, decían los indios que los mismos que le venían a vender aquella sal decían que adonde aquella sal se hacía había grandes riquezas y que era grande tierra la cual era de un poderosísimo señor". Párrafo citado en Juan Gustavo Cobo Borda, Fábulas y leyendas de El Dorado, Barcelona, Tusquets, 1987, página 71.

panes de sal, rescata a la tropa moribunda y la conduce hasta la meta. Si llegaron, queda claro, es por la ayuda.

Tras la hazaña que se consigna en algunas líneas, contada como si tampoco hubiese mucho que decir de ella, la narración toma otro rumbo. El segundo capítulo se dedica a describir costumbres del pueblo Chibcha y episodios de su historia. Se cierra con mención a los conquistadores. A estos, presentados aguardando turno discursivo en las lomas de Vélez y lamentándose del abandono, decide el narrador dejarlos "descansar un poco" (19). Son, retrato antiheroico, protagonistas sin protagonismo, sometidos a otra voluntad, obligados a esperar, pedir y quejarse.

Ocupa el tercer capítulo el relato de la guerra civil entre los indígenas. Vuelve en su final a recordarse que los españoles permanecen "donde los dejé" (25). Trata el cuarto capítulo de la lucha entre los caciques Bogotá y Guatavita. En un aparte, este último recibe una descripción de los conquistadores: "gentes nunca vistas ni conocidas, que tenían muchos pelos en la cara, y que algunos de ellos venían encima de unos animales muy grandes, que sabían hablar y daban grandes voces; pero que no entendían lo que decían" (32). En un cambio del punto de vista convencional en la historiografía de Indias, la llegada a una tierra ignota se metamorfosea en la incursión de un elemento extraño e incomprensible: el propio Jiménez de Quesada y sus hombres, contemplados ahora como nuevos bárbaros.

Tan sólo en el capítulo sexto abandona el bando español, aunque de nuevo por unos breves momentos, su marginalizada posición en el libro para emprender la "conquista". Un devastado ejército de "reliquias" y "sobras" (47) se enfrenta a una multitud de indígenas. A la batalla precede un malentendido de comedia. Del intercambio de palabras se desata el chiste cuando los improvisados intérpretes confunden la lengua ajena con un castellano mal pronunciado: "Procuró el general de Quesada saber qué gente tenía su contrario (...) respondieron los preguntados en su lengua diciendo musca puenunga, que es lo propio que decir mucha gente. Los españoles que lo oyeron dijeron "dicen que son como moscas" (47).

La contienda dista de ser gloriosa. En primer lugar, "los españoles reconocieron las armas del contrario, que no eran ofensivas ni defensivas, porque la mayor era una macana, y las demás quisques y tiraderas" (47). Bien, los unos están exhaustos y los otros desarmados --no forman escuadra; únicamente, indica el narrador, un "gran gentío"--. El encuentro equivale a parodia de acción bélica. Todo se comprime en una breve escena. Tras las respectivas estrategias militares --ambas simples, la primera absurda-- llega, de inmediato, el desenlace:

> El Bogotá, como vio la poca gente que tánto sonido había dado, dicen que dijo a los suyos: "Toma puños de tierra y échales, y cojámosles, que luego veremos lo que habemos de hacer con ellos"; pero no se vendían tan barato. El adelantado ordenó su campo: a los de a caballo mandó acometer por un costado, y

> con los arcabuces les dio una rociada. Pues como los indios vieron que sin llegar a ellos los españoles, los mataban, sin aguardar punto más se pusieron en huída; los nuestros fueron siguiendo y atacándolos, hasta que se deshizo y desapareció aquel gran gentío
>
> En el alcance dicen que decían los españoles: "estos eran más que moscas, mas han huido como moscas", con que quedó confirmado el nombre; y en esta acometida se acabó la guerra (47-48).

Este primer simulacro de lucha, fue también la primera y última de las batallas. "El cacique de Guatavita, en escondiendo su tesoro, se descubrió a los españoles, dándose de paz con todos sus sujetos" (187). La conquista militar es pues una especie de antigesta --sin decisiones comprometidas ni brillantes, momentos de tensión, actos de valor y heroísmo, drama--. Se lee que los españoles fueron simplemente tomando posesión sin hallar oposición. Los naturales, "con la comunicación se dieron amigables dando la obediencia al Rey, Nuestro Señor" (48). Como escribe Charles Bruno, "The reader discovers early in the text that the conquista --if interpreted literally as the 'military subjugation' of a group-- is actually a misnomer for the peaceful alliance which was first established between the Chibchas and the Spaniards in 1537 (...) To state it in the simplest of terms, Rodríguez Freile demonstrates in his version of neogranadian history that Quesada's 'conquest' is 'nothing to write about'"[597].

El episodio finaliza en escenas de saqueo que enturbian la armonía de esta "conquista pacífica". Los héroes, ahora cazadores del botín, hallan sustento, mantas y camisetas. Los

[597] Op. cit., páginas 82-83.

soldados honorables, "que andaban ya muchos de ellos desnudos" (48), se visten, con el tejido de algodón fabrican "alpargates y calcetas" y, finalmente, se apropian de "veinte mil pesos de buen oro, según la fama" (48).

Por lo demás, deja Freile claro en todo instante y subraya otra vez, nada de lo ocurrido se debe a las cualidades excepcionales de Jiménez de Quesada y sus compañeros. Ninguno resulta pieza imprescindible para el descubrimiento y conquista del territorio. De faltar ellos, otros hubieran ocupado su lugar. Su único mérito está en haber llegado primero. En efecto, ellos llegaron antes, pero por muy poco. Pisándoles los talones arriban dos huestes medio desbaratadas, la que dirige Nicolás de Federmán, que viene huyendo de su general Jorge de Spira y, después, la expedición de Sebastián de Benalcázar, "que bajaba del Perú con la codicia de hallar al indio Dorado" (49). Cuenta Freile: "Recibiéronse estos generales al principio muy bien, y dentro de poco tiempo nacieron entre ellos no sé qué cosquillas, que el oro las convirtió en risa" (49). Insistiendo en la actitud antirrenacentista, donde hay oro sobra el honor y la fama. En ningún momento se ha hablado de un móvil religioso.

Los tres generales, antes de regresar a Castilla a fin de defender mejor sus intereses, fundan juntos la primera ciudad: "Santafé de Bogotá del Nuevo Reino de Granada" (50). Eligen el nombre en recuerdo a la ciudad natal del Adelantado y por edificarse en las antiguas posesiones de Bogotá, en memoria de

un cacique que, nos dice Freile, fue asesinado accidentalmente, cuando estaba escondido, por un soldado que buscaba oro y que no lo conoció. Nombre "en memoria de", para recordar, nueva paradoja, al que no fue conocido.

Los temas centrales de "descubrimiento y conquista", quedan agotados en los primeros capítulos. Incluso en ellos, parecen evitarse. En realidad, son objeto de un par de párrafos. El resto serán otras historias... En el capítulo X, terminada la gesta, comienzan los enredos de la colonización.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La subversión de moldes afecta en El carnero a fondo y forma, sustancia y expresión. En ambos planos puede hablarse de una quiebra de expectativas: la consistente marginalización de lo fundamental y, en contrapartida, el centrado de lo marginal. El proceso, indica Northrop Frye, es característico de un texto satírico[598]. Prosigo, en un nuevo paso, demostrando la manera en que El carnero se distancia del discurso historiográfico renacentista y de Indias, por vía de parodia, ironía y sátira.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[598] Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Avila, 1991, página 308.

3.1.2.2. LOS CASOS DE EL CARNERO: CARICATURA DE LA SOCIEDAD COLONIAL.

En lugar de Quesada --el descubridor-- es nombrado gobernador del Nuevo Reino Alonso Luis de Lugo --criminal--[599]. El tiempo de la colonización queda abierto por una ironía de situación o "ironía del destino", como la denomina Gonzalo Díaz-Migoyo, quien la define del modo siguiente: "incongruencia entre el resultado de hecho de una secuencia de acontecimientos y su resultado normal o esperado"[600]. Este tipo de ironía constituye una de las líneas isotópicas que mejor caracterizan el desarrollo del suceso en El carnero. La justicia ha empezado a trabajar en sentido inverso: alguien a quien su propio padre condenara a morir degollado, va a ser el "segundo Adelantado de este reino" (198).

Desde su introducción, compondrán el cuadro de la colonia un grupo de episodios en que esta se asemeja a un espacio de carnaval o mundo al revés. A través de ellos se deforma y caricaturiza la imagen oficial de los hechos difundida por la historiografía Indiana y la historiografía idealizante de los

---

[599]Escribe Freile: en 1538 "murió el Adelantado don Pedro Fernández de Lugo, gobernador de este gobierno, en cuyo lugar puso la Real Audiencia de Santo Domingo por gobernador al licenciado Jerónimo de Lebrón, en el ínterin que Su Majestad el Emperador nombrase gobernador, o que viniese de España don Alonso Luis de Lugo, el sucesor, que estaba preso en ella a pedimento del Adelantado de Canarias, su padre, que pidió al Emperador le mandase cortar la cabeza, porque de la jornada que hizo a la sierra de Tairona y otras partes de aquel contorno, de todo lo que allí se hizo, y con todo el oro que se ajuntó suyo y de sus soldados, sin darles sus partes, ni a su padre cuenta de lo que había hecho, se fue a España"(189).

[600]Gonzalo Díaz Migoyo, "El funcionamiento de la ironía", en Humor, ironía, parodia, Madrid, Fundamentos, 1980, página 59.

humanistas, modelo en vigor durante los siglos XVI y XVII en el entorno español.

En la estructura de conjunto referencial que representa El carnero un sector de la realidad aceptada ha sido potenciado a expensas --con atenuación o eliminación-- de otros. Las unidades de contenido se ajustan a la temática personal de Freile. Una presencia se intensifica pero, como contrapartida, el ámbito referencial se reduce extraordinariamente. El proceso de enfoque e incrementación preciso para producir el efecto de caricatura, acarrea un recorte drástico con respecto a una visión del conjunto de la realidad y, por consiguiente, implica la parcial frustración de la expectativa historiadora. Aun estando de acuerdo con las partes, cabe disentir cuando estas se quieren proponer como un todo, falto de equilibrio por lo que se echa de menos.

La práctica ausencia de elementos semánticos que no expresen los aspectos más negativos del hombre o de la sociedad debilita el enlace del texto con la realidad histórica y desplaza la atención hacia una perspectiva capaz de dotarlo de un segundo valor, definible como estético: el valor oculto en el pliegue repleto de significado que forma la desproporción y el descentramiento del referente extensional.

Paso a hacer examen de la manera en que El carnero, en su escritura sobre la vida colonial, se desvía de sus predecesores en una toma de distancia paródica:

En su estudio sobre historiografía clásica apunta P. G. Walsh: "inevitably it is the leaders of communities, the men who make decisions, who alone are important (...), a fact which explains why Cicero demands from the historian an account of the careers and characters of illustrious persons"[601]. En El carnero si, antes, por detrás de los protagonistas de la fama asomaba el fantoche unidimensional, por el compendio de los casos desfila ya toda clase de personajes --los protagonistas de la deshonra y del delito-- y la escritura se abre definitivamente al individuo sin lustre, "al indiano o al criollo que busca adelantar valiéndose de casi cualquier vía"[602].

En vez del tono grave y la temática elevada que proclaman las normas de la historiografía clásica o del renacimiento se ha optado por lo conversacional y popular. Lo excluido allí por decreto no sólo se incluye ahora, además predomina, excluyente. Esta ruptura de nivel, caída de lo alto hacia lo bajo, resulta paralela a la que marcaron La Celestina o el género picaresco, invadiendo con su alud de antihéroes la ciudadela de la literatura, amenazando el antiguo dominio de la épica y de lo cortés.

Al prolongar la comparación inicial centrada en el personaje, se manifiesta un segundo contraste. Escribe P. G. Walsh: "the central feature of ancient history-writing always

---

[601]Op. cit., página 34.

[602]Raquel Chang-Rodríguez, op. cit., página 48.

to be borne in mind is the prominence attached to the individual --his thoughts, his emotions, his words, his acts, his character; these are the stuff of history, the motivators of events"[603].

Es destacable la inexistencia en El carnero de algo semejante a un retrato detallista. A cambio, se ha reunido una limitada galería de tipos, bajo la presuposición de que una especie de mecánica rige también, "mecánica de los afectos", la vida espiritual. El relato de procesos interiores se abrevia hasta reducirse al mínimo de los nombres de pasiones o estados anímicos. Por ejemplo, en "Un negocio con Juana García" el desenlace viene precedido por una crisis matrimonial:

> Recibiéronse muy bien marido y mujer, y por algunos días anduvieron muy contentos y conformes, hasta que ella empezó a pedir una gala, y otra gala, y a vueltas de ellas se entrometían unos pellizcos de celos, de manera que el marido andaba enfadado y tenía malas comidas y peores cenas (213).

En lo que toca al submundo de lo pensado, creído, imaginado o sentido, los pormenores se ahorran. De los procesos se retiene un resultado que elimina la particularidad por generalización. En este ejemplo quedan las palabras: "contentos y conformes", "pellizcos de celos", "enfadado". El perfil físico y psicológico del protagonista se constituye como un arquetipo a todos los niveles --comprobé ya cómo las mujeres solían compartir epítetos tales como "moza", "hermosa" o "rica"--. El cuadro de cada figura se desvanece en parte al

[603] Op. cit., página 34.

subrayarse sólo su pertenencia a un grupo. Sus rasgos son los previstos desde un diseño de "especie".

En El carnero, en actitud antirrenacentista, prima la especie sobre el individuo. Además, las descripciones se economizan al máximo; los actos prevalecen. No se trata de dar a conocer "cómo era alguien" o "qué pensó entonces". La pregunta acuciante es, más bien, "qué hizo luego". En buena medida, los rasgos del personaje parecen ajustarse a su función en la trama. Confirma Silvia Benso: "el valor de los personajes se representa aquí no tanto por su caracterización sicológica sino, sobre todo, por los juegos de equilibrio que ellos forman permitiendo el desarrollo de la historiela"[604].

El carnero, frente a los modelos historiográficos que subvierte, responde a un proyecto distinto: no se deja el texto a merced del protagonista sino que este queda a servicio de una historia. Figuras de toda posición social, descollantes o comunes, se hacen venir a cuento indiscriminadamente por verse involucradas en una trama de valor antiejemplar. Están, han sido seleccionadas, por/para encarnar alguno de los papeles que se reparten, sobre todo, en tres juegos de oposiciones recurrentes: traidor-traicionado, infiel-cornudo, engañador-engañado. En síntesis, a la inversión del protagonista se suma la del propio concepto de protagonismo.

La inclusión de casos en la obra entraña otras dos violaciones de preceptos historiográficos. En primer lugar,

[604]Art. cit., página 118.

los enredos o anécdotas contadas desbaratan la interpretación restringida del tema como recuerdo selectivo de lo más "substancial". Hago un breve repaso: en la línea de Polibio y de Cicerón, "la concentración de la historiografía a lo esencial e importante, con prescindencia de 'vanidades y bagatelas', de 'frivolidades e insignificancias' (...) se encuentra en los capítulos historiológicos de 'De disciplinis' y de 'De ratione dicendi' de Juan Luis Vives"[605].

En opinión de Fox Morcillo, lo histórico, por naturaleza, es lo "grande, útil, grato y ejemplar" y no "las cosas vulgares y menudas, que ni convienen a la dignidad de la Historia, ni son dignas de ser leídas"[606]. Por su parte, Cabrera de Córdoba ordena al historiador: "Diga lo heroico, los hechos más principales, como aduierte Polibio, sin humillarse a cosas menudas"[607]. Para terminar, sobre esta misma idea también insiste Fuentes y Guzmán: "la verdad no ha de ser así como quiera, sino de lo serio y lo notable, para instruir deleitando (...) es sola la acción del historiador poner de su parte la elocuencia en la locución, y la prudencia en elegir lo notable, abandonando lo menudo y de poca substancia, como partes superfluas". Escribe, páginas adelante: "Debe narrar el historiador lo grave, lo heroico y las acciones principales"[608].

---

[605]Víctor Frankl, op. cit., página 601.

[606]Citado por Santiago Montero Díaz, art. cit., página XXVII.

[607]Op. cit., página 82.

[608]Op. cit., páginas 51, 61.

No debe olvidarse que la tendencia a sacrificar lo "importante" a fin de lograr un relato ameno y sorprendente se remonta a un sector de la historiografía griega[609]. Sin duda alguna, el escribir interpolando episodios era práctica común entre los historiadores de indias de los siglos XVI y XVII, como destacan Carmen de Mora[610] y Enrique Pupo-Walker. Este último, además, es quien quizá con más claridad ha reportado una diferencia notable: "es cierto que otras relaciones de aquellos años --y anteriores-- incorporan relatos y un amplio material anecdótico, que surge casi siempre como apéndice creativo de los acontecimientos historiados. Pero debemos reconocer que lo excepcional en El carnero es que el discurso progresa en función de esas narraciones intercaladas"[611].

Puesto que las 24 "historielas" que enumera y analiza Silvia Benso ocupan aproximadamente la mitad del libro[612] y, por lo general, han sido captadas como su núcleo --más que como el suplemento periférico prometido en el engañoso título-- puede

---

[609]Expone P. G. Wahls, op. cit., páginas 24-25: "this emphasis on exotic topics was continued and accentuated by the chroniclers of Alexander's achievements, and in particular Callisthenes' and Clitarchus' accounts of the Asian expedition succumbed to the worst features of rethorical history --exaggeration, sensationalism, and love of the marvellous (...) For such writers the purpose of history was not to offer practical instruction in statesmanship, as it was for Polybius, but to charm and entertain the reader". Líneas abajo se describe la obra de Duris of Samos: "There is the same love of anecdote, as in his story of the dolphin who fell in love with the child of Iasos (...) There are the scandals about the private lives of prominent men (...) There is the same unremitting search for portents and marvels, and equally inevitably emphasis on the erotic element.

[610]Art. cit., página 751.

[611]Op. cit., página 129.

[612]Como se indica en Oscar Gerardo Ramos, art. cit., página 2180.

aventurarse sin gran riesgo que en El carnero, de una historia con anécdotas se ha dado el salto ya cualitativo hacia la cadena de anécdotas como historia. La ciudadela fue invadida por el antihéroe y ha sido, de su mano, poblada por lo contingente.

Si el discurso oficial "appears to reflect the harmony of political and social power that the State wishes to convey in the representations of its machinery at work"[613], definiré la obra como un contradiscurso. Lejos de parecerse la colonia al lugar descrito por la dedicatoria en que reina la "paz" y la "justicia", es, según demuestran los casos, un escenario de violencia, desatada por egoísmo, avaricia y lujuria --"La pasión y no la razón guía a los neogranadinos"[614]--. Eduardo Camacho le asigna a la palabra "caso" significado:

> caso significa, por supuesto, lo que "casus": caída, suceso, suerte desagradable, desgracia (...). En El carnero tal vez puede definirse así: situación desgraciada y de consecuencias trágicas en la que se ven envueltos los hombres por dar rienda suelta a las pasiones y vicios, o por caer en las tentaciones del demonio, el mundo o la carne[615].

Como repite Freile y queda advertido en el título, tienen los casos naturaleza ejemplar: no sirven de modelo para la imitación, sino de antiejemplo; estos ejemplos, ahora de vicio y desorden, se sitúan de inmediato en las antípodas de las normas recogidas por los tratadistas. Copio dos citas: Ordena

---

[613]Roberto González Echevarría, op. cit., página 81.

[614]Raquel Chang-Rodríguez, op. cit., página 60.

[615]Art. cit., 1982, página 147.

Cabrera de Córdoba al historiador: "Calle las cosas feas y desonestas, porque no ofenda los ánimos y orejas (...) Si ocurriere contar caso de amores, diga con honestidad y en los hechos mire a ella"[616]. Fuentes y Guzmán parafrasea asimismo esta regla: "debe el historiador callar toda acción fea y deshonesta; porque además de ofender los oídos castos y los corazones puros, sería más escribir documentos torpes, que historia ejemplar; por donde sería más bien estrago y corruptela de las costumbres, que documentos de virtud y heroicidad; y se seguiría en ello infamia a los muertos (...) en los sucesos y casos amatorios, proceda con honestidad, perifraseando los hechos"[617].

Una colección de comportamientos que sistemáticamente rompen con códigos de los valores éticos capaces, en teoría, de inculcar la virtud personal y el orden colectivo, va a irse desplegando a lo largo de El carnero. Las escenas coloniales corresponden a las de una especie de "mundo al revés" -- "reminiscent of the mundus inversus topic in literature in which "the order of things is changed to its opposite""[618]--, desmonte y despeño grotesco de toda idealización-ensoñación renacentista. En el término "sparagmos" pudiera cristalizar un resumen de conjunto sobre los casos. Aclara Northrop Frye: "el sparagmos o sentido de que el heroísmo y la acción eficaz

---

[616]Op. cit., página 84.

[617]Op. cit.,páginas 62-63.

[618]Charles J. Bruno, op. cit., página 127.

están ausentes, desorganizados o predestinados al fracaso, y de que la confusión y la anarquía reinan en el mundo, es el tema arquetípico de la ironía y de la sátira"[619].

La variedad de temas tratados en la obra se simplifica en la medida en que los episodios complejos parecen reenviar y construirse sobre la oposición básica entre bien (ausente) y mal (presente). En concreto, se vincula la historia de fondo que se repite a la de la oposición entre Dios y Satanás y a la de la caída del hombre en el pecado: ambas se parafrasean en el capítulo V e introducen el relato acerca de la colonia; esta, cadena de caídas, hará eco de lo que fue la primera de todas, la caída original. El momento bíblico, primigenio y de conflicto que se rememora choca y puede entenderse como la sarcástica reacción frente al mito de una "Edad de Oro" prehistórica e idílica[620]. El sueño de una reconquista y retorno del paraíso perdido se esfumó; ha dado paso a la búsqueda de un origen de los desastres que vuelven cíclicamente.

La ruptura de convenciones en El carnero es a la vez un golpe de humor y una crítica. Reúne el libro las dos características de la sátira: "una es el ingenio o humor

---

[619]Op. cit., página 253.

[620]Obsérvese, como fondo para la comparación, el panorama descrito por Alberto Rivas Yanes, Op. Cit., página 43: "El espacio americano se convierte pronto en un potente estímulo de la imaginación europea porque proporciona un remoto ámbito semidesconocido sobre el que resulta fácil proyectar diversos mitos y leyendas, eje del pensamiento de los más lúcidos artistas y humanistas del Renacimiento, que tienen en común la nostalgia de un mundo anterior a la historia, prístino y puro. A esa nostalgia responde el mito de la Edad de Oro, que, en sus diversas formas, impregna toda la literatura pastoril de la época y que aún Don Quijote, portavoz de un Cervantes de formación renacentista, rememora en un pasaje central de la novela".

basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o de lo absurdo; la otra es un objeto que atacar"[621]. Amplío esto último:

A simple vista, el centro que absorbe los principales ataques diseminados en la obra es la corona española. Los elogios dirigidos a Felipe IV en la dedicatoria, tópicos del discurso oficial, cobran nuevo sentido, manifiestamente irónico. Como se denuncia y demuestra por extenso, al contrario de lo afirmado en el simulacro de alabanza, no se ha mantenido el reino en "paz y justicia" (3) ni se conoce ningún beneficio que provenga del Rey. El foco de pecado que es la colonia parece moverse más en contra que "para bien de la cristiandad" (3) y, explícitamente, se subraya cómo el sistema de explotación --o expolio-- organizado, la parte palpable del ideal imperial, ha supuesto, después de cien años, el grave empobrecimiento de la tierra y el exterminio o merma considerable de la población indígena.

Objeto recurrente de sátira tanto formal como situacional es la autoridad representada por dos instituciones, la iglesia y la Real Audiencia, con sus miembros. Los ejemplos abundan. Menciono dos: En la segunda historiela, que Silvia Benso titula "Cómo un clérigo engañó al diablo", un cura codicioso roba el tesoro escondido en uno de los santuarios indígenas. No declara al final más que una parte del botín. El resto se lo queda. Para alcanzar su meta él mismo se hará pasar por el

[621]Northrop Frye, op. cit., página 295.

diablo y transforma en farsa o herramienta del engaño rituales religiosos tales como la colocación de cruces, la procesión y el rezo.

El segundo ejemplo lo constituyen los crímenes del oidor Cortés de Mesa[622]. En su análisis del relato, concluye Charles Bruno: "Rodríguez Freile aims to undermine the juridical/political mission of the Real Audiencia by demonstrating how one menber of this administrative and judicial body (who serves as a "representative of justice") ironically acts above, beyond and againts it"[623]. Me limito a enumerar: primero: el personaje, miembro de la Real Audiencia, se ve envuelto en la pesquisa que termina con la ejecución de un inocente --más tarde sabremos que el verdadero culpable era él--. Segundo: se hace alusión a que en el pasado ha cometido pecado nefando. Tercero: en dificultades, prostituye a su esposa a fin de hacerse con el sumario de cargos en su contra que obra en poder del visitador. Cuarto: Junto con Andrés de Escobedo, asesina en venganza a Juan de los Ríos. Quinto: intenta asesinar a su compinche para camuflar el anterior crimen. Sexto: intenta matar al presidente. Condenado a muerte, especula Freile con ironía sobre el porqué no se apeló a esta sentencia: "Lo que yo alcanzo es que un hombre honrado,

---

[622]Estos se narran en las historielas séptima y novena, tituladas, respectivamente, "Los libelos infamatorios contra la Real Audiencia" y "El jugador Juan de los Ríos". Remito al análisis de Silvia Benso, art. cit., páginas 120-126, y al estudio hecho por Charles J. Bruno, op. cit., páginas 108-148.

[623]Op. cit., páginas 127-128.

lastimado en su honra, no estima la vida y arrastra con todo" (249). La historiela cumple a pies juntillas con el requisito de la sátira que determina Gilbert Highet: "satire must display their (members of a society) more ridiculous and repellent qualities in full flower, minimize their ability for healthy normal living, mock their virtues and exaggerate their vices"[624].

Como parte del ataque generalizado contra los guardianes de la norma y administradores de la justicia, recrea Freile la falta de armonía y acuerdo entre poder eclesiástico y legal ("el lector entienda que no es cosa nueva haber encuentros entre estos dos tribunales" (210)). La ley se divide, entra en lucha consigo misma, ya no es, por tanto, "natural". Por encima de ella se defienden los propios intereses, cosa que hace un buen número de los que la representan en este libro.

Las dos primeras "flores" de El carnero constituyen dos ejemplos de justicia detenida. En la primera se relata la confrontación del obispo Fray Juan de los Barrios con la Real Audiencia, por causa de una orden de arresto contra un religioso. El obispo se opone al cumplimiento del mandato y lo logra --"se resolvió la feria de manera que aquellos señores vinieron a obediencia, y todos conformes enviaron por el señor obispo"... (211). Asemejándose el proceso a algarabía de "feria", guiándonos por una de las acepciones de la palabra, estamos ante un orden y rigor de verbena.

---

[624]Citado en Charles J. Bruno, op. cit., página 114.

En la "segunda flor" ocurre lo mismo, sólo que los papeles cambian: el obispo ha tomado declaración a la bruja Juana y dicta sentencia contra todos los acusados de practicar hechicerías --entre ellos hay "personas principales"--. Ahora son los mismos héroes de la conquista, el Adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada, el capitán Zorro y sus compañeros, quienes impiden la acción de la justicia --otra antiheroicidad que añadir a sus actas de servicios--. Copio: "Tanto le apretaron a Su Señoría, que depuso el auto. Topó sólo con Juana García" (214). Esta, mientras cumple su castigo en solitario, se lamenta: "Todas, todas lo hicimos, y yo sola lo pago" (214). Hecha la vista gorda, el débil es chivo expiatorio.

De enfrentamientos entre la Iglesia y la Real Audiencia hay huella en otras historielas. En "Prisión cuaresmal", otro caso, se narra cómo el gobernador de Popayán, por mera enemistad con el obispo, manda detener a este y saquear su casa. El obispo pide que aguarden hasta pasada la cuaresma "porque él solo y sin ayuda ninguna (que no la tenía) hacía a su pueblo los sermones cada semana" (232). En respuesta, "determinaron prenderle el sábado antes de la 'Dominica in pasione'" (232); esto es, en uno de los momentos más inoportunos. Sin reparar en tiempo ni lugar, violando el espacio sagrado, es el obispo, pese a la mitra, el báculo y la estola que lleva --no persona, ministro de Dios--, sacado de su iglesia en volandas --"lo alzaron en brazos (...) y llevaron en sus hombros hasta fuera de la ciudad" (233)--. En

su literal ceguera, la justicia cae en sacrilegio; es cosa sólo de hombres perdidos, más bien ilegítima. Para subrayarlo, dice Freile que los propios indios "sin fe" que debían portar la litera del prelado, huyeron... Todos los presentes se ocultaron "por no ver caso tan horrendo y feo" (233). El episodio acaba con una doble ironía: los emisarios del gobernador se arrepienten y piden perdón, pero es tarde. La justicia confiesa obrar mal y acaba por ser "justicia castigada". Concluye Freile: "Nuestro Señor los castigó con muertes desastradas que tuvieron" (233).

El conflicto entre poderes llega prácticamente a una revuelta armada en "El arzobispo y la Real Audiencia". En este capítulo, los frailes del convento de Santo Domingo se sublevan ante los abusos del visitador --"Se andaban, como dicen, al monte" (331)--. Otro juez es elegido para solventar el problema. Empieza por publicar censuras, colgándolas a la puerta de la catedral. Por mandato del arzobispo las quitan, pero el juez decide colocar otras nuevas, agregando ataques. Ordena entonces el arzobispo a su provisor que prenda al juez. Sale este a cumplir lo dispuesto acompañado por multitud de clérigos e interviene la Real Audiencia en contra, enviando una comitiva formada por un oidor, alcaldes ordinarios, alguaciles y gente secular. Los dos bandos se encuentran: "Mientras el oidor y el provisor estaban hablando, un clérigo, no sé sobre qué (sic), asió al alcalde ordinario Mayorga por los cabezones, de manera que le sacó todas las lechuguillas

del cabello en una tira, y soltándole se empuñó en una espada que traía debajo del manteo, que todos venían prevenidos de armas" (331). Provisor y oidor evitan la batalla campal. Poco después, el provisor es apresado. Acude el arzobispo a la Real Audiencia y tiene lugar el intercambio de órdenes:

> habiendo entrado el Arzobispo en la sala comenzó a dar voces diciendo: "bajen acá, bajen acá, vamos al Real Acuerdo, que yo también soy del Consejo". Dijeron desde los estrados: "Secretario, notificadle al arzobispo del Reino que tome su asiento en estos reales estrados, o se salga de ellos". Volvió a dar voces, diciendo: "Bajen acá, bajen acá, vamos al Acuerdo". Volvieron a responder de los estrados, diciendo: "Secretario, notificadle por segundo término al arzobispo del Reino que, so pena de las temporalidades y de que será tenido por extraño en estos Reinos, tome su asiento en estos reales estrados o se salga de ellos". Con esto subió a tomar su asiento (332).

Acto seguido las puertas se cierran. "Lo que allá pasó no lo pudimos saber" (332). Termina el relato apuntando Freile que esa misma tarde fue liberado el provisor, terminando "aquel alboroto", y que "el negocio del visitador de Santo Domingo también tuvo gran suceso, con lo cual los frailes retirados de su convento, se volvieron a él" (332). Todo acaba por quedar como si no hubiera pasado nada --ilustración del refrán "mucho ruido y pocas nueces"--. A fin de cuentas es como si no hubiera habido necesidad alguna de todo lo pasado. Los orígenes del conflicto parecen reducirse a abuso de poder, necedad de unos y orgullo de otros. En este caso, la justicia que resuelve problemas, también los crea.

Necedad y orgullo, para terminar, falta de tacto e inconveniencia, ostento inútil de autoridad, se concentran en

un diálogo. Visita el presidente don Juan de Borja al arzobispo moribundo. Copio:

> le dijo el presidente: "Señor Ilustrísimo, los más que visitan a vuestra Señoría le lisonjean y no le dicen verdad, y antes que pase de aquí le quiero hacer este paréntesis: si vuestra Señoría es don Pedro Ordóñez y Flórez, yo soy don Juan de Borja; si vuestra Señoría es caballero del orden de Alcántara, yo soy caballero del orden de Santiago; si vuestra Señoría es arzobispo de este Nuevo Reino, yo soy presidente gobernador y capitán general de este Nuevo Reino; si vuestra Señoría es Señoría, yo también soy Señoría; de donde habrá entendido muy bien vuestra Señoría, que no tengo necesidad que me dé ninguna doctrina ni que me la quite; los médicos dicen que vuestra Señoría se muere; yo también, en mi nombre y en el de estos señores, le digo que vuestra Señoría se muere". Respondió el arzobispo: "Bien está que muera hoy de atraso". Díjole el Presidente: "Mucho tironazo del infierno para los que no se previenen para morir como cristianos". Díjole el arzobispo: "Váyase vuestra Señoría con Dios y en toda su vida no me visite ni quiero que me visite otra vez". "Yo lo haré así señor Ilustrísimo", le respondió el presidente saliéndose (353-354).

Más que la iglesia, es la Real Audiencia objeto de sátira y sarcasmo. La crítica recae con constancia sobre gobernadores, jueces, oidores, etc. En síntesis, se repiten los estereotipos de conducta condenable que cometen delitos, obran con parcialidad y fomentan el desorden[625].

---

[625]Por si hubiera duda al respecto, el narrador hace crítica explícita en múltiples ocasiones. Cito dos ejemplos: "La casa a donde sólo la voluntad es señora, no está segura la razón, ni se puede tomar punto fijo. Esto fue el origen y principio de los disgustos de este Reino, y pérdida de las haciendas, y el ir y venir de los visitadores y jueces, polilla de esta tierra y menoscabo de ella" (259). "En todo lo que dejo escrito no hallé más que a un gobernador y un presidente que hayan salido en paz de este Reino sin zozobra y disgustos: el gobernador Jerónimo de Lebrón, que con buenos dineros y en breve tiempo se volvió a su casa en paz; el presidente fue el doctor Andrés Díaz Venero de Leiva, que también se volvió a Castilla en paz, sin visita ni residencia, y con buena cantidad de dinero. Todos los demás han tenido sus azares. No sé en qué va, si es en ellos o en la malicia de sus contrarios que los persiguen" (387).

De desorden dentro de la misma institución por diferencias entre funcionarios y de autoridad burlada se habla en una de las más largas historielas. Me refiero a "Juan Roldán". Los detalles de valor satírico e irónico se multiplican en este episodio en que ataque y humor van de la mano; más que recurrentes, se acertaría mejor diciendo que no se interrumpen.

Es Juan Roldán un alguacil de corte que consigue dejar en ridículo varias veces a la justicia --darle, en palabras literales, "un picón" (269)--; paradójicamente, actúa a instancia de sus máximos representantes: primero logra que una carta del presidente Lope de Armendáriz no sea interceptada por los alguaciles del visitador Monzón. Después, ahora a servicio de este --moviéndose en espera de un beneficio y no por ideales, auxiliando al que antes perjudicó--, consigue que escape de la cárcel Diego de Torres, por el tradicional método de llevarle una empanada con una lima dentro. Finalmente es Roldán encarcelado, pero evita la tortura ingeniosamente fingiendo agonizar. Sus favores, no obstante, quedan sin recompensa a pesar de las promesas --"he de daros la primera encomienda que vacare" (255), le asegura Armendáriz, "seréis la medalla de mi gorra" (262), le asegura Monzón--. En lugar de los premios, comienza por perder su vara de alguacil, viéndose además obligado a ocultarse, "andaba, como dicen, a sombra de tejados" (257), y termina por pasar dos años en prisión.

A lo largo de este episodio se incide en un aspecto recursivo de la obra. Me refiero a la incapacidad o torpeza de los protagonistas de la sátira para solucionar problemas o situaciones por sus propios medios --se constató antes, al revisar la antigesta de la conquista--. La mayoría necesitan ayuda. En los momentos decisivos, un tercero, improvisado colaborador/dirigente, aporta la idea, guía la operación y/o ejecuta el acto. Contrasta, en este caso, la astucia de Roldán con la falta de recursos de quienes lo emplean y con la estupidez de cuantos se le oponen; todos ellos serán, hay que recordar, guardianes del orden.

Un eficaz efecto de crítica y burla produce El carnero al hacernos espectadores de la caída de los demás en la trampa y, en una vuelta de tuerca, al registrar las actitudes de los engañados como las de aquellos que creen tener dominio sobre toda la situación. Por ejemplo, con gesto de triunfo se presentan ante el visitador los alguaciles engatusados. En efecto, le arrebataron unos papeles a Roldán, pero no los que buscaban. Cito el pasaje:

> entraron en el patio cinco hombres a caballo (...) el visitador se sentaba a comer. Pusiéronle el pliego sobre la mesa; tomólo en la mano, miró el sello y dijo: "Comamos ahora, que luego veremos lo que escribe este tontillo". Púsolo a un lado, mientras comía. Los que trajeron el pliego celebraban lo que les había pasado con Juan Roldán, y cómo habían tenido cuchilladas para quitarle el pliego (256).

La burla se redobla en una segunda vuelta de tuerca, en el momento en el que la altanería es transformada en

humillación. Entonces, la autoimagen inicial se quiebra por pujanza de una simétrica y contraria. El burlador se reconoce burlado y el recuerdo de su burla inicial hace diana sobre sí mismo:

> Comió el visitador, pidió unas tijeras, descosió el pliego, tomó la primera carta, abrióla y hallóla en blanco; lo propio fue de la segunda y tercera. Los que estaban alrededor de la mesa esperando las albricias, como vieron tanto blanco fueron deslizándose, que no quedó más que el alguacil detrás de la silla del visitador, que, apartando el pliego a un lado le preguntó: "¿Quién llevaba este pliego?"...(256).

Viene a constituir el trasfondo para las artimañas del bufón la discordia que hubo entre el visitador y la Real Audiencia. Esquematizo: el Presidente se lamenta del control que ejerce el visitador sobre el correo. Sus últimas cartas han ido a parar a manos de este. Con la ayuda de Roldán la estricta censura es burlada y un pliego, sin supervisión, es enviado a España. Furioso por el engaño, Monzón suspende al Presidente. "No puedo alabar su suspensión, porque, diciendo la verdad, fue apasionada" (258), sopesa Freile.

En la historiela que se entrecruza, "El mal latín de su marido", los empleados de la Real Audiencia encarcelan a Diego de Torres y al propio visitador Monzón: nuevos malos pasos, pues ninguno es culpable; se les acusa como promotores de un alzamiento, en verdad inexistente. Una carta falsa los implica. En realidad, el fiscal Orozco lo ha inventado todo para poder cumplir nada menos que su deseo y el de su amante: él quiere eliminar al marido de ella y ella, que se elimine al

visitador.

Aclara Northrop Frye: "la diferencia principal entre la ironía y la sátira es que la sátira es una ironía militante: sus normas morales son relativamente claras y asume criterios con los cuales se miden lo grotesco y lo absurdo"[626]. La sátira se engendra a raíz de un contraste con lo concebido como deseable; al igual que el relato utópico, postula un estado de cosas no materializado --tal vez deseo imposible--. Arranca de una comparación elemental --bueno frente a malo, virtud frente a vicio, belleza frente a fealdad...–. Por implícita comparación, en este punto se obtiene imagen de un mundo al revés: representantes de la justicia son ajusticiados injustamente y el aspirante a criminal dicta orden de detención.

Manipula el fiscal al oidor Pedro Zorrilla, títere sin mucho criterio, otro fantoche en apuros: "guiábase el oidor por el parecer del fiscal, porque ya la pasión no le daba a discurrir con la razón" (272). Las intrigas de uno secundado por el otro acaban sin lograr su objetivo --precisamente será la oidora quien frustre el último plan de asesinato--; con todo, un remolino de actos viscerales en que se obra por temor, celos, deseo de venganza y pasión amorosa se ha desencadenado. El sarcasmo, por último, se hace evidente en este y otros episodios, al recolectar Freile minuciosamente las escenas de menor gloria y los detalles que dan la medida

[626]Op. cit., página 294.

más exacta de una justicia depositada en manos de diletantes. Estos se mueven con atropello, sin cálculo de consecuencias ni previsión. La tortura de Roldán es ejemplar: se pretende que confiese pero, cuando lo hace, salen a relucir los trapos sucios de sus verdugos. Entonces preferirían, quienes justo le empujaron a hablar, que callara. Escojo un fragmento:

> Volvieron a virar la garrucha, y el Roldán a decir: "¡Ay! ¡Ay!. A estas razones se puso el fiscal al umbral de la puerta, diciendo: "¡Ay!" "¡Ay!" De poco os quejáis". Respondióle Roldán desde la garrucha: "¿De poco? Pues póngase aquí, que de cuatro se la doy". Fueron con esto levantando más la garrucha. Era el paciente tocado de mal de jaqueca. Acometióle en esta ocasión; dejó caer la cabeza, empezó a echar espumarajos, y dijeron: "¡Que se muere!, ¡que se muere!". Alborotóse el oidor, dijo: "Soltad presto", y fue tan presto, que largaron la cuerda de golpe.
>
> Cayó tendido en el suelo Roldán, sin sentido del golpe de la caída (...) Mandó el oidor llamar al licenciado Auñón, médico. No le hallaron tan presto... (270).

Quien antes se burlaba, luego se preocupa. Los torturadores se asustan, dan voces, son torpes. La torpeza se recrea. Movimientos poco hábiles producen resultados que no se querían. Un contrasentido: el mayor daño lo sufre la víctima cuando la sueltan. Otro más: los mismos que maltratan a Roldán, velan al final por su salud.

Con parecido criterio reúne Freile pormenores para describir la detención del visitador: un tropel de hombres entran en su casa y tropiezan primero con su sobrino, que ha salido desarmado al corredor. Este pregunta "¿Qué es esto, señores? ¿Qué revuelta y traición es esta?" (275). Sin que comprendamos el motivo, el capitán del sello real intentará

dispararle. No lo logra, lo que sucede --"Quiso Dios", según el narrador-- es que su pistola no funciona.

El visitador Monzón procura razonar con sus raptores: "les hacía requerimientos y protestaciones, a todo lo cual el fiscal le respondía que caminase" (275). No hay diálogo, a la voz de "échenle mano, échenle mano", "asiéronle de piernas y brazos, levantándolo en peso" (275). Al igual que al obispo de otra historiela, lo sacan en volandas a la calle. Otra torpeza se registra: "un buen hidalgo vecino de Tunja, que se halló en esta pellada, viendo al visitador que llevaba colgando la cabeza, metió la espada, que la tenía desnuda, debajo del sobaco, y tomóle la cabeza con las dos manos. Yendo bajando por la escalera deslizábasele la espada, y por tenerla no le diese en el rostro, soltóle la cabeza, y diose un gran golpe en un escalón de la escalera, del cual se desmayó" (275). Justamente se provoca algo que quería evitarse. La buena intención le cuesta al patoso el pagar una multa de mil quinientos pesos.

Ante las murmuraciones, procura la Real Audiencia demostrar que el visitador ha sido "prendido honradamente". Uno de los presentes, interrogado, construye el chiste: "Dijo en su dicho: "Si es verdadero, señores, aquel refrán que dice: "que lo que arrastra honra", digo que muy honradamente le prendieron" (276).

La historia de El carnero, en todo caso, no se confunde con la de una comedia. Se convoca a la risa, pero siempre a la

risa amarga de la sátira, un gesto que linda con el llanto: "if comedy presents its ridiculous objects as things of no importance, the harmlessly ugly or base, satire interprets the ridiculous as harmful or destructive, at least potentially"[627].

La carcajada condenatoria, que en los tiempos del Barroco era respuesta del lector bien conocida cuando se trataba de literatura, hará entrada triunfal por vez primera, de la mano de El carnero, en el terreno de la historiografía indiana, también entonces irrupción o saqueo triunfal de esta última, discurso historiográfico metamorfoseado en/por la obra, en el campo de la literatura.

La colonia es objeto de sátira e ironía; sátira e ironía tanto de los núcleos de poder que respaldan y controlan a la colectividad como en el plano de lo más personal y privado. El matrimonio y la familia son las otras instituciones de orden, el otro objeto de ataque, constantemente transgredidas. Observa Roberto González Echevarría: "the cases that make up the major portion of El carnero are about illicit sexual activities; that is to say (...) about marriage and the transgressions committed against the institution"[628].

Raíz del pecado, son las "damas hermosas", la hermosura en sí, excitante y tentadora, centro de una larga serie de

---

[627]Charles Bruno, op. cit., página 113.

[628]Op. cit., página 90.

diatribas[629] --nuevas manifestaciones de sátira formal--, que tienden a constituir, más que la expresión de una severa censura, el divertimento o vituperio risueño hecho en torno a un tema ancestral. El lugar común ya bastante manoseado en tiempos de Freile, se trae a cuento oportunamente para enmarcar y enmascarar bajo un espesor de moralidad tópica una serie de sucesos auténticamente antiejemplares.

La situación de la infidelidad conyugal, un "leitmotiv" del libro, funciona como el punto de partida arquetípico que se bifurca al empalmar, fundamentalmente, con dos clases de desarrollo. Ambos han de significar la subversión del concepto de honor y el replanteamiento marcadamente paródico del drama de capa y espada[630].

Como primera posibilidad de desarrollo turbulento, la adúltera pérfida y su amante maquinan el asesinato del marido[631]. El tradicional vengador aquí muere, en un acto de venganza al revés que ahora ejecutan los propios culpables. El

---

[629]Copio al azar varios ejemplos: "Dice fray Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, que la hermosura y la locura andan siempre juntas; y yo digo que Dios me libre de mujer que se olvidó de la honra y no mira el '¡Qué dirán!', porque perdida la vergüenza, se perdió todo" (258); "¡Oh mujeres, malas sabandijas, de casta de víboras! (259); "Peligrosa cosa es tener la mujer hermosa, y muy enfadoso tenerla fea; pero bienaventuradas las feas, que no he leído que por ellas se hayan perdido reinos ni ciudades, ni sucedido desgracias, ni a mí en ningún tiempo me quitaron el sueño, ni ahora me cansan en escribir sus cosas; y no porque falte para cada olla su cobertura" (289).

[630]Para una revisión de esta idea véase Karen Stolley, "Jorge Voto, el maestro de danzar; la teatralidad en un caso de El Carnero", en Revista de crítica literaria latinoamericana, núm.28, 1988, páginas 291-304 y Esteban Pavletich, "El código de honor de Juan Rodríguez Freyle", en Boletín cultural y bibliográfico, Vol.X, núm.7, Bogotá, 1967, páginas1508-1520.

[631]Remito a las siguientes historielas: "El encomendero de Chivatá", "El mal latín de su marido" y "Doña Luisa Tafur".

ciclo vital de estos se articula y resume en cuatro fases: los personajes engañan, matan, son descubiertos y son castigados. Se retiene de ellos la sombra artificial trazada por el argumento. Insisto en que El carnero se construye como antítesis de la historiografía que se propuso narrar las vidas de los grandes hombres, a fin de perpetuar su fama y de hacerlos servir de modelo a imitar, estímulo para aproximarnos a la virtud y apartarnos del vicio.

La segunda posibilidad, convencional, del cornudo que lava la honra manchada en la sangre de la esposa y del galán, va a encontrarse en el caso "Francisco de Ontanera". No obstante, la obra se ha de abrir su propio espacio en otros lugares por el camino de invalidar el esquema heredado, proponiendo la variante que lo deforma hasta la caricatura. En "Mestizo, sordo y mudo" se narra lo siguiente: De regreso a casa se cruza don García con un sordomudo. Le pregunta de dónde viene y este, que ha estado en una improvisada corrida de toros, le responde por señas "poniendo ambas manos en la cabeza, a manera de cuernos" (306). Malinterpreta don García el gesto como grave afrenta. Entonces, "fue a su casa arrebatado del demonio y de los celos con las señas del mudo, topó a la mujer en las escaleras de la casa y dióle de estocadas. Salió la madre a defender a la hija, y también la hirió mal" (306). La inocente --remacha Freile, "sin tener culpa ni merecerlo"-- muere y don García, a quien los amigos ayudan a escapar, regresa a la ciudad y es encarcelado; aunque

finge locura, lo degüellan. La puesta en práctica del código del honor se paga con la propia vida, dada en este relato defendiendo algo que ni siquiera estaba amenazado. Quien busca recuperar la honra que no se perdió, cae en la deshonra del crimen. En lugar de poner fin a una falta, la comete --el justiciero deviene homicida--. La ejecución de la supuesta justa venganza vuelve a redefinirse como puro asesinato en "Frustrado parricidio". Sintetizo: Francisco Martínez Bello ha tenido diferencias con su esposa --en contra de su voluntad, ella se negó a matar a una hija de ambos, recién nacida--. Un día, al entrar en la habitación de una pariente moribunda, él encuentra a su mujer sentada al lado de un clérigo. Alborotado por esta "prueba de adulterio", decide eliminarla, a ella y, de paso, a la niña. Muerta la inocente señora --la hija se salva-- escapa el hombre, pero posteriormente lo apresan y lo ahorcan. La honra parece haber pasado a servir de excusa, disfraz para las segundas intenciones; esto se comprobará aún mejor en "El alcalde fratricida". Resumo esta última historiela, la número 24: Jerónima de Mayorga, viuda, ha dado a luz a un hijo ilegítimo. El hermano de esta, que le debe dinero --ella le ha pedido que se lo devuelva-- entra en la casa, la apuñala y aprovecha para robar. Desaparece sin dejar rastro.

Esta pintura de la clase social santafereña mejor acomodada se perfila como una "sátira de la norma inferior". Se llega a dar por sentado, aplicando al libro las palabras de

Northrop Frye, "un mundo que abunda en anomalías, injusticias, locuras y crímenes, y que, con todo, es permanente y no desplazable. Su principio estriba en que quien desee mantener su equilibrio en un mundo semejante debe aprender ante todo a mantener abiertos los ojos y callada la boca"[632]. En efecto, el narrador mismo informa sobre esta doble actitud. Por una parte escribe para instruir, para que se sepa cómo hacer --mejor dicho, cómo no hacer-- en situaciones semejantes; por otra, opta en varias ocasiones por dejar de escribir, argumentando que lo más seguro es el silencio.

Sería una empresa inútil, que arrojaría resultados muy provisionales, el buscar límites temáticos para la literatura. Esta, por definición, no los tiene, aunque a lo largo de su trayectoria se hayan cifrado reglas de decoro y hayan podido agruparse algunos de sus géneros en base a contenidos. De cualquier modo, como indica Enrique Pupo-Walker y corroboran otros estudiosos, los casos se vinculan "a un vasto repertorio de narraciones que en la Edad Media tomaron la misoginia, las leyendas demoníacas, la avaricia y el engaño como los resortes primarios de su organización"[633]. El razonamiento, entonces, parece tan admisible como simple: dejando aplazado el problema de la ficción, rodeándolo, cabe sostener que el texto

---

[632] Op. cit., página 297.

[633] Op. cit., página 153. Apuntan además Carmen de Mora y Alessandro Martinengo, en los artículos ya citados, una serie de motivos concretos de El carnero que cuentan con tradición literaria. No hay que olvidar tampoco, en un rastreo de conexiones, la polémica de fondo trabada en el intento de enlazar y desenlazar la obra con la corriente picaresca o celestinesca, que se inició con los trabajos de Antonio Gómez Restrepo, Gabriel Giraldo Jaramillo y Antonio Curcio Altamar.

desorienta poniendo en juego un doble valor contradictorio, e invita a empalmar lecturas opuestas, en el momento mismo en que su versión del pasado guarda un extraordinario parecido de familia con historias juzgadas literarias en previos litigios. Paso a aventurar, admitidos estos hechos, algunas generalizaciones más abstractas. Me atreveré a sugerir que el compendio de las historielas de El carnero se nutre de algunos asuntos en que, si bien no siempre y no sólo, parece haber ido reincidiendo la literatura hasta hoy.

A simple vista, se hallan reunidos en cada historiela los principios necesarios y suficientes para que pueda cristalizar un relato de corte narrativo. Hay tiempo, espacio, personajes y trama. Estamos en un mundo de acciones. Domina el verbo. Aquellos que todo lo desencadenan en El carnero son los verbos de deseo. Los impulsos irreprimibles de codicia y lujuria rompen con las situaciones estáticas para generar un "gran alboroto" de conjunciones y disyunciones insospechadas (aberrantes, como demostraré líneas abajo). No es que algo ocurra, es que se hace ocurrir. Alejados del campo heroico dominado por una noción de destino o fuerza que guía, encumbra o destruye, el ritual de lo inevitable se torna en la tragedia contingente de unos personajes que pueden elegir y que eligen lo peor.

En esta mecánica del texto se desea algo no poseído, propiedad de otros. En cadena especular o en relación recíproca, alguien --uno o varios-- puede estar deseando lo de

aquel que a su vez también desea. Si lo anhelado tiene dueño inicial, conseguirlo implica arrebatarlo o adquirirlo a cambio de... Esta red de afán, violencia y trueque, atrapa en tensión a la suma de los antihéroes. Existen dos actitudes básicas: una, la de conquista; la otra, la de defensa --o la versión de defensa a posteriori que es la venganza--. El deseo encuentra otro oscuro objeto, deseo ahora del otro, o de su muerte. Bajo este enfoque, hay continuidad entre casos, parte historiográfica y sermonaria; constituyen tres experiencias discursivas de un único prisma temático.

Sátira e ironía se imponen cuando las relaciones personales --los vínculos establecidos-- se deshacen y construyen en función de un interés y de un propósito. En último término, el egoísmo hace contar con los demás. Alrededor del protagonista, incluso por encima de lazos familiares, no hay otra cosa que ayudantes nunca incondicionales y oponentes.

El deseo no se satisface sin el ejercicio de la fuerza o la puesta en práctica de un engaño, segundo paso que dinamiza el relato, desbaratando la situación de arranque para hacerla avanzar hacia un desenlace. En efecto, una oposición debe anularse. Constantemente en El carnero se maquinan planes, caen los rivales en emboscadas, son los amantes sorprendidos.

El éxito del engaño, la imposición de la propia voluntad a pesar del contrario, conduce a una situación de triunfo. Podría ser el punto final, pero el deseo, repetidamente deseo

de lo prohibido, arrastra a los personajes hasta dejarlos fuera de la ley. Los culpables pagan la victoria precaria, y este suele ser un segundo último paso, con la propia destrucción.

La práctica totalidad de los episodios entrelazan todos o alguno de los cuatro segmentos que acabo de ordenar formando la secuencia más simple. Algunas historielas explotan variantes de idéntica trabazón: la secuencia, por ejemplo, se respeta pero se complica en "El encomendero de Chivatá", "Un negocio con Juana García" preserva componentes pero toma otro rumbo y "Cómo un clérigo engañó al diablo" o "El alcalde fratricida" se ahorran el último paso. En otra sección trataré sobre el carácter narrativo de las tramas que se despliegan.

Relevante para el trabajo es el constatar cómo cada uno de los momentos que he hilvanado, eslabones de la cadena "deseo_engaño_culminación/transgresión_castigo" han estado presentes en la literatura occidental desde sus orígenes; al menos, desde La Iliada y La Odisea y, en el ámbito hispánico, desde que comenzaran a cantarse las andanzas del Cid.

En el metódico ejercicio de la tachadura del modelo historiográfico renacentista y del discurso oficial de tema indiano, se apodera El carnero del doble valor estético de la ironía, la sátira y la parodia. Me propongo cerrar este capítulo reuniendo en apéndice algunas figuras en que se concentran estos valores; nociones y mecanismos aplicados por Freile repetitivamente para construir el texto, deshaciendo

tradición, se transparentan en una miríada de detalles. La toma de muestras permitirá profundizar algo más en los aspectos de las relaciones humanas, a que me acabo de referir.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1.2.3. RECURSOS MODÉLICOS PARA ARMAR EL “MUNDO AL REVÉS”.

Dos figuras que tienen su eco retórico se hacen indispensables a la hora de explicar la arquitectura de El carnero. Una es la repetición; la otra, la oposición. La repetición de oposiciones satura el texto, al que invade un cúmulo de conflictos. Por lo que respecta a conceptos, sin rodeos se nos reenvía hacia términos agrupados en enfrentamientos básicos: mal/bien, culpa/inocencia. Algo semejante ocurre con la tendencia a distribuir los actores en parejas de antagonistas. Parafrasea Freile un origen del mundo para rememorar el primer antagonismo (Dios/Satanás) y el primer ejemplo de discordia (Adán/Eva), antecedentes de múltiples situaciones vividas en el Nuevo Reino de Granada.

De entre las relaciones personales posibles sobresalen en la obra aquellas que viene a exigir el simple sucederse de las funciones narrativas. Dos polos son reunidos tensos en un solo acto, con interacción de efecto por lo común negativo para uno de ellos. Por ejemplo, el castigo necesita del doblete verdugo/víctima, la conquista de conquistador/conquistado, la traición de traidor/traicionado, etc.

Las oposiciones esquemáticas de mayor contraste, con práctica falta de matices, van a ser el punto de partida esencial para la construcción satírica del "mundo al revés".

Exactamente, el "mundo al revés" se alza cuando las oposiciones se subvierten, al reescribirse cada término como su contrario, o cuando entran estas a operar en el reducto

indivisible de la individualidad. Las primeras imágenes revolucionarias obtenidas por este procedimiento revelan una esencia en contradicción con su apariencia inmediata. Es el tópico del espeso velo de mentira y falsedad que hay que aprender a retirar; levantándolo, caen los ideales bajo el peso de una verdad grotesca: "The exaggeration of the inappropiate to incredible and monstrous dimensions is, according to Schneegans, the basic nature of the grotesque. Therefore, the grotesque is always satire"[634].

Personajes irrisorios caricaturizan lo que representan con lo que hacen. Sintetizando: los clérigos roban, se enriquecen, empuñan las armas; los jueces administran su poder en propio beneficio, camuflan lo ilegal, son intrigantes, incurren en faltas y pecados. En "Los libelos infamatorios contra la Real Audiencia" se localiza una emblemática figura de doble inversión cruzada: el criminal oidor Cortés de Mesa es culpable del delito de que se acusa al inocente que será ejecutado y que él interrogó.

Descubriendo un abismo abierto entre "ser" y "deber ser" --otra posibilidad que da el verbo "descubrir", pero esta sin significar preludio alguno de conquista posterior--, la justicia pasa a comprenderse como la legalización del pillaje, el fomento de la devastación acelerada. Recojo una de las perversiones que representa El carnero en la frase antitética aberrante, "la ilegalidad de la ley".

---

[634]Charles J. Bruno, op. cit., página 155.

En buena medida, no se proyecta la obra hacia una expansión de las palabras. Por el contrario, constantemente regresa sobre sí misma y vuelve sobre lo ya andado. El engranaje poético conduce hacia el parlamento asfixiante de un número de nombres muy restringido. En los círculos de la amistad y de la familia se producen idénticas "inversiones simbólicas"[635], dos escenarios que se seleccionan para ubicar numerosas nuevas tramas de engaño y de traición. Por el recurso de desarticular la superficie de unas nociones comunes al compararlas con el fondo degradado del caso particular, reconoce Freile que se provocan los efectos de "admiración" y "escándalo" (233). No queda lejos la búsqueda, frecuente en el Barroco, de la sorpresa fundada en el fracaso o ruptura de la orientación comprensiva frente al mundo, habitual y rutinaria.

Ahora bien, el "mundo al revés", más allá de la mera anomalía requiere su proliferación, no se establece mientras las excepciones no se confirmen como regla. En este sentido, otra regla de El carnero proclamaría que "el mejor amigo es o será el peor enemigo". Enumero algunos ejemplos: la historia de Dios y del diablo encabeza una larga lista de amistades rotas y actos de ingratitud. Le sigue la descripción de la guerra declarada entre los caciques Bogotá y Guatavita, antes aliados: el primero obedecía órdenes del segundo. Amigos eran

[635]"Symbolic inversion may be broadly defined as any act of expressive behavior which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values, and norms be they linguistic literary or artistic, religious or social and political". Definición de Barbara Babcock citada en Charles J. Bruno, op. cit., página 127.

el oidor Cortés de Mesa y Juan de los Ríos. Este, por no obtener los beneficios esperados, declara en contra de aquel, y aquel se venga eliminándolo. Me fijaré algo más en este caso: concediéndole los favores sexuales de su esposa, sella Cortés de Mesa una frágil amistad con Andrés de Escobedo, poniéndolo a su servicio. Después de utilizarlo, lo tratará de matar. Andrés de Escobedo, por su parte, entabla fingida amistad con Juan de los Ríos para, aprovechando la confianza depositada, asesinarlo. Al final del episodio reflexiona el narrador: "¡Quién se podrá librar de un traidor encubierto y arrebozado con capa de amigo falso!", e ilustra su exclamación con otros dos lances: "saludando Joab, capitán del rey David, al capitán Amasso, que lo había sido del Rey Saúl, y llegándose a abrazarlo le metió el puñal por las espaldas, y le mató. Teseo fue aquel gran traidor que, habiendo recibido grandísimos regalos y servicios de su amiga Adriana, la dejó y desamparó en la ínsula de Nayos, llorando, y allí murió" (250). También quien trata de saquear la ciudad de Cádiz, el pirata Francisco Drake, enemigo por antonomasia de la corona española, resulta, en realidad, haber sido paje del emperador Carlos V. Era muy "españolado" (309), escribe Freile, y le unía gran amistad con el duque de Medina. Este le presta ayuda, pero, al mismo tiempo, planea apresarlo... El capitán Sebastián Quintero, por honrar a Alvaro de Oyón, le nombra alcalde de un pueblo que ha fundado. "El pago que el Alvaro de Oyón le dio a esta buena amistad, fue matarle" (349). Termino

esta relación de ejemplos que nos hablan de los falsos amigos --enemigos disfrazados-- con el caso "Francisco de Ontanera": ante un corro de amigos se ufana Ontanera de sus correrías eróticas. Para diversión de los demás cuenta un incidente: "estando yo con una dama harto hermosa, a los mejores gustos se nos quebró un balaustre de la cama" (290). Uno de los que escuchan y celebran la anécdota es Gaspar de Peralta, oidor de la Real Audiencia. La dama en cuestión, descubre más tarde por casualidad, era su esposa. Al regocijo de todos se estaba sumando uno más, el particular de Ontanera relatándole al marido que ríe, cornudo sin saberlo, la aventura con su mujer. Al engaño se agrega la burla puesta al alcance del que sabe algo que el otro ignora y juega con esa superioridad, suscitando en él la reacción contraria a la que tendría si realmente supiera.

En el otro extremo, desconcierta el narrador con dos casos en que el enemigo declarado presta ayuda incondicional: gracias al indígena que se ofrece a guiar a los perdidos conquistadores, estos se salvan y alcanzan la repentina meta. En el capítulo XVI se explica cómo el secretario Francisco Velásquez pagó el entierro de Pietro de Orellana, el visitador caído en desgracia que tiempo atrás dictara orden de prisión contra él. Concluye Freile: "muchos apasionados y aficionados decían en esta ocasión, que no había tal venganza como enterrar al enemigo; pero yo digo que es obra de misericordia enterrar los muertos" (304).

La negación de significados tradicionales por la práctica se produce en el entorno de la familia generando un máximo contraste subversor. El enemigo cobra aquí la forma del ser más cercano. El que está al lado está en contra. La eficacia de sus tretas radica sobre todo en que no se le conoce --esencia camuflada--. Traiciona aquel en quien se confía y con quien tal vez más se cuenta. La maldad radica no sólo en el crimen, encaja en la categoría de lo monstruoso pulverizando la premisa "ama a los tuyos", un pilar sobre el que se asienta toda la estructura social. "Admiración" y "escándalo", una vez más, se aseguran. Preludio para una larga serie de conflictos de parejas, recuerda Freile la perdición de Adán por causa de Eva. Repite El carnero anécdotas de amores extramatrimoniales con desenlace fatal. Abundan los cuadros en que convivir se reduce a obtener lo que se quiere a pesar del otro, a "revivir" a sus espaldas acumulando secretos y, en situaciones extremas, a conspirar en su contra --a eliminarlo en represalia o por retirar un obstáculo--. "Un negocio con Juana García" se presenta como un sarcasmo ejemplar en torno al tema de las relaciones conyugales: la esposa engaña al marido ausente, pero también el marido la engaña a ella. En esta ironía situacional ambos rellenan las dos casillas que abre toda historia de infidelidad. Cuando ella trata de ocultar su propia infidelidad, descubre la de él. La caída de valores ante el único criterio del beneficio propio se subraya en la contradicción del personaje: no acepta que le hagan lo mismo

que hizo. Los celos terminan por atormentar a la infiel engañada.

Las relaciones antiejemplares se dan entre padres y, en segundo lugar, entre padres e hijos. Expone Freile cómo Alonso Luis de Lugo aprovecha para robar a su padre, el gobernador Pedro de Lugo, y cómo este reacciona solicitando que el hijo sea degollado. Más adelante, el caso titulado "Los libelos infamatorios contra la Real Audiencia", trata de la condena a muerte del inocente Juan Rodríguez de los puertos, tras la falsa acusación hecha por su propio hijo-traidor para librarse de la tortura. Para terminar, en "Frustrado parricidio" se nos cuenta cómo Francisco Martínez Bello mató a su esposa y planeó asesinar a su hija.

La primera conclusión de que nada suele ser lo que debe se prolonga en el terreno del acontecimiento con la ironía situacional. Esta consiste, en palabras de Charles Bruno en "a condition of affairs or events of character opposite to what was, or might naturally be, expected; a contradictory outcome of events as if in mockery of the promise or fitness of things"[636]. En el "mundo al revés" ocurre lo inesperado: nombran presidente al criminal --Alonso Luis de Lugo-- en vez de al conquistador Quesada –a quien, como se dijo, distinguieron ordenándolo Adelantado del Dorado, esto es, de ningún sitio-- y apresan al único juez recto, quien subsiste a duras penas y muere en la miseria --Alonso Pérez de Salazar--.

[636]Op. cit., página 97.

Las tensiones del texto en bloque confirman la idea directriz de que los focos de mayor atracción y de mayor destrucción son inseparables --la hermosura, el oro--. El deseo o acto de reafirmación personal en la vida, se avisa, encierra la semilla de la muerte.

El mismo bloque de los modelos de conducta negativa presenta la otra figura eficaz para la edificación del "mundo al revés", típica de la sátira menipea y del carnaval[637]. Me refiero al oxímoron. Explica Bajtín que "todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis (...) Para el pensamiento carnavalesco son muy características las imágenes pares contrastantes"[638]. En El carnero sátira e ironía van a enfatizarse en estas imágenes extraordinarias --teratológicas-- por "reunión de polos". Durante la elaboración de este trabajo han salido al paso las siguientes: el justiciero ajusticiado, el asesino asesinado, el amante cornudo, el celoso infiel, el engañador engañado y el traidor traicionado. Termino el recuento con el repaso de dos episodios sobresalientes. En "El encomendero de Chivatá", por ejemplo, el desdoblarse el enredo amoroso conlleva la transformación completa de un personaje: Jorge Voto, pasa de ser amante a ser el marido cornudo de doña Inés, el conspirador se convierte en aquel en contra de quien se conspira y el amante que ultima a estocadas al primer marido

---

[637]Fundo estas afirmaciones en el estudio de Mijaíl M. Bajtín, op. cit., páginas 166, 171-179.

[638]Op. cit., página 177.

es luego el segundo marido ultimado a estocadas por el segundo amante. Esta figura borgiana del mismo, pero haciendo lo contrario o en el lugar del contrario "descarna" al personaje hasta reducirlo al títere, hombre de atributos prestados por el argumento, especie de comodín capaz de desempeñar las misiones más opuestas. En, por último, "El jugador Juan de los Ríos" reserva Freile una ironía para el desenlace: el verdugo que debe ahorcar al oidor Cortés de Mesa resulta ser el mismo hombre que tiempo atrás el propio oidor librara de morir en la horca: el condenado pretérito es el presente verdugo de su propio salvador. Esta, por así decir, flexibilidad de los caracteres, el cambio de estado y fortuna queda como una de las pocas constantes inalterables, conduce a un trasfondo de inestabilidad violenta en que reina, por detrás de la ley, el orden o los principios, un caos total, característico del mundo al revés, del carnaval, y del género satírico.

Recapitulando: en la primera parte de este examen he demostrado que El carnero no encaja en la ficción. Sólo, sin embargo, a primera vista --a vista del largo título original, de sus otros paratextos-- cabría definirlo sin hallar resistencia como texto historiográfico. En realidad, en todos los planos de su historia he localizado una quiebra absoluta con respecto a la normativa renacentista y al discurso oficial del imperio. Según Roberto González Echevarría, "the model parodied in El carnero is the ideal of Spanish historiography

in the sixteenth century"[639]. El texto se construye tanto representando realidad como deshaciendo pre-textos. Pero esta doble tendencia parece problemática. Para desdecir del todo lo dicho deja de decirse realidad ya enunciada. En un cambio de enfoque se dice de más y de menos. Por selección extrema de materiales el referente se deshistoriza en parte como imagen inédita de realidad que, por oposición a modelos previos, se podría calificar de empobrecida y, al tiempo, de exagerada.

En síntesis, se ubica El carnero en las antípodas del libro de organización elegante, armoniosa y coherente, ajustado a reglas de decoro y a una visión heroica de los hechos y de sus actores, comprendidos a menudo desde una perspectiva providencialista de raigambre medieval. En el círculo de la historiografía indiana aporta esta obra novedades fundamentales: la disolución del hilo del relato en un empalme de anécdotas --la historia como colección de cuentos-- y la consistente explotación de la risa y de la burla. Se halla en El carnero un valor sostenido al margen de toda condición historiográfica. Valor intrínseco del texto en sí, objeto de contemplación intranscendente o lectura literaria, que he podido basar en tres hechos: forma cuadro satírico e irónico de mundo al revés, está dotado de configuración narrativa y despliega la red temática de deseo y transgresión.

De las múltiples funciones que puede tener el discurso,

[639] Op. cit., página 89.

concurre la función representativa con otra que cabría denominar paródica y con una última, sin duda poética. Ninguna de ellas, a fin de cuentas, pues todas destacan, quedaría coronada como función dominante.

El discurso oscila entre la transparencia de la historiografía y la opacidad de la literatura. Se interpone en el proceso de refiguración de referente una literalidad poblada de sentidos. De ahí que, a pesar de teorías segregacionistas, quepa hablar, en el caso de El carnero, de una doble naturaleza; texto híbrido contradictorio, en tensión entre dos mundos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1.3. LA FORMA DE EL CARNERO: UNA FORMA DE TRES FORMAS.

Define David H. Bost El carnero como un "text of texts", "one of a number of narratives from the later colonial period that employs a wide variety of discursive options in its analysis of the New World experience"[640]. Walter Mignolo, por su parte, destaca el carácter híbrido de la obra. Esta "se articula mediante estructuras 'migrantes' que provienen de distintos tipos y formaciones discursivas"[641].

Hecha esta constatación, debe establecerse un nuevo vínculo con el género satírico. "Satire, we must remenber, derives from the latin satura meaning 'medley' or 'miscellany'. It may have been at one time a cooking term, for Juvenal referred to it in Latin as 'ollapodrida' meaning 'mish-mash' or 'farrago'"[642]. "La obsesión romántica que gira en torno a la belleza de la forma perfecta, en el arte o dondequiera que sea, constituye (...) un blanco de la sátira. Dicen que la palabra sátira procede de 'satura' o picadillo, y una especie de parodia de la forma parece estar presente en toda su tradición"[643]. En este sentido, se preguntaba Felipe Pérez, el primer editor del libro, si "carnero" no pudiera significar "mezcla informe de cosas" o "pastel"[644].

---

[640] Art. cit., páginas 162, 170.

[641] Art. cit., página 101.

[642] Charles J. Bruno, op. cit., página 119.

[643] Northrop Frye, op. cit., página 307.

[644] Ed. cit., página V.

El trenzar géneros, explica Charles Bruno, es práctica común de la sátira:

> Paulson contends that "Satire enjoys the episodic forms, the collection of stories or anecdotes, the list, the large dinner party or the group convention, the legal brief, the projector's pamphlet, the encyclopaedia, and the calendar". This discursive mixture is also characteristic of the Menippean satire (...) Rodríguez Freile's text demonstrates such a discursive mixture in that it is an encyclopedia of names, dates, lists, catalogues, sermons, anecdotes, dialogues, religious, moral, philosophical, and political observations, adages, and even poetry[645].

El "collage" de formas que ha podido dar la impresión de un caos discursivo, invitando a aislar fragmentos para luego agrupar los que pudieran construir una continuidad[646], avanza a contracorriente de la búsqueda renacentista, llevada también al campo de la historiografía, de una forma compacta y bien proporcionada. Con respecto a ella, se trabaja en su tachadura, horizonte del texto nunca perdido de vista sobre el que cuajar la novedad radical de un antidiscurso. Una poética de la subversión se extiende a la forma. Esta soporta por sí sola significado, pero prolonga la misma imagen del contenido, corre en paralelo a la visión descompuesta de las cosas. La violencia de la historia se traduce en El carnero en una violencia de la composición; "collage" que desfunda lo articulado y apunta hacia la falta de un principio estable y tranquilizador no sólo a nivel de sustancia, sino de

---

[645] Op. cit., página 119.

[646] Examiné esta tendencia, en contra de la cual reaccionan, por ejemplo, Alessandro Martinengo o Carmen de Mora, en el capítulo que dedico a la tradición de lectura.

estructura. En síntesis, se hallará lo específico de esta estructura descentrada en la alteración de la unidad orgánica dispuesta por los preceptos, con el agrupamiento de lo dispar y la quiebra de un sólo tejido discursivo por la concatenación de formas.

La obra, según Raquel Chang-Rodríguez, se articula en torno a tres ejes: "1) los razonamientos filosóficos-morales; 2) la historia de la Nueva Granada y su capital; y 3) el relato de casos individuales. La alternación de estos tres planos le da al discurso su estructura caótica"[647]. Tres modelos de pensamiento y de escrito se cruzan, interrumpen y ceden la palabra. Uno cronológico, el de la historia, otro narrativo, el de los casos, y otro circular, el de los razonamientos.

El carnero, en principio, reúne caraterísticas de discurso histórico: se abre con dedicatoria y prólogo que abunda en declaraciones de oficio y se cierra con dos catálogos. Título y epígrafes actúan a modo de índice y subrayan un hilo de la historia guiado por el transcurrir del tiempo. Parece la obra atenerse a un esquema de crónica, tal y como la define Walter Mignolo: "crónica (...) es el vocablo para denominar el informe del pasado o la anotación de los acontecimientos del presente, fuertemente estructurados por la secuencia temporal. Más que relato o descripción la crónica, en su sentido medieval, es una "lista" organizada sobre las fechas de los acontecimientos que se desean conservar en la

[647]Op. cit., página 48.

memoria"[648].

Según señala Charles Bruno, "The basic structure upon which the work is constructed is the chronicle". No obstante, escribe en otro lugar, "the chronological framework of the crónica is the most basic "host structure" which will undergo the greatest deformation"[649].

Dos tipos de cambios complican la estructura base de El carnero, nueva manifestación de discordancia entre una primera y segunda apariencias --la de la forma historiográfica y la posterior de la forma híbrida--. Por una parte, al puro recuento se opone el ejercicio de transcendencia con funciones didácticas. La objetivación de la realidad en un interminable catálogo o pura ristra temporal de particularidades se pierde en la abstracción de un pensamiento que descubre el arquetipo atemporal tras la individualidad. Es la pugna entre dos clases de representación, entre la memoria que engendra la lista y la inteligencia que induce o pronostica la norma de conducta. Si la primera tiende a un borrado de claves interpretativas la segunda amenaza con el borrado del relato. Aunque opuestas, ambas se complementan. La crónica se explica en el sermón y este halla en aquella un torrente de ejemplos en que corroborar sus hipótesis.

En el triángulo compuesto por crónica, narrativa y oratoria cumple esta última con el cometido de revelar un

---

[648] Art. cit., página 75.

[649] Op. cit., páginas 3, 120.

contexto universal para todo lo contado y, en definitiva, de recuperar los temas derivando de ellos una lección que debe servir de ejemplo y ser aprendida. El mismo tema que se dinamiza en las tramas de intriga se paraliza en el sermón como enseñanza.

Provoca un segundo tipo de corte temático y formal el intercalado de anécdotas con estructura narrativa. Recuerda Enrique Pupo-Walker que la práctica de enhebrar relatos sobre un marco histórico es común en la "crónica americana" y herencia de la historiografía medieval, rica en fórmulas ejemplarizantes[650]. Lo que rebasa la práctica extendida y desestabiliza la estructura común viene a ser la inversión de proporciones efectuada. Sólo hasta el capítulo VII predomina en El carnero la forma de la historiografía oficial. Después, esta se ve desplazada hacia la zona periférica del marco por la irrupción de los "casos sucedidos en este Reino". Haciendo balance, anota Roberto González Echevarría:

> which the title mentions at the end as a mere addition, are the predominant element, while the history proper is only a pretext for framing the stories. This pretext is of great significance, but the inversion must be underlined: instead of the stories being an aggregate of or complement to the history, the history itself has become a rhetorical addition[651].

Dentro de la fragmentación del discurso, los casos se reponen como elementos centrales. El aparente ornamento se ha hecho tema y el aparente tema, telón de fondo. "As in all

---

[650] Op. cit., página 131.

[651] Op. cit., página 89.

satire, the introduction of formations contradictory to the purposes of the host genre de-forms that structure and transforms it into satire. The dynamics of complex satire consists of more than one formal strategy working in relation with one another"[652]. Queda el título como promesa rota. A cambio de la historia, se da la historiela --lo que también ocurre, lo que ocurre en lugar de--. Hay un salto constante de la estructura cronística a la estructura narrativa y viceversa. Ambas, además, son interrumpidas por el discurso del narrador, quien mezcla lo autobiográfico con lo metatextual, lo histórico con lo moral, lo civil con lo eclesiástico.

La forma híbrida de El carnero pone en juego un triángulo de tres estructuras. En lugar de la unidad estable de los preceptistas se ofrece una diversidad en desequilibrio. Dos hechos se destacan: lo que cabía suponer principal pasa a subordinarse y el discurso se desorganiza en un vertiginoso movimiento que sin previo aviso lleva de unas estructuras a otras. Si hay norma compositiva esta sería la de no rechazar ninguna de las posibilidades de escribir, escribir mezclando. Los extremos se tocan en la obra. Se construyen listas, pero, por el contrario, se documenta la tendencia a configurar narraciones. Reservo para lo próximos apartados la tarea de evaluar la manera en que estas dos formas compositivas

[652]Leon Guilhamet, Satire and the transformation of genre, Philadelphia, University of Pensylvania, 1987, página 14. Esta cita se reproduce en Charles Bruno, op. cit., página 114.

recurrentes y opuestas repercuten sobre una percepción literaria o histórica del texto.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.1.3.1. EL VALOR DE UNA LISTA.

Al menos tres clases de listas se cruzan en El carnero. En primer lugar, la lista parece ser el arquetipo de la crónica. En esta siempre se enumeran sucesos que guardan la necesaria relación de seguirse en el tiempo. La serie, el "uno detrás de otro" que conviene al carácter lineal del lenguaje, se ordena conforme a una propiedad que no entraña interacción de causa entre los elementos: ocurrir antes, o después. La crónica, en cuanto lista, constituye un gran grupo de hechos aislados.

La costumbre cristiana de pensar "tipológicamente", buscando "prefiguraciones" para lo ocurrido, tal y como explica Víctor Frankl[653], origina un segundo tipo de lista registrado en El carnero. La misma "propensión a formar y usar listas de paradigmas" caracteriza "el estilo de los 'ejemplos' en el Medio Evo, en los cuales sólo el 'significado' cuenta, y no el contenido humano-personal-histórico". Listas de paradigmas, en este sentido, validan-amplían temas y enseñanzas en los "excursus" de El carnero. Recuenta Freile ejemplos que demuestran las nefastas consecuencias de la embriaguez, grandes pérdidas sufridas por causa de mujeres, famosos episodios de amigos y parientes traidores o historias modélicas de ingratitud. La lista, conforme a esta segunda modalidad, abre la opción a resumir sus elementos. No se trata de contar sobre ellos. Estos pasan a quedar reducidos al

[653] Op. cit., página 570.

atributo que todos comparten, giran en torno a un fenómeno que se quiere probar --es el modelo de la estadística--. En caso extremo, se preserva el nombre ligado al gesto.

El modelo para el tercer tipo de lista sería el registro de validez legal, recuento de seres ligados por una misma condición ante las autoridades o por el ejercicio de un oficio idéntico --son los catálogos de presidentes, oidores, obispos...--. En este sentido, el relato de la conquista del Nuevo Reino termina en una extensa relación de los recién llegados (páginas 50-58, 190-191, 199-200). Del perfil borroso que vela y desvela el "curriculum vitae" deficiente se llega aquí al borrado de todo perfil por la desnuda anotación de nombres. Copio dos fragmentos.

Entre los soldados que acompañaron a Quesada se encuentran:

> ...El capitán Antonio Díaz Cardoso, lusitano noble y de los capitanes de Santa Marta; de ella vino por capitán de un bergantín. Fue encomendero de Suba y Tuna; dejó hijos y larga posteridad, murió en esta ciudad.
>
> El capitán Juan de Martín, persona valerosa; no hay memoria de él porque no paró en este Reino, ni dejó memoria.
>
> El capitán Juan de Tafur, de los nobles de Córdoba, conquistador de Santa Marta, Nombre de Dios y Panamá; fue encomendero de Pasca; tuvo una hija natural, que casó con Luis de Avila, conquistador de Santa Marta. Murieron en esta ciudad; hay biznietos de este capitán... (51).

Los ya escasos datos se ahorran en otras partes. Poco más adelante, por ejemplo, bajo el rótulo "Los que vivieron en Vélez y en Tunja arrimados a los encomenderos", se lee:

> Bartolomé Camacho.
> Alonso Mincobo Trujillo.
> "Que después se llamó Silva".

Otro Valenzuela, conquistador de Vélez.
Pedro Corredor.
Diego Bravo.
Otro Alonso Martín.
Bartolomé Suárez.
Francisco Baptista.
Pedro Vásquez de Leiva.
Juan de Frías.
Francisco Díaz. (55).

De nuevo, se viola la normativa historiográfica de corte renacentista. Aconsejaba Francisco de Fuentes y Guzmán:

> debe indagar el historiador con suma diligencia el nombre de los cabos principales, maestres de campo, gobernadores, sargentos mayores y capitanes, para referir sus acciones, sin querer vencer el imposible de inquirir los nombres de sus listas; porque del soldado que asiste a una facción se dice cuando se refiere la valerosa heroicidad de su capitán. Pero sí se dirá el nombre de alguno que señalándose en alguna acción notable merezca el referirse[654].

No se extiende en El carnero la vida ejemplar de los individuos que han hecho historia, ni se escribe para honrarlos e inmortalizar su fama. Ahora, participan en la historia, pero esta se compone sin necesidad de narrar sus vidas. La biografía de los varones ilustres se transforma en lista de nombres y esta, más que asegurar el recuerdo, prepara el olvido de los que fueron, fantasmas pegados al puro nombre, entonces a punto de desaparecer también del mundo de la memoria[655].

Dar nombres equivale a proporcionar huellas que han de

---

[654]Op. cit., páginas 63-64.

[655]Comenta Darío Achury Valenzuela en su edición: "cuando tenemos que leer esos prolijos catálogos (...) nos quedamos a oscuras, porque ni remotamente sabemos quiénes fueron (...) esos señores que, como almas en pena, pasan silenciosos por las páginas de El carnero" (LIX-LX).

seguir rastreándose en otro lugar, ya fuera del texto. Estas podrían interpretarse, marca de historicidad, como las alusiones justas para que un lector informado, el coetáneo, cubriera vacíos con proezas, palabras, rostros. El mecanismo estaría en la línea del que ha llevado en algún momento a usar pronombres deícticos, introduciendo hechos dándolos como cosa ya sabida --por ejemplo, un escrito anónimo, ya de entrada, es "aquel papel que pusieron en las paredes del cabildo" (211)--. En palabras de Flor Rodríguez Arenas, "el uso de los deícticos espaciales (...) y la breve mención de los hechos eran suficientes para que sus contemporáneos ubicaran el suceso del que iban a hablar y que era conocido por todos"[656].

No obstante, y frente a la propuesta anterior, se observa cómo las informaciones menos novedosas de los protagonistas más principales no dudan en registrarse. Del propio Gonzalo Jiménez de Quesada se anota quizá lo más trivial: "teniente, capitán general del ejército, el cual después de la conquista y haber ido a España y vuelto a este Reino por Mariscal, de donde salió en busca del Dorado y donde perdió toda la gente que llevaba. Murió sin hijos ni casarse, en Mariquita, año de mil quinientos y ochenta y tres. Trasladaron sus huesos a la catedral de esta ciudad" (50). No se opta por callar lo que es de dominio público. Más bien, se escribe mientras se puede y de ahí la poca uniformidad de datos. Ocurre que, a veces, sólo

[656] "Descontextualización de pasajes narrativos en las Crónicas de Indias. Casos de El carnero", en Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, vol. XLVII, núm. 2, 1992, página 366.

se dispone de nombres.

Será considerada la lista en este trabajo como una marca de historicidad --a duras penas se concibe la lectura literaria para la guía de teléfonos--. La lista es una forma común en la retórica notarial y se ajusta al propósito historiográfico de nombrar, situar y fechar. Se aproxima a una especie de grado cero de elaboración discursiva en aras de lograr un mínimo de realidad deformada y un máximo de transparencia.

Se alza la lista sobre las cenizas de la trama narrativa: es repertorio sin hilo, disfrazado bajo un principio organizador arbitrario --el orden alfabético, la jerarquía social, las convenciones de cortesía, etc.--. A fin de cuentas, ninguno de sus elementos se hace obligatorio. Cualquiera podría suprimirse o cambiarse de lugar sin que los demás sufrieran otras modificaciones que las de tener un nuevo número en la columna. No hay, por tanto, una relación orgánica entre unos elementos y otros. Ninguno es predecible. Tampoco debe recordarse a los anteriores si se quiere comprender a los posteriores. Si hubiera que resumir todo esto se diría, simplemente, que se desconocen en la lista las funciones narrativas. Esta cuenta a modo de lo que Barthes denominó efecto de realidad. La avalancha de cosas se impone sobre la selección intencionada. Se acumulan personajes que no actúan; simplemente figuran --figuras que sólo se mencionan-- porque están en la historia del Nuevo Reino de Granada, más allá o

acá del libro.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

3.1.3.2. ESTRUCTURA NARRATIVA EN EL CARNERO.

El buscador de tramas narrativas se desalienta cuando comprueba en el texto que las razones para los enlaces entre distintos hechos se desprenden de tiempo y espacio --Cada cosa tiene su sitio porque "pasó entonces y en tal lugar"--. Este plan cronístico organizador, van a romperlo las no menos desalentadoras asociaciones temáticas --el hablar de tesoros lleva a interpolar la historiela "Cómo un clérigo engañó al diablo"-- y, después, el recuerdo del propio Freile, asimismo antinarrativo --irrumpe lo presenciado en España: cómo el pirata Drake intentó saquear la ciudad de Cádiz y el entierro del Corso.

Incluso aun teniendo presentes los períodos inicial y terminal del cristianismo, se convendrá que al tiempo, en su fluir sin núcleo, le es ajena la idea de evolución. Junta instantes, pero jamás hace derivar a unos de otros. Su simple paso --estar pendientes del tiempo significa atender a su propia secuencia-- no basta para montar una trama, sí para poner orden en un montón --montón a pesar del orden--; tampoco bastará el espacio, coordenada sólo capaz de acentuar un contacto entre acontecimientos en base a una escala de distancia --se junta en el relato lo que está al lado--. La captación del mundo como continuidad temporal y contigüidad espacial de diferencias carece de propiedad narrativa. Tiempo y espacio resbalan hacia el infinito. Las infinitas cadenas que forman, por encima de topes, son, de por sí, incompatibles

con la narración. En ellas o en sus fragmentos, a falta de un sentido de "principio-medio-fin-", cada hecho simplemente queda atrapado entre dos hechos. No se comprende. Se sabe que está, no por qué. Al preguntar por el porqué uno se conformaría si encontrara el mismo tipo de relaciones ahora ocultas que salen a relucir en la forma narrativa.

Cuando el "cronotopo" fija los bordes del relato, como ocurre en El carnero, al decidir Freile contar lo ocurrido durante unos cien años en el Nuevo Reino de Granada, garantiza de paso la no narratividad de la estructura global.

El carnero, a juicio de Oscar Gerardo Ramos, "como novela exigiría más férrea unidad de argumento, continuidad de personajes o la presencia más directa del autor de manera que sea él protagonista que enlace todas las historielas. El mero tiempo histórico que tomó para enmarcar las narraciones no otorga esa unidad de novela"[657].

La obra se desmembra en un cúmulo de actos con desarrollos independientes: no son las partes articuladas de un organismo ni las fases naturales de una sola evolución. No hay, pues, momento culminante central ni descenso hacia un desenlace verosímil. El cierre para una lista de enredos similares va a ser su repaso, esto es, un resumen --El carnero acaba en dos catálogos-- y/o el salto al plano teórico-didáctico de la moraleja y del mensaje --Los continuos excursus del narrador--. La estructura basada en la

[657]Art. cit., 1966, página 2181.

repetición, según Víctor Frankl, "corresponde, precisamente, al 'estilo' de una obra de carácter 'demostrativo'" y, apunta el mismo autor, "la ordenación de todas las cosas 'en sentido radial en torno a una verdad central y autoritaria' retrae también una de las formas literarias más características del Medio Evo, la repetición reiterada de la misma concepción, de la misma situación, de la misma demostración"[658].

Los episodios de El carnero no se reclaman entre sí, no se necesitan o implican. Unos podrían cambiarse o suprimirse sin que los demás perdieran lógica o parecieran incompletos. Puesto que no se prevén, Freile tiene que anunciarlos, traerlos a cuento o excusarlos como adorno o ejemplo: es la metáfora de la "doncella huérfana" que examino en el capítulo dedicado a la "voz".

Si falta el proceso en progresión, hay, no obstante, continuidad. La vuelta de lo idéntico crea una especie de "continuum". Los actos que se repiten y la insistencia en las mismas situaciones proporcionan la cohesión que no irradia de un inexistente hilo narrativo. En esta forma es el marco y no el centro, quien, rodeándolas, mantiene unidas las partes. La figura sin centro de El carnero es el espacio vacío dibujado por el marco que se ha cubierto con relatos afines de variadas proporciones. Estos, casi como en una técnica de "horror vacui" llenan el silencio, se incrustan en las pausas y se prolongan en el discurso del narrador: antes o después de

[658] Op. cit., páginas 478, 481.

seguir contando, cuenta el narrador lo que ya ha contado y lo que contará.

Los "leitmotivs" del texto no interactúan en una dinámica de correcciones. Se suman pero no llegan para completar algo. ¿Y qué habría que completar? ¿Cien años de historia? La escritura de la recurrencia avanza a base de añadidos, concatenaciones simétricas en que a cada paso se está en el principio, medio y final antes de empezar de nuevo la tarea. La imagen de Sísifo serviría como ajustado emblema para este constructo que hipnotiza y exaspera.

Aunque El carnero no transparente una trama narrativa, contiene, sin embargo, tramas narrativas. De acuerdo con la definición aristotélica, no entre, pero sí dentro de los episodios, tomando en préstamo lo escrito por Seymour Chatman, los sucesos "son radicalmente correlativos, encadenantes y vinculantes. Su secuencia (...) no es simplemente lineal sino también causativa"[659]. Cada caso ostenta una estructura autónoma, a la que convienen las propiedades de "integridad, transformación y autorregulación"[660]; de ahí que, como han hecho Oscar Gerardo Ramos o Silvia Benso, se hayan buscado títulos aparte para las veintitrés o veinticuatro historielas --al contarlas ya se separan-- que, independientes, pudieran leerse

[659]Op. cit., página 48.

[660]Son las tres conceptos clave que, según Jean Piaget, entran en juego cuando se habla de estructura, traídos al ámbito de la narración por Seymour Chatman, en op. cit., página 21-22.

y analizarse sueltas. Hernán Lozano recoge esta posibilidad, criticada más tarde por Alessandro Martinengo o Carmen de Mora, cuando observa que todas ellas, "hasta cierto punto autosuficientes, se podrían desgajar sin que perdieran sentido. Así mirado, El carnero sería libro de cuentos, o por lo menos, precursor del género en Hispanoamérica"[661]; cuentos que, se agrega, forman bloque: siguiendo la tipología de W. Kaiser, los cuadros o escenas aislables se integrarían en una "novela de espacio"[662].

La elección de un período único que desemboca en el montaje de un archivo de acontecimientos durante él ocurridos, entre sí contingentes --conciernen a uno o varios hombres, pasaron en el mismo lugar, cerca o lejos, y en el mismo tiempo, antes o después, pero siempre dentro del marco--, se ve desplazada en la historiela en cuanto criterio generador del relato por el proyecto de configurar lo que cabe entender por trama, tal y como la define Aristóteles.

La historiela traslada de lleno al ámbito de la acción humana y ostenta unidad de acción; esto significa que en ella son reconocibles partes organizadas desde un claro esquema de "principio, medio y fin" --el primero introduce al segundo y

---

[661]"Juan Rodríguez Freyle y El carnero", en Humanidades, Revista de la UIS, núm. 1, Bucaramanga, Enero-Junio 1969, página 61.

[662]Explica Hernán Lozano (art. cit., página 60): "la principal característica de este tipo de novela es la recreación de una época por medio de múltiples personajes. En la novela de espacio la intriga o la elaboración psicológica de uno o más personajes, pasan a un segundo plano, recayendo todo el énfasis sobre los aspectos sociológicos y culturales. Cada figura fugaz, cada situación pasajera, sirven a modo de pinceladas que en su conjunto recrean la atmósfera del tiempo".

el segundo conduce al tercero--. Conforme a lo sostenido por Hayden White o por Paul Ricoeur, cabe apuntar que la metamorfosis de la crónica en historia narrada se ha efectuado en El carnero "por la caracterización de ciertos acontecimientos contenidos en la crónica en términos de motivos inaugurales, terminales o de transición"[663]. Se despliega el tipo restringido de trama cerrada sobre sí misma en que una intriga se pone en marcha en torno a algún punto culminante, a partir del cual la situación sufre un cambio irreversible. Las historielas se dinamizan como procesos que transforman situaciones iniciales en otras finales. Cada paso no sólo se da; más bien se provoca y desencadena lo que sigue. Sobre la concatenación del "uno después del otro" se alza la trabazón del "uno causa del otro". Los incidentes no se coordinan, se subordinan: del hilo en que, en un avance hacia adelante, se hallaba de tanto en tanto un "y" marcador de ruptura, se pasa a la línea en que, ahora hacia atrás, hay que retroceder de "porque" en "porque". En síntesis, "la configuración prevalece sobre el episodio, la concordancia sobre la discordancia"[664].

Construir trama, según Aristóteles, equivale a disponer los hechos en sistema, "en virtud, sea de la necesidad, sea de la probabilidad"[665]. La falta de lo arbitrario en la sucesión de

---

[663]Hayden White, Metahistory, página 5; citado en Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, 1987, página 277.

[664]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, página 43.

[665]Op. cit., Folio 1450b, Línea 30.

eventos dota al conjunto de verosimilitud. Ahora bien, el cálculo que ha reunido en la trama narrativa lo heterogéneo, las múltiples particularidades experimentables por separado, dista de ser una operación de lógica. Intervienen tres factores imprevisibles que se asocian con el obrar humano: el azar, los motivos, la libertad de los actores. En rigor, sólo por estereotipo cultural la lucha acaba con la victoria del héroe, a la falta cometida le sigue el castigo o al orden alterado le sucede todo el enredo que corona con el restablecimiento del orden. "La mediación realizada por la narración en cuanto búsqueda no puede ser sólo lógica: la transformación de los términos y de sus relaciones es propiamente histórica"[666].

En las historielas de El carnero a cada momento, con cada nudo, se abren alternativas. Puede ocurrir más de una cosa. El principio de necesidad constitutivo de que hablo radica en que se comprende la cosa que finalmente ocurre como algo que podía ocurrir --tras las aventuras sexuales la dama ha quedado embarazada, la infidelidad se ha descubierto, el celoso se vengó, etc--. De este modo, lo anterior no implica a lo posterior, pero sí lo motiva. Lo posterior requiere de lo anterior y tiene carácter de consecuencia. Un orden estricto regula la contigüidad de accidentes: tal vez nadie encuentre el cadáver oculto, por ejemplo el de Juan de los Ríos, pero sólo puede descubrirse porque previamente ha habido una

[666]Paul, Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, página 88.

muerte; si se busca a los asesinos es porque antes alguien fue asesinado; el apresamiento de los culpables será paso obligatorio que precede al juicio y a la condena, etc.

La inteligibilidad narrativa de las historielas como todo completo y unitario arranca de la forma en que sus elementos actualizan en el orden sintagmático "los componentes capaces de figurar en el cuadro paradigmático establecido por la semántica de la acción"[667]. Esquematizando, en cada una de ellas son fácilmente identificables agentes que obran en circunstancias adversas o favorables, los cuales persiguen fines, tienen razones y se valen de medios. Además, "obrar es obrar "con" otros": la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha"[668]. Las figuras se reparten y relacionan cubriendo un entramado de funciones elementales: hay sujetos frente a objetos, remitentes frente a destinatarios, ayudantes frente a oponentes.

Con las historielas se abre la lectura de la narración en el momento en que tienen respuesta preguntas sobre el "qué", el "por qué", el "quién", el "cómo", el "con" o el "contra quién". Lo importante es que en este marco de pregunta y respuesta es posible enlazar entre sí los diferentes términos del conjunto. De este modo, quedan comprendidas en un solo acto mental, ligadas, cosas que, en la práctica, sólo se

---

[667]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, 1987, página 136.

[668]Op. cit., Vol.I, 1987, página 121.

manifiestan en serie o en discontinuidad[669].

Si representan acciones, el tema abstracto de las historielas es el del hacer-hacerse y, como contrapartida, el de padecer. Los personajes descubren, desean, conquistan, fundan, poseen; unos, frente o junto a otros, atacan, castigan, convencen, seducen, engañan, ayudan. A partir de este repertorio, en absoluto exhaustivo, básico, de actividades arquetípicas del hombre frente al mundo, al margen de toda realidad histórica, puede comprenderse cada relato a modo de drama. Atendemos al conflicto que nos concierne de las pasiones y voluntades, cifradas en los destinos de unos actores singulares. Las implicaciones entre los verbos del repertorio sugieren además un posible esquema de estructura. Una especie de célula narrativa, aislable, no deja de repetirse. En el seguimiento de la acción se registran tres fases articuladas: un estado problemático o insatisfactorio, una reacción enfocada con vistas a poner remedio y, por consiguiente, la llegada a un nuevo estado de estabilidad/inestabilidad. Dos alternativas se abren: cabe que haya o no un paso al acto y que se produzca o no desenlace.

Hay que tener en cuenta tres formas de combinación dentro del relato: la secuencia puede repetirse en cadena o en paralelo y cada una de sus partes es capaz de contener, a su vez, nuevas secuencias. En "Un negocio con Juana García", por ejemplo, la compleja historiela se compone de cinco eslabones

[669]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, 1987, página 121, 270.

empalmados que pueden integrar largas series de eslabones menores; esta se desmenuza en la siguiente columna no casual de estados y movimientos:

1.1-Infidelidad de la dama.
- 1.1.1.1-Un marido quiere hacer negocios.
- 1.1.1.2-Emprende un largo viaje.
- 1.1.1.3-El matrimonio está separado.
- 1.1.2.1-Insatisfacción de la esposa sola.
- 1.1.2.2-La esposa tiene una aventura amorosa.
- 1.1.2.3-Queda embarazada.

1.2-Ayuda de Juana García.
- 1.2.1.1-Nuevas de la llegada de la flota. La esposa teme que el marido descubra su embarazo y la infidelidad.
- 1.2.1.2-Se propone abortar y pide ayuda a Juana García.
- 1.2.1.3/1.2.2.1-Juana García acepta el negocio.
- 1.2.2.2-hace diligencias.
- 1.2.2.3/1.2.3.1-Descubre que el marido no viene de regreso y que el aborto no es necesario.
- 1.2.3.2-Intenta convencer a la mujer sin lograrlo.
- 1.2.3.3-Ambas quedan en reunirse por la noche.

1.3-Descubrimiento de la infidelidad del marido.
- 1.3.1.1-Temor y dolores de la esposa embarazada.
- 1.3.1.2-La bruja hace un hechizo.
  - 1.3.1.2.1.1-En una superficie de agua ven al marido, a una mujer y a un sastre. Están en la isla de la Española, lejos. En el agua, el sastre corta una manga de un vestido para la mujer. La bruja pregunta a la esposa si desea que robe la manga y esta le pide que lo haga.
  - 1.3.1.2.1.2-La bruja mete el brazo en el agua y saca la manga del vestido.
  - 1.3.1.2.1.3-La esposa queda en posesión de la manga.
- 1.3.1.3-La esposa no aborta. Sabe que su marido tiene una amante.

2.1-Celos de la dama infiel.
- 2.1.1.1-El marido regresa. La esposa siente celos.
- 2.1.1.2-Ella le reprocha al marido sus aventuras.
- 2.1.1.3-Situación de descontento para los dos y de sospecha para el marido.

2.2-Pesquisas del marido.
- 2.1.2.1-El marido no comprende cómo se ha enterado su esposa del engaño secreto.
- 2.1.2.2-Intenta averiguar, haciéndole regalos y preguntas.
- 2.1.2.3-Ella termina por mostrarle la manga robada.

2.3-Descubrimiento del hechizo.

3.1-El marido informa del caso al obispo.

3.2-El obispo hace sus diligencias. Juana García confiesa.

3.3/4.1-El obispo conoce lo sucedido.

4.2-Dicta sentencia contra todos los inculpados.

4.3/5.1-Situación de descontento. La sentencia implica a personas principales.

5.2-Personas ilustres protestan ante el obispo.

5.3-El obispo rectifica la sentencia. Sólo Juana García es condenada.

Los números unen escenas, separan células narrativas, reflejan el orden estricto que guardan estas entre sí y, también, los pasos que las componen. Cada momento materializa una potencialidad abierta por otro que le precede. Hablo de un enlace de causa, en este sentido, como de un equilibrio entre lo obligatorio y la contingencia. Contar sería superfluo si todo fuera obligatorio, pero, si todo fuese contingente, la propia narración desaparecería. Comprender, en estas circunstancias, significa "comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a (la) conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos"[670]. En virtud de la trama la imagen de mundo al revés que produce El carnero se hace entender, aun a pesar del deterioro que sufre el estereotipo cultural. Más que sobre una consagración de la normalidad, la trama de las historielas se construye a modo de

[670]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.I, 1987, página 138.

un seguimiento asentible de lo sorprendente.

En las historielas se localiza un grupo de formas diversas construidas en base a un sola estructura. A partir de ella enumero algunos aspectos concretos no constantes pero sí repetidos: la crisis de partida producida por una carencia o necesidad adquiere a menudo carácter de deseo ilícito e implica a un opuesto en contra de quien ha de obrarse, entrevisto como amenaza u obstáculo. Un hacerse capaz para la satisfacción del deseo, con encuentro de ayuda o de un instrumento y con una victoria frente a eventuales estorbos, se funde con la maquinación de un plan secreto y con su puesta en marcha. El éxito del plan significa que alguien cae en la trampa o es engañado y, a su vez, la caída en una falta; el personaje ha quebrantado una ley humana/divina. Este nuevo estado no es el remate feliz del cuento fantástico, sino un punto de inestabilidad que, salvo excepción, inicia una nueva fase, coronada por el castigo del héroe.

Una mayoría clara de las historielas crea una intriga en la medida en que hay en ellas acciones dirigidas por propósitos, pero de éxito no seguro, en todo caso diferido, y metas alcanzables sólo si se logran sortear dificultades. Si la narración configuraba una experiencia de la intratemporalidad, el tiempo de la intriga es, sin duda, el de la espera, el tiempo que se calcula con relación al proyecto. En el ejercicio de lo prohibido se aguarda a que llegue el momento oportuno: a la oscuridad de la noche, a quedarse

solos, a estar en un lugar apartado. Desde la perspectiva del lector, en la intriga y la peripecia se cuenta siempre con una conclusión; no obstante, no se sabe con certeza, entre varias, cuál de ellas se producirá. Cada momento se recorre tomando en cuenta lo ya ocurrido para lanzar un confuso pronóstico sobre el porvenir. Cada instante de lectura, en palabras de Wolfgang Iser, "es una dialéctica de protención y retención": "se transmite un horizonte de futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte de pasado, saturado, pero continuamente palideciente"[671].

En la intriga las cosas se anuncian y se hacen esperar; es la espera del suspense, de la inminencia no del todo predecible. Avanzar en la lectura supone confirmar o frustrar expectativas creadas por lo ya leído. Dos técnicas se complementan en El carnero: la primera consiste en adelantar lo que vendrá; la segunda, en retrasarlo. Una expectativa y un compás de espera dirigen el proceso de lectura desde el momento en que Freile se preocupa de hacer promesas y de introducir sus historielas avanzando el tema y exponiendo casos similares. Además, los tipos de caracteres y situaciones llegan a presagiar los desastres que vendrán: una historia de celos e infidelidad, pérdida de honor y posible limpieza de honra parece anunciarse cada vez que entra en escena la dama "moza", "hermosa" y casada. Dentro del relato, por último, se sabe de las intenciones y se conocen los planes tramados antes

[671] Op. cit., página 182.

de que nada se haya hecho. Desde el comienzo se hace temer un final que se está en condiciones de evaluar en términos de éxito o fracaso.

Como juego de intriga, Freile dilata el tiempo de incertidumbre. Lo logra valiéndose de tres estrategias: reservando para más adelante las claves de algunos enredos -- la pregunta de la página 202 ¿Quién pudo notificar en Santafé el naufragio de la nave capitana pocas horas después del suceso? y el emplazamiento, "en su lugar diré quién...", es un cabo suelto que sólo se ata en la página 214 (la autora fue la hechicera Juana García); recurso afín consiste en interrumpir el relato, dejando pendiente la continuación, para entrecruzar un nuevo plano, un excursus e incluso otro episodio --se abandona a Juan Roldán en su viaje para seguir a los alguaciles engañados; se abandona a los conquistadores para contar las luchas entre los indígenas; las historielas "Juan Roldán" y "El mal latín de su marido" se entretejen, interpolándose además el fondo cronístico, etc.--. Para terminar, el intervalo que existe entre proyecto y realización, dominado por una pregunta del tipo "¿Alcanzará X su meta?", se tensa al prolongarse en el minucioso recuento de los preparativos y de intentos que fallan --por ejemplo, entre la decisión de los amantes de eliminar a Jorge Voto y la muerte de este se intercalan, según el esquema de Silvia

Benso, nada menos que 10 funciones[672]--. Lo cierto es que, como en toda narrativa, en las historielas, aparte de tiempo, se debe hablar de temporalización: es la "distensión temporal" que "se expresa a través de las demoras, los rodeos, las incertidumbres y toda la estrategia (...) de la búsqueda"[673].

Al margen del vínculo de la historiela con la realidad histórica --en último término versión subversiva de lo ocurrido y transgresión metódica de preceptos-- es esta un artefacto dotado de sentido satírico y dramático. Al configurarse de forma narrativa presenta una trama, hay intriga, juego de expectativas y sorpresas. Constituye una esfera de efectividad autónoma. Las historielas no se agotan en el problema de lo auténtico o verdadero precisamente por desarrollar los mismos temas y las mismas formas de la fábula literaria. Se dejan leer como tales. Este es el hecho que la crítica constantemente destaca cuando se conectan sus motivos con la cadena literaria y cuando, en suma, se propone que el modelo del texto está, ya no en la realidad histórica, sino en la literatura.

---

[672]Art. cit., páginas 116-117: "13. Doña Inés pide la muerte de Jorge Voto; 14. Coloquio de don Pedro con un hermano mestizo Hernán Bravo de Rivera; 15. Coloquio con un amigo de Pedro de Hungría; 16. Envían a Jorge Voto a pedir licencia a Santa Fe para el casamiento de doña Juana; 17. Jorge Voto pide aposento en una venta; 18. Pedro Bravo de Rivera y Pedro de Hungría envían a Hernán Bravo a que mate a Jorge Voto; 19. Hernán Bravo le tira recio el dedo pulgar del pie; 20. Jorge Voto recibe una carta para que vuelva; 21. Suntuosa cena en casa de Jorge Voto; 22. Hernán Bravo escribe un mensaje de advertencia para Jorge Voto; pero él no le hace caso; 23. Engaño a Jorge Voto con el cuento de las dos damas; 24. Matan a Jorge Voto".

[673]Paul Ricoeur, op. cit., Vol.II, 1987, página 90.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

3.2. EL DISCURSO EN EL CARNERO.

3.2.1. LAS RELACIONES TEMPORALES DE EL CARNERO: RASGOS NO REVELADORES DE GÉNERO.

Adelantando el resultado, la representación de tiempo en El carnero podría ser tanto la de un texto de historia como, en su práctica falta de normas, la de un texto de literatura.

Enmarca el libro un período de unos cien años, los cien primeros años del Nuevo Reino de Granada --1537 (salida de la expedición bajo órdenes de Quesada de la ciudad de Santa Marta)-1638 (último año registrado)--. Los acontecimientos se datan y se ordenan unos con respecto a otros respetándose, por lo común, la línea cronológica. Prevalece, en definitiva, un tiempo fechado, uno que ya no sólo es el del libro, sino el de la humanidad. A modo de principio en vigor, el lugar de cada cosa en el tiempo decide, a grandes rasgos, la posición que ocupa en el relato: Hay que esperar a que llegue el momento para poder contar y hay que contar porque ha llegado el momento --"En su lugar diré (...) lo demás que sucedió" (202) "este caso ejemplar lo pongo aquí, que es su lugar" (221)--. Son, por tanto, seguidas instrucciones del tipo "comenzad por el principio (...) y continuad hasta llegar al fin; entonces, parad"[674]. No obstante, estas premisas y con ellas el orden real no siempre se respetan. Los cambios temporales registrados son típico juego de que no se priva ningún discurso, sea histórico

[674]Lewis Carroll; Alicia en el país de las maravillas, Madrid, Alianza, 1984, página 189.

o literario. Por ejemplo, en el capítulo XV se cuenta primero lo sucedido a un tal Campuzano en la ciudad de Santafé y, sólo después, se explica la razón de su venida a la ciudad desde el Perú --es la historiela "El hombre sin narices"--. La mayor complicación de la cronología se constata en los comentarios del narrador. En el siguiente fragmento se empalman con rapidez ocho tiempos en discontinuidad:

> (tiempo 1) nací en esta ciudad de Santafé, (tiempo 2) y al tiempo que escribo esto me hallo con edad de setenta años (...). (tiempo 3) Mis padres fueron de los primeros pobladores y conquistadores de este Nuevo Reino.
>
> (tiempo 4) Fue mi padre soldado de Pedro de Ursúa, (tiempo 5) aquél a quien Lope de Aguirre mató después, en el Marañón (tiempo 4) aunque no se halló con él en este Reino sino mucho antes, en las jornadas de Tayrona (...). (tiempo 6) Yo, en mi mocedad, pasé de este Reino a los de Castilla, a donde estuve seis años. Volví a él y he corrido mucha parte de él, y entre los muchos amigos que tuve fue uno don Juan, cacique y señor de Guatavita, (tiempo 7) sobrino de aquél que hallaron los conquistadores en la silla al tiempo que conquistaron este Reino; el cual sucedió luego a su tío y (tiempo 8) me contó estas antigüedades (17).

Intentando reestablecer una línea, con ayuda de los datos que proporciona Achury Valenzuela se obtiene esta secuencia quebrada de fechas: 7(1538 y sig.) / 3(1553 y sig.) / 4(1553--1554?) / 5(1561) / 1(1566) / 6(1585--1591 y Sig.) / 8 (indeterminado: entre 1591 y 1636) / 2(1636)[675]. Con todo, estos cruces de planos en el discurso no serán indicio de una

[675]Según el acta de nacimiento de Freile y el año que apunta el autor en el primer capítulo --"1636"--, entiendo como errata la fecha que aquí se lee: "veinticinco de abril y día de San Marcos del dicho año de seiscientos treinta y tres" (17). Por su parte, el error también se corrige en la edición citada de Jaime Delgado (página 66): "25 de abril del día del señor de San Marcos, del dicho año de 1636".

creación de coordenadas propias. Apenas se producen en el relato y jamás llegan a cancelar el tiempo histórico. Por su nula repercusión sobre la temática de este trabajo, me limito a enumerar, sin hacer examen, otros recursos de que Freile se aprovecha moderadamente: como técnicas productoras de efectos, los que se desprenden del hacer comprender algo desde la perspectiva de lo que le es anterior o posterior, hay casos de "analepsis" y de "prolepsis". Algo que, con relación a lo que se cuenta, pertenece a un pasado, vuelve a recordarse: "Ya queda dicho cómo en la guerra pasada entre Guatavita y Bogotá..." (187)--; es el recuerdo del antecedente, de la causa para lo que ocurre, del principio antes del principio: tradiciones y guerras entre los indígenas, el paréntesis que interrumpe la narración del descubrimiento y conquista, tiene también carácter de "analepsis completiva"; de otro lado, a menudo se adelanta lo todavía futuro: por citar un ejemplo, se lee "antes de tiempo" un resumen de los pasos dados por la primera expedición a su llegada al Nuevo Reino:

> reconocieron la gente que había en la comarca de Vélez, y lo propio hicieron con la de Tunja; y de allí se vinieron a esta de Santafé, de donde salieron a reconocer otras partes y tierras, de las cuales se volvieron a esta de Santafé a fundar la ciudad, para hacerla cabeza de las demás que se fundasen en este Nuevo Reino, como se dirá en sus lugares; y por no dejar cosa atrás... (11).

La "prolepsis" permite entender cada gesto o fase en términos de retraso o acercamiento frente a un destino inexorable --inexorable por ser lo que, en efecto, sucedió al final, sin opción de cambio--. En este sentido, se avanza que

Jorge Voto será asesinado ya desde la primera vez que su esposa expone a su amante temores --anuncia Freile, "este fue el primer punto y concierto que se dio en la muerte de Jorge Voto" (223)--, lo que convierte la historiela en una especie de "crónica de una muerte anunciada"[676].

Por último, el orden de la temporalidad real se rompe con el obligatorio despliegue de lo simultáneo sucedido en una secuencia. La línea del tiempo se visualiza como un perfil de dientes de sierra: contar saltando hacia atrás y regresando hacia adelante para de nuevo volver atrás, retomar un hilo abandonado o empezar otro, avanzar otra vez hacia adelante, etc. El carnero comienza trenzando de este modo las acciones de los españoles, las de Bogotá con su ejército, las del cacique Guatavita y los rituales de los Chibchas. El relato se cubre de cortes y suspensiones con posterior retorno, que acarrean, a su vez, saltos temporales. Tomo una muestra:

> Volvióse el cacique de Bogotá a su pueblo y casa con esta victoria ganada a tan poca costa, a donde le dejaremos para volver a tratar del cacique Guatavita, y de lo que hizo en su retirada, que a todo esto corría y pasó el año de 1537, cuando nuestros españoles pasaban los trabajos del río grande de la Magdalena, hasta que llegaron a las lomas de Opón de Vélez, donde los dejé, que corría ya el año de 1538 (25).

En El carnero, si el tiempo fechado de la historia se presenta con el mayor rigor en los sectores cronísticos y la mayor mezcla de tiempos diversos se da en los "excursus" del narrador, sin duda, la máxima incertidumbre temporal queda

[676]En paralelo con la obra de Gabriel García Márquez, también aquí la víctima es advertida, pero los avisos no se atienden.

localizada en las "historielas". Advierte Silvia Benso:

> El comienzo de las historielas se caracteriza por dos puntualizaciones: una de carácter geográfico y otra de carácter temporal. En efecto, casi siempre se cita el tiempo y el lugar donde se desarrolla la acción. Evidentemente el autor quiere convencer al lector de que todos los casos que va a narrar pudieron ocurrir realmente[677].

La datación de los episodios no resulta, sin embargo, uniforme, admitiendo varios grados de vaguedad: la exactitud extrema de la historiela "El alcalde fratricida", situada el "miércoles en la noche, a 3 de marzo de este año de 1638, segunda semana de cuaresma" (389) o el apunte ya poco preciso de un período más o menos largo: leemos en "Cómo un clérigo engañó al diablo": "esto fue en mi tiempo, y siendo arzobispo de este Reino don Fray Luis Zapata de Cárdenas" (38) y, en "Los libelos infamatorios contra la Real Audiencia", "pues sucedió que el año de 1578, una mañana de él..." (235). Como tercera alternativa, en el otro polo, está la falta de toda referencia al cuándo que se aprecia en "El hombre sin narices". Por lo común, el tiempo sin explícita indicación se deduce de forma aproximada a partir de algún personaje –la figura del presidente Juan de Borja, cuyo gobierno comienza en septiembre de 1605, suple la fecha omitida en "Doña María de Vargas, encomendera de Toca".

Las historielas suelen terminar encajando en el engranaje de los años que se repasan, unos tras otros, en la crónica. Es dentro de ellas en donde se desvanece ya por completo el

---

[677] Art. cit., página 151.

tiempo datado de la historia, al que sustituye el mero señalar de unos momentos o intervalos unidos a la trama. Parece ya sintomático el comienzo de "Bustamante, el escribano de Mompós", "Pues sucedió que un día..." (376), apertura próxima a la de la fábula, con inauguración de "tiempo propio". Apenas tendría aquí interés preguntarse "¿pero qué día?". Reúno, a modo de ejemplo, la lista completa de circunstanciales de tiempo encontrados en "Un negocio con Juana García":

> "después de la prisión de Montaño", "antes del parto", "mañana", "al día siguiente", "la noche pasada", "a la noche", "en siendo noche", "aquella noche", "estando las mozas cantando y bailando", "después que estuvieron dentro", "estando mirando", "apenas acabó la razón cuando", "Estuviéronse un rato hasta ver cortar el vestido", "en un punto", "luego", "llegado a la ciudad de Sevilla", "en este segundo viaje fue cuando", "en tiempo en que ya la criatura estaba grande...", "por algunos días", "hasta que", "de cuando en cuando", "al fin", "al fin, estando cenando una noche...", "en fin, una tarde", "entonces", "luego", "sustanciada la causa", "en fin", "a horas de misa mayor", "cuando fue a la Bermuda", "después, mucho tiempo adelante".

No hay ni una sola referencia rigurosa. La medida del tiempo ha desaparecido: entre unos hechos y otros han pasado años --embarazo, parto, crecimiento del niño-- pero esto ha dejado de ser importante. Tan sólo una idea de secuencia se conserva, implícita en la lógica de la acción. Terminado el relato, y el tiempo incierto de la fábula, se reimplanta la cronología de la historia --"el año de 1564..." (214)--: en conjunto esta, la cronología, no se cancela, se deja en suspenso no indefinido. Por lo que se refiere a la representación de tiempo, El carnero se construye como

discurso histórico. Sólo en las historielas hay marca de deshistorización.

En el entorno de este trabajo, de las relaciones de frecuencia en El carnero no se desprenden datos significativos. Termino el apartado anotando algunos fenómenos que tienen que ver con el tema de la duración plasmada.

El dar cuenta de un período largo que implica a cientos de personajes y en un reducido número de páginas se logra gracias a una general inclinación a hacer resumen. Dentro de un contar en pocas palabras, aceleradamente, es rasgo sin relevancia en cuanto marca, usual en todo tipo de textos, la no sujeción a un ritmo constante. Hay omisiones, los años enteros que pasan en total silencio, y sumarios con muy diverso grado de detalle: desde la "cuasi omisión" hasta la escena representada. Evita Freile hacer explícitos cuadros y series complejas de actos por el procedimiento de designarlos, sustituyéndolos por un sustantivo o verbo capaz de abarcar un conjunto. Lo máximo queda significado en lo mínimo que se dice. Recuérdense las largas travesías que se reducen a embarcarse y llegar, el rápido desfile de nombres y cargos --mera concatenación de entradas y salidas, destituciones y nombramientos--, los nombres registrados a secas en una lista o las vidas que constantemente se quedan en abreviatura de biografía.

En un proceso de síntesis, en lugar de contarse más bien

se va a hacer balance. Ya se trate de una exploración o de un gobierno, se ahorran hechos concretos para consignarse pautas de conducta y resultados. Pongo un ejemplo:

> Gobernó el doctor Andrés Díaz Venero de Leiva este Nuevo Reino tiempo de diez años, con gran cristiandad. Doña María Dondegardo, su legítima mujer, mujer valerosa, le ayudaba mucho a las obras de caridad, porque nadie salió de su presencia desconsolado. El presidente mantenía a todos en paz y justicia; ponía gran calor en la conversión de los naturales, mandándolos poblar juntos en sus pueblos, fomentando las iglesias de ellos. Envió un oidor de la Real Audiencia a visitar la tierra y a dar calor a la poblazón de los naturales, y a defenderlos y desagraviarlos. Fue muy agradable el tiempo de su gobierno, y llamáronle el "siglo dorado" (220).

En el resto del capítulo X, dedicado a cubrir lo ocurrido durante este gobierno --a diez años le corresponden diez páginas-- apenas se habla del presidente o de sus obras: informa Freile de una protesta de los capitanes conquistadores por causa de una nueva norma sobre el trato a dar a los indígenas (ocupa menos de una página), relata la historiela "El encomendero de Chivatá" (le corresponden siete páginas escasas) y da cuenta de la muerte del arzobispo fray Juan de los Barrios, con nombramiento y llegada de su sucesor (ocho líneas), de la partida a España del doctor Díaz Venero de Leiva (cuatro líneas), de la muerte del capitán Zorro (quince líneas) y, por último, del nombramiento, la llegada y la muerte del presidente Francisco Briceño (veintiuna líneas). Comparando los espacios que se destinan a cada cosa, se atiende a lo que vengo denominando una "inversión de proporciones". La anécdota se expande y lo principal se

comprime. En consonancia con esta centralización de lo supuestamente secundario, los ritmos más lentos de toda la obra, las escenas desarrolladas con mayor riqueza de pormenores, corresponden por lo común a puntos cruciales dentro de historielas. Tomo un ejemplo: el doctor Mesa y Andrés Escobedo asesinaron y mutilaron a Juan de los Ríos. Lo que acabo de resumir siguiendo la propia técnica de Freile va a narrarse en los siguientes términos:

> una noche oscura el doctor Mesa tomó una aguja enastada y fuese al puesto, y el Escobedo fue en busca del Juan de los Ríos. Hallóle en su casa cenando, llamóle, díjole que entrase y cenarían. Respondióle que ya había cenado, y que lo había menester para un negocio. Salió el Ríos y díjole: "¿Qué habéis menester?" Respondióle el Escobedo: "Unas mujeres me han convidado esta noche y no me atrevo a ir solo". Díjole el Ríos: "Pues yo iré con vos". Entróse en su aposento, tomó su espada y capa, y fuéronse juntos hacia San Francisco. LLegando a la puente comenzó el Escobedo a cojear de un pie. Díjole el Ríos: "¿Qué tenéis que vais cojeando?" Respondióle: "Llevo una piedrezuela metida en la bota y vame matando". "Pues descalzáos", dijo el Ríos. "Ahí adelante lo haré". Pasaron la puente y tomaron calle abajo hacia donde le esperaban. Llegado cerca de la esquina dijo: "Ya no puedo sufrir esta bota, quiérome descalzar". Sentóse y comenzó a tirar de la bota. Díjole el Ríos: "Dad acá, que yo os descalzaré". Puso la espada en el suelo y comenzó a tirar de la bota. El Escobedo sacó un pañuelo de la faltriquera y dijo: "Sudando vengo", en alta voz; limpióse el rostro y echóse el pañuelo sobre el sombrero, señal ya platicada. Salió el doctor Mesa y con la aguja que llevaba atravesó al Juan de los Ríos, cosiéndolo con el suelo. Levantóse el Escobedo y diole otras tres o cuatro estocadas, con que lo acabaron de matar; y antes que muriese, a un grito que dio el Ríos a los primeros golpes, le acudió el doctor Mesa a la boca a quitarle la lengua, y el herido le atravesó un dedo con los dientes.
>
> Muerto, como tengo dicho, le sacaron el corazón, le cortaron las narices y orejas y los miembros genitales, y todo esto lo echaron en un

pañuelo (245-246).

Ya no interesa aquí contar sólo el qué o una consecuencia cifrable en un par de verbos. Importa, en estos casos, decir cómo y en qué condiciones. Destacando lo subordinado en el hecho subordinante este se restituye como una vivencia del límite y de lo prohibido --la del morir y la del matar--. Por los detalles se da a conocer el radical contraste abierto entre la actitud inocente de la víctima --invita al falso amigo, le acompaña, le ayuda a descalzarse-- y la perfidia del traidor que aprovecha amistad y confianza para ejecutar el triple engaño en que se articula el plan mortal. La víctima porta una espada, pero se evapora la posibilidad de defensa al dejarla en el suelo --esperanza o amenaza rota, según para quién--. En desventaja, dos contra uno, desarmado, y en la indefensión de la postura, llega el ataque por sorpresa. Tarde descubre la verdad Juan de los Ríos. Lo siguiente es la violencia contundente del acto, la "puntada" que atraviesa el cuerpo y lo "cose" al suelo, el ritual macabro y profanador del despedazamiento. Un poco más adelante, cuando el cadáver de Juan de los Ríos es encontrado, escribe Freile: "el oidor mandó sacar el cuerpo, y en poniéndolo sobre tierra, por la herida que le sacaron el corazón echó un borbollón de sangre fina que llegó hasta los pies del oidor, el cual dijo: '¡Esta sangre pide justicia!'" (247). No sólo el cuerpo sangra, es sangre fina --algo inútilmente puro frente a la muerte y al horror del cuerpo amputado--. Además, sale del lugar del

corazón, de la zona de las pasiones, de la parte más vital, ahora muerta, pero aún sangrante y no sólo cae, marcha hasta los pies del oidor para, ciertamente, "pedir". El drama de la historia resbala de la esfera de las personas y empapa el mundo de los objetos. Estos, hayan sido ideados por el escritor o provengan de la realidad efectiva, dotan al libro de un valor estético: no están en condición de causa ni de prueba, sino en calidad de símbolo y como tales provocan una intensificación de dramatismo. Lo terrible se hace más terrible en la representación hiperbólica de los opuestos, juego de lenguaje literario que no requiere ya sanción de realidad para implicarnos. Es, acabo con otro ejemplo, el "cuello de alabastro" que la dama pone a descubierto y que el marido siega de un solo tajo con un "machete muy afilado" en "Frustrado parricidio" (251).

3.2.2. INESPECIFICIDAD GENÉRICA DE EL CARNERO EN SUS CARACTERÍSTICAS DE FOCALIZACIÓN Y DISTANCIA.

Se cuenta en El carnero desde la perspectiva de un narrador bien informado, la del historiador que se documenta sobre lo ocurrido y que habla de los que fueron. No se captan o bien no sólo se captan las cosas tal y como alguien debió de percibirlas, en el momento de producirse. La perspectiva que no se corresponde con la de ninguno de los protagonistas carece de las restricciones del escoger un punto de mira limitado. Cito: "desde los balcones del valle de Gachetá, miraba Guatavita los golpes y vaivenes que la fortuna daba a su contrario y competidor Bogotá" (185). No pasará el relato, sin embargo, por el prisma de las posiciones espaciales que se indican. No sabremos de Bogotá por lo que observa Guatavita desde su atalaya. Esta introducción no vale para hablar sobre lo ocurrido a aquel según lo visto por este, sino para referir en las líneas que siguen lo que este hizo tras presenciar la derrota de su rival. En síntesis, no hay en la obra relato de focalización interna o externa, no se hallará esa especie de transmigración fantástica a otros interiores típica de la novela ni, en general, la fijación pronunciada en un punto de vista lógicamente imposible. Carece El carnero, al respecto, de marcas de ficción. Quien habla se declara en varias ocasiones testigo y pasan al texto las escenas que se recuerdan, la llegada de los alguaciles engañados por Juan Roldán o el encuentro con el cadáver de Juan de los Ríos, pero

a ellas se añade lo que sólo el historiador ha podido después conocer: todo el enredo en que quedan inmersas. Lo que ve el narrador-personaje no constituye el relato, lo complementa. No hay traslado a otra mente --a la de la persona que no se es o que ya se dejó de ser-- sino memoria de lo que una vez se presenció:

> Yendo yo a la escuela, que había madrugado por ganar la palmeta, llegando junto al campanario de la iglesia mayor, que era de paja, y también lo era la iglesia, por haberse caído la de teja que hizo el señor arzobispo don fray Juan de los Barrios, hasta la capilla mayor, asomóse una mujer en el balcón de las casas reales, dando voces: "¡Que se muere el presidente!"... (228).

La figura del narrador bien informado, que conviene al discurso histórico sin dejar de existir en el discurso literario, puede ocasionar una serie de relatos en contraste: unos cargados de enigmas y otros cargados de detalles. Nada menos sorprendente en el investigador que el hallarse entre la ignorancia y la sabiduría. Freile reconoce limitaciones admisibles --"lo que allá pasó no lo pudimos saber" (332)--. Por desconocimiento, incluso evoca un turbio suceso sin aclarar las relaciones más fundamentales:

> Este mismo año de 1578, el licenciado Cristóbal de Azcueta, oidor de la Real Audiencia, una noche se acostó bueno y sano en su cama, y amaneció muerto (...) hacíase hora de audiencia; los criados no le osaban llamar pensando que dormía. Esperábanle aquellos señores, y como tardara, enviaron a saber si había de ir a la Audiencia. Llamóle un criado suyo por dos o tres veces y no le respondió; alzó la cortina y hallóle muerto. El que había venido a llamarle volvió a la Audiencia y dijo lo que pasaba. Vinieron luego el presidente y los demás oidores, tentáronle el cuerpo y halláronle muy caliente, aunque sin pulsos. Díjole el presidente al doctor Juan Rodríguez que mirase si era paroxismo.

> Respondióle que no, que estaba muerto. Díjole: "Mira que está muy caliente". Díjole el dicho don Juan: "Pues para que crea vuestra Señoría que está muerto"; con una navaja le dio una cuchillada en la yema del dedo pulgar de un pie, y no salió gota de sangre. Alzaron las cortinas de la cama, y a la cabecera hallaron una moza arrebozada. Lleváronla a la cárcel; averiguaron la verdad. Al oidor enterraron y a la madre de la moza dieron 200 azotes (237).

Poco se revela de esa "verdad" que se averigua al final: ¿De qué y cómo muere el oidor? ¿Cuál es la causa del cadáver caliente? ¿Hay relación entre la chica escondida y la muerte? ¿Qué clase de triángulo forman la madre, la hija y el hombre? ¿Por qué castigan a la madre?... Sin duda, el lector sabe menos que algunos de los implicados. La colección de apuntes o embrión de historiela sin que el narrador bien instruido -- pero ocasionalmente mal informado-- penetre en la trama, presenta opacidad similar a la del relato de focalización externa.

Importa examinar el otro extremo; esto es, la forma en que Freile constata una variedad de pormenores. Terminé el apartado anterior refiriéndome a este tema; cabe ahora indicar algo que antes pasó desapercibido.

Aportan los detalles significado al texto o, en todo caso, contribuyen a crear un "efecto de realidad": por ejemplo, una idea del apasionado romance puede darlo el hecho de que el marido infiel regale a su amante un "vestido de grana" --paño fino usado en trajes de fiesta--. Por obra de magia la esposa se apodera de una manga del vestido; el nuevo

detalle, pero esta vez sin función en el enredo, es el apunte del lugar en donde va a guardarla, en "un baúl que tenía junto a la cama" (212). Propio de un narrar a una "menor distancia", con frecuencia en El carnero se desdoblan acciones haciéndose explícitos algunos de los pasos sucesivos que comprenden. Por este procedimiento anota Freile lo que pudiera sobreentenderse o lo que no tiene consecuencias apreciables. En la anterior cita, las idas y venidas que preceden al descubrimiento del oidor fallecido se registraban con meticulosidad. Copio un fragmento del episodio que trata sobre la venganza del oidor Peralta:

> [Peralta,] de la espía que dejó supo cómo el galán estaba dentro de su casa. Entró en ella por las paredes, fue al aposento de su estudio, sacó de él un hacha de cera que había dejado aderezada para el efecto, encendióla, tomó un montante, al negro puso a la ventana que salía a la calle, al pijao dio orden que en derribando las puertas de la sala y recámara tuviese mucho cuidado no se le apagase el hacha de cera... (291).

Los amantes han caído en la trampa y van a ser descubiertos con las manos en la masa. Los siguientes pormenores pueden motivarse en una lógica de la acción de venganza, lo que no significa que esta los exija. Repasando: Peralta evita entrar por la puerta, cautela de quien intenta coger por sorpresa y no dar tiempo a escapar. Toma una antorcha ya de antemano preparada y, como hubiera podido suponerse, la enciende --hay plan premeditado en progreso; necesita luz quien quiere descubrir en la oscuridad--. Después se arma: requisito para cometer el asesinato, implícita

declaración de intenciones y presagio de lo que vendrá. Dispone entonces a sus hombres, organizando vigilancia.

Algunos pormenores, además de no obligatorios, parecen imprevisibles. Es todo lo irrelevante que entra en el texto porque supuestamente ha estado en la realidad, el tumulto de las cosas del azar que capta en aumento la mirada cuanto más se acerca a su objeto: Peralta se dirige a su estudio: nada cambiaría si hubiese ido a cualquier otra parte o hecho cualquier otra cosa. ¿Por qué el arma homicida tiene que ser un montante y dos los que acompañan, un negro y un indio? Tampoco cumple función la advertencia hecha al pijao --la luz, aunque indispensable, no influye en el desenlace.

Una intriga se pone en marcha con el desglose de los actos, lo que equivale a narrar las acciones en progresión, acumulando detalles. En sí, no tienen los detalles valor en cuanto marca distintiva de género. Ahora bien, en el discurso histórico es preciso justificarlos, dar respuesta a una pregunta del tipo "¿cómo se ha sabido esto?". A modo de principio general, cuanto mayor es el nivel de detalle de una narración, menor es la distancia a que situamos de la escena al observador privilegiado que posteriormente informa. El único que, a fin de cuentas, hubiese podido referir a Freile la historia del oidor Peralta, con todas las particularidades que luego él declara, sería el propio Peralta o, en el caso del fragmento visto, alguno de los sirvientes.

Fundamenta Freile el conocimiento de las cosas en su

calidad de testigo, en lo contado por otros o en lo leído en obras y actas, pero después de todo numerosos detalles en El carnero, por requerir un "haber estado ahí" poco menos que imposible, despiertan la sospecha de poseer carácter imaginario. Representa al respecto una prueba elocuente de invención la lista de los estados anímicos que se recrean, nueva variedad de detalle: Bogotá, iniciada la contienda, recibió malas noticias; esto "y el no saber lo que les había sucedido a los suyos con la gente de Guatavita, lo tenía tan angustiado y afligido, que no hallaba lugar donde hacer pie; y lo que más le afligía era haberse quedado sin gente para su guarda..." (31) ¿Quién, salvo Bogotá, hubiera podido registrar con certeza el estado y el balance final? Desde luego, no le acompañaba entonces don Juan, quien tampoco más tarde tuvo oportunidad de hablar con él, sobrino del enemigo e informante único de Freile. Es de observar, por otra parte, en estas incursiones en mentes ajenas, la radical ausencia a lo largo de la obra de términos modalizadores. Nunca se habla bajo la excusa de un "tal vez" o de un "probablemente"; no se trata aquí de hipótesis, sino de constataciones. Sólo se admite modalidad en el submundo del personaje: "a la doña Inés le parecía que el agujero hecho entre las dos camas lo veía ya su marido, y que la sangre del muerto don Pedro, su marido, pedía venganza" (223). Representándose sin dejar lugar a duda la cara oculta de un tercer individuo como tal tercero, ostenta la obra una marca de ficción: cuando Peralta descubrió la

infidelidad de su esposa, "helósele la sangre en las venas, cubriósele el corazón de pena, los celos le abrasaban el alma, y todo él quedó fuera de sentido; y porque no se le echase de ver, se levantó diciendo: 'Vaya un mozo a llamar al carpintero'" (290). Son sentimientos, repercusiones de lo exterior sobre lo interior, ideas no comunicadas, voluntades ocultas que sólo se revelan "en directo" a una mirada omnisciente. Algunas razones aconsejan, sin embargo, atenuar el efecto de esta huella de ficcionalidad sobre la naturaleza genérica de El carnero: además de no ser una constante del libro no se llega a reproducir en ningún lugar el discurso o devaneo de uno consigo en su propio tiempo y espacio. Nunca se articula el relato como soliloquio, monólogo interior o corriente de conciencia. Más aún disminuye el valor de la marca si todo puede comprenderse como una reconstrucción de las cosas más o menos aventurada, pero plausible a raíz de lo que los personajes acaban de hacer/padecer o todavía harán. Hechos ya no sospechosos respaldan la conjetura, implicándola. Lo prueba el carácter explicativo que esta suele tener -- peculiar carácter si es que esclarece el hecho posterior a partir del cual, sin embargo, se infiere: para justificar que se ha matado se postula que se ha decidido matar, Jerónimo Lebrón vino al Nuevo Reino y se enriqueció porque le "vino voluntad de venir" al Nuevo Reino para enriquecerse (189)--. Reinterpreto, en conclusión, la huella de ficcionalidad más bien como licencia narrativa. Tampoco el discurso histórico en

particular, salvo bajo premisas de método puntuales, se ha privado casi nunca de incorporar suposiciones. No viola El carnero una firme regla, cae en una permitida práctica de excepción.

En la forma de contar palabras, para terminar, trabaja Freile con las alternativas de narrarlas y de reproducirlas; las técnicas que emplea no ficcionalizan el discurso. Falta por completo el ambiguo estilo indirecto libre y, como relato sin focalización interna, toda cita literal de aquello que físicamente no se articuló y, por tanto, no fue audible.

El discurso narrativizado permite en El carnero el conveniente ahorro de detalles, tal vez no conocidos, a favor de una generalidad sabida o por lo menos postulable con poco riesgo de error: "Fueron, pues, de tal manera los celos de la fiscala, que ciega y perdida ocurrió (sic) al visitador a darle parte de ellos, y de las muchas pesadumbres que pasaba con su marido; el cual la consoló y le prometió el remedio para su quietud, con que la despidió algo consolada" (258). En el proceso de síntesis, se hace explícito el acto ilocutivo, cifrado en un verbo, e incluso el efecto perlocutivo; la correspondiente locución se resume y quizá se omite.

En un avance hacia la restitución de lo dicho, recurre Freile al estilo indirecto:

> [los hombres de Bogota, a su regreso victoriosos,] comenzaron a levantar su nombre y celebrar sus hazañas, aclamándole por señor; diciendo que solo había de ser el señor de todo y a quien obedeciesen todos, porque Guatavita sólo servía de estarse en sus cercados con sus teguyes, que es lo propio que

> mancebas, en sus contentos, sin ocuparse en la guerra, y que si él quería, les sería fácil el ponerle en el trono y señorío de todo (23).

El narrador asume la expresión, tal vez ya contaminada por la de los personajes, y parafrasea con más o menos libertad lo expresado por estos. El tercer y último estilo que se registra en la obra, en ausencia del indirecto libre, es el estilo directo. Lo escrito se hace provenir de los actores, aunque no siempre la cita entrecomillada garantiza ser copia exacta del original: "vinieron a decir [y las palabras originales, además, debieron de pronunciarse en lengua indígena]: '¿Qué hablasteis vosotros en la borrachera grande? ¿Qué hicisteis en el cercado de Bogotá? Porque todo se lo dijeron a Guatavita; y ha juntado mucha gente. No sé para qué'" (23).

Escoge Freile entre tres posibilidades de estilo que no determinan en absoluto el género de la obra; las combina con agilidad, incluso en el desarrollo de una sola escena. En el siguiente ejemplo se salta de la narración a la dramatización, pasando por la forma indirecta:

> [condenan a tormento a un inocente] y cometióse el dárselo al doctor Andrés Cortés de Mesa, que yendo al efecto y habiendo hecho al mozo los requerimientos del derecho, el mozo le respondió diciendo que si en el tormento moría, o en otra parte por aquella razón, le emplazaba para que dentro de tercero día pareciese con él ante Dios, a donde se ajustaría la verdad". Respondióle el oidor: "¿Emplazáisme? Pues por vida del rey, que os ha de dar otro el tormento y que no lo he de dar yo (235).

El único indicio de ficción no proviene en el campo aspectual de la técnica narrativa empleada, sino de la

referencia hecha a lo ocurrido o dicho en círculo privado, sin testigos. Tanto más patente se hace este síntoma cuanto menor es la distancia a que se narra lo secreto; esto es, cuanto más se intenten constatar las palabras exactas que el narrador no ha debido jamás escuchar ni recordar.

Aunque en algún momento afirme Freile no saber lo que se conversó o pasó o encabece un párrafo con un prudente "dicen que dijo..." (47), reproduce al pie de la letra lo convenido en el bando del adversario, en círculo cerrado y en otro idioma (30) o copia la conversación que tuvieron un clérigo-diablo y un jeque indígena en la lengua de este, durante la noche y en completa soledad:

> llamó al jeque con el estilo del diablo, que ya él sabía. Al primer llamado, calló el jeque; al segundo respondió él, diciendo: "aquí estoy, señor, ¿qué mandas?"; respondióle el padre: "eso que me tienes guardado saben los cristianos de ello, y han de venir a sacarlo, y me lo han de quitar; por eso llévalo de ahí". Respondió el jeque: "¿a dónde lo llevaré, señor? Y respondióle: "a la cueva del pozo" (porque al pie de ella había uno muy grande), "que mañana avisaré dónde lo has de esconder. Respondió el jeque: "haré, señor, lo que mandas". Respondió el padre: "pues sea luego, que ya me voy" (39-40).

Transcribe Freile, en la misma línea, diálogos de alcoba -- entre el marido infiel y la dama celosa (213-214), entre el doctor Cortés de Mesa y su mujer (244-245)-- o negocios tratados en privado y a puerta cerrada: entre la infiel embarazada y la bruja (211-212), entre el alguacil Juan Roldán y el presidente don Lope de Armendáriz (255), entre el visitador Monzón y el alguacil engañado (256-257), entre Monzón y Roldán (262) o entre Roldán y su compañero de calabozo. Copio este último ejemplo:

> Roldán "se levantó de la cama y se fue a la del capitán Juan Prieto Maldonado y lo llamó, que ya dormía, el cual le dijo: "¿Quién es quien me llama? Respondió: "Yo Roldán". Díjole: "Pues, hermano mío, ¿cómo estáis?"

> Respondióle: "Bueno estoy, sino que estoy muerto de hambre. ¿Tenéis algo qué (sic) comer?" Respondió Juan Prieto: "Sí, aquí hay bizcochuelos y vino". Diole de ello, y estando comiendo le dijo a Juan Prieto: "¿No sabéis qué os traigo?" Respondióle: "¿Qué me podéis traer de un tormento que habéis padecido?" Respondióle: "Cuatro barras famosas de hierro para que calcéis las rejas de Tunja" (271-272).

Se remonta, no obstante, a Tucídides y a los historiadores helenistas "la inclusión de discursos inventados en la narración histórica según el modelo de la historiografía retórica antigua y humanista-renacentista"[678]. Por su parte, Jerónimo de San José, no deja de admitir la recreación imaginaria de palabras, recomendando, en todo caso, guardar las reglas de decoro: "se debe (...) acomodar todo el razonamiento al decoro de la persona que habla, de tal manera que no sólo parezca suya la sentencia, sino el modo y estilo de hablar y razonar, aunque siempre se ha de disponer con tal arte y modo, que sin desdecir de la verosimilitud y circunstancias particulares de la persona, sea bien ordenado y corriente lo que se dice"[679].

> Para los autores del Renacimiento [y, agrego, del Barroco] la Historia, (...) perseguía conocer la verdad de los sucesos y al mismo tiempo deleitar al lector, y debía estar escrita "con nobleza y elegancia, animada con descripciones, apasionada por intrigas domésticas, y con el adorno elocuente y persuasivo de las arengas y las epístolas"[680].

El narrar a la menor distancia que exige la presencia o cuasi-presencia o, en su defecto, el fantaseo, va a interpretarse como marca de ficcionalidad, pero también, o más bien, en una lectura menos anacrónica, como otra de las licencias narrativas o prácticas de excepción aceptadas por el discurso historiográfico Renacentista y Barroco.

---

[678]Víctor Frankl, op. cit., página 584.

[679]Op. cit., página 281.

[680]Alberto Rivas Yanes, op. cit., página 29.

3.2.3. LA VOZ.

3.2.3.1. INSTANCIAS NARRATIVAS.

Sucede a menudo en la práctica historiográfica de los siglos XVl y XVII que, como señala Francisco Carrillo Espejo, "historiadores o cronistas, entretejían con lo que narraban su propia vida y sus propias preocupaciones de orden moral o ideológico y así estas crónicas o historias, o las más modestas relaciones, eran también en parte autobiografías y en parte ensayos"[681]. A simple vista, el narrador de El carnero, además de contar una historia, toma la palabra para informar sobre sí mismo, presentarse como autoridad, garantizar la veracidad de su escrito, reflexionar sobre lo dicho -- generalizando por comparación, revelando un mensaje crítico-moral-- y dar aviso sobre su forma de organizar y manipular el relato. En este pliegue del discurso el texto se cubre de instrucciones para la lectura y proporciona una especie de autointerpretación. Lo que aquí se dice, no obstante, forma parte del juego; es decir, pautas para la interpretación y no palabras externas. Paso a examinar el valor de estas intervenciones en cuanto marcas que historizan o ficcionalizan la obra.

[681] Cartas y cronistas del descubrimiento y la conquista, Lima, Horizonte, 1987, página 11.

Hernán Lozano o Raquel Chang-Rodríguez[682] han señalado que el componente autobiográfico resulta ser uno de los hilos conductores del texto. Ciertamente el narrador no deja de incorporar al capítulo XVI sucesos de un viaje que hizo a España, rebasando los límites geográficos que se imponen en el título. No obstante, en conjunto, no cabría sostener que El carnero gire en torno a su narrador, ni siquiera que este llegue a adquirir allí un mínimo protagonismo. Objeto central de atención no es tanto lo que le ha ocurrido como lo que ha pasado a su alrededor, algo que se observó --y es algo más lo que sólo pudo "oírse"-- y que se juzga memorable. Su grado de participación en los asuntos suele ser el del testigo que observa y que da testimonio[683]. La primera persona existe, pero el relato, en conjunto, aunque existe el fragmento homodiegético, sería heterodiegético. Los datos proporcionados por la obra no bastan para construir una aceptable biografía, como subraya Achury Valenzuela al inicio de su prólogo[684].

En todo caso, es de suma importancia en este trabajo señalar que la imagen confusa obtenida del narrador no es

---

[682]Hernán Lozano, art. cit., página 60 y Raquel Chang-Rodríguez, op. cit., página 43.

[683].Se destaca del viaje a España precisamente lo presenciado: la historia del licenciado Alonso Pérez de Salazar, el entierro de el Corso y el asedio del pirata Drake a la ciudad de Cádiz. A sus andanzas dedica escasas líneas. Más que mostrarlo, lo ocultan.

[684]"Si alguna virtud debe encarecerse a don Juan, la de su discreción debe serlo ciertamente. Muy de raro en raro encontramos un dato autobiográfico, una alusión, así sea indirecta, a su persona" (XIV).

incompatible en nada con lo poquísimo que se sabe del autor[685]. Lo dicho por aquel sobre su nacimiento concuerda y complementa los datos que obran en la partida de nacimiento de este. En el capítulo II de El carnero se lee: "nací en esta ciudad de Santafé, y al tiempo que escribo esto me hallo con edad de setenta años, que los cumplo la noche que estoy escribiendo este capítulo, que son los veinticinco de abril y día de San Marcos del dicho año de seiscientos treinta y seis" (17). Hasta donde es posible comparar, ambos se hallan en el mismo espacio y en el mismo tiempo; en períodos similares, se presentan como hombres casados. Por último, también el narrador es hombre de campo, ocupado en faenas agrícolas, a las que alude en más de una ocasión --"pregunto yo ahora, labradores, ¿a quién pediremos estos costos y semillas, daños e intereses?" (388)--. Narrador y autor, por tanto, comparten señas de identidad y esta coincidencia marca la obra como histórica.

Por lo demás, también en el narrador encarna la imagen contraria del historiador concebido por la preceptiva renacentista, según su bagage cultural y ocupaciones. En resumen, en 1580, a los catorce años de edad, se muestra como estudiante de la escuela de Segovia, en donde aprende "gramática". El arzobispo Zapata de Cárdenas lo "ordenó de

[685]Esto puede afirmarse aun teniendo en cuenta las sugerencias de Raquel Chang-Rodríguez (op. cit., páginas 45-48), según las cuales Freile se crea en su texto un falso abolengo y se enmascara a fin de poder delatar males y de otorgarse a sí mismo el papel central que en la vida le fue siempre negado.

corona y grados" (420) siendo aún "estudiantillo", hacia 1582. Durante una estancia en el seminario de San Luis, debió de aprender por lo menos algo de latín, retórica y la lengua de los Chibchas. Más tarde el seminarista se transformó en soldado --"más vale ser razonable soldado, que caer en fama de mal sacerdote, y serlo" (420), justifica--. De su experiencia militar dice: "gasté los años de mi mocedad por esta tierra, siguiendo la guerra con algunos capitanes timaneses" (347)[686]. En 1585 acompaña a Alonso Pérez de Salazar a España. Hay poca suerte: su mentor está inmerso en la pobreza y muere dejando a Freile en una situación precaria: "hijo de oidor muerto, con que lo digo todo. Pobre y en tierra extraña, con que me hube de volver a Indias" (305). En 1591 regresa a Santafé en pésimas condiciones. Entre los años de 1600 y 1601 el arzobispo Fray Bartolomé Lobo Guerrero lo casa con la muer que en el momento de contar, 37 años más tarde, aún le acompaña --ciertamente escribir cuesta tiempo; cuando anota este recuerdo ha pasado ya cerca de dos años enredado en esta actividad--.

Poco se sabe de sus quehaceres a partir de su vuelta: intento frustrado de "pescar" un caimán de oro, ídolo aparentemente sumergido en una laguna sagrada... Sus comentarios sobre cosechas hacen suponer que quien narra, durante este último período, fue, más que nada, un granjero.

En todo caso, bien vale para el narrador lo que se afirmó

[686]No se sabe cuándo participó en la guerra contra los pijaos, ¿antes o después de su ida a España? Darío Achury Valenzuela (ed. Cit, páginas XIX-XXIII) señala varias campañas bélicas posibles, emprendidas en 1583, 1592 y 1608.

sobre el autor: no se presenta como un historiador de oficio, ni es el hombre sabio que, como señalé, reclamaran los tratadistas de la época. No pronunciada por persona de elevada posición social ni de cargo de poder, su palabra carece, en principio, de toda autoridad. Cuenta quien no descubre, conquista ni toma parte en hazañas memorables; quien, conforme al tópico teórico fundado en la verdad de lo visto y lo vivido, no tiene --y esta afirmación sólo ha de corregirse más adelante-- la experiencia necesaria para poder contar. Más que convencer, en sí y a priori, la palabra en El carnero se hace sospechosa, marca de no historicidad que, comprobaré, se verá neutralizada.

En buena medida, las operaciones del narrador van a integrarse en un esfuerzo constante por legitimar y legalizar su obra. En primer lugar, convenciones que prescribe la retórica notarial, estudiadas por Roberto González Echevarría[687], no dejan aquí de ser seguidas por el discurso: quien habla se identifica genealógica y territorialmente, ya en el título: "Juan Rodríguez Freyle, natural de esta ciudad (Santafé de Bogota), y de los Freyles de Alcalá de Henares en los Reinos de España" (VI). Como si se tratara de una "relación" "the author states his name, lineage, place of origin and then goes on to report (...) what has taken place"[688]. Tema, causa y destinatario son asimismo declarados en

[687]Op. cit., páginas 56-60.

[688]Op. cit., página 58.

las primeras páginas, respuestas a las tres cuestiones que estructuran la carta o la relación oficiales. El discurso comienza a validarse en la ejecución de un acto prescrito por la ley. Frente a los modelos próximos señalados, sin embargo, manifiesta El carnero importantes diferencias: dedicado y dirigido inicialmente al rey Felipe IV --"Dirijo esta obra a vuestra magestad (...) por darle noticia de este su nuevo reino" (3)--, el destinatario concreto se transforma ya en el propio prólogo en un abstracto "amigo lector" (4). La situación pragmática de la carta se esboza y, acto seguido, se deshace. En segundo lugar, y frente a la relación, según la define Walter Mignolo, no cobra el texto carácter de "relato/informe solicitado por la Corona"[689], ni se construye como la demanda o petición que remata la probanza de méritos y servicios prestados[690]. Tampoco se ajusta al principio organizador que trazaron los cuestionarios distribuidos por el Consejo de Indias a partir de 1574[691]. Debe tenerse en cuenta algo más: "the give and take of legal language issues from its very dialectical and polemical nature. No utterance can occur in legal proceedings without assuming a question or a response, in short, a dialogue of texts"[692]. El discurso legal

---

[689]Op. cit., página 70.

[690]Se acaban de enumerar algunos hechos que, en rigor, impedirían incluir El carnero en la corriente picaresca: la autobiografía no es el eje estructurador, no es carta y no es relato motivado por un requerimiento de la autoridad.

[691]Remito a Walter Mignolo, op. cit., páginas 71-75.

[692]Roberto González Echevarría, op. cit., página 59.

paradigmático se origina en un diálogo-encuentro entre dos partes al menos. Desde que algo semejante a un proceso se abre, hasta que se clausura, las partes implicadas se ceden la palabra y se obligan mutuamente a participar. Lázaro de Tormes, tomando un ejemplo arquetípico, no elige escribir, tiene que hacerlo. Por el contrario, el narrador de El carnero, justamente, escoge narrar. En un acto inaugural, debe de decidir qué; gesto incondicionado, descontando las misteriosas razones personales y las normas de lo "escribible" en la época. Su relato, nadie le instó a que lo hiciera, nadie lo está esperando, no se gesta como contestación sino como constatación --no busca ser respondido--. La circunstancia de su enunciación no da una pauta para clasificarlo; examinándola, el enlace de El carnero con los modelos discursivos de la carta y de la relación, queda, definitivamente, roto.

La apertura de posibilidades termina en cuanto un proyecto inicial se impone. Al narrador le obliga un propósito declarado en los anuncios de los paratextos y en sus avisos sobre lo que va a hacer y está haciendo. Hay continuidad entre unos y otros. El título constituye la primera autodefinición explícita de la obra. Vuelvo a examinarlo:

Junto a un largo título, con mayor fortuna, la obra se da a conocer como El carnero. Lejos de orientar, las primeras palabras desorientan; no aclaran ni describen, como sería de esperar. No convienen a una obra histórica: la desencasillan.

El proceso de asociación da pie a la conjetura. En todo caso, no se discute que Freile jamás denominó a su obra El carnero[693]. Tal nombre, de múltiple significado, le fue atribuido más tarde y por razones desconocidas. Su estudio, pues, no tiene lugar en este espacio, sino en un trabajo que investigue la tradición receptora.

En el título original --ya citado (Ver página 362)-- un marco histórico y un eje cronológico-topológico se han establecido. El título se asemeja --cumple con requisitos semejantes-- a los de tantas otras obras de historiografía indiana, salvo por la ausencia del usual encabezamiento definitorio --"Historia verdadera...", "Noticias historiales...", "Historia de...", etc.--. Construyéndose prácticamente a modo de índice, la información que se promete, siguiendo las divisiones de Luis Cabrera de Córdoba, puede catalogarse como historia provincial (regional), moral y eclesiástica[694]. El título iniciará una importante cadena de marcas de historicidad. En él se comienza por inscribir la obra dentro de una tercera forma discursiva; me refiero a la crónica, no distinguida de la historia en los siglos XVI y

[693]En ninguno de los trabajos consultados se expresa una opinión contraria. Por lo demás, apuntan el hecho, por ejemplo, Jaime Delgado (ed. cit., página 7) o Charles Bruno (op. cit., página 2). También las indagaciones de Susan Herman ("Toward solving the mystery of the placement of the name "Carnero" on Juan Rodríguez Freile`s History", en Revista de estudios hispánicos, Tomo XXIII) indirectamente, lo delatan. En resumen, "Carnero" provendría del nombre que tenía en la Real Audiencia el depósito de papeles inútiles al que iría a parar el texto.

[694]Op. cit., página 34.

XVII[695]. En estos términos la define Jerónimo de San José: "es, pues, Corónica la Historia difusa de alguna República eclesiástica, religiosa o seglar ajustada a los años, aunque no tan ceñida y precisamente como los Anales o Diarios"[696].

Los epígrafes de los capítulos concuerdan con el título y difunden, prolongan, sin modificar nada, la marca de historicidad. Resumiendo contenidos, cumplen, en el plano de lo particular, la misma función de anuncio. Como toda generalización, interpretan iluminando lo creído central y encubriendo lo secundario. Escribe Freile, por ejemplo, en el Capítulo IV: "Cómo Bogotá se apoderó de todos los pueblos de Guatavita y de todos sus bienes, y se llamó señor de todo el mundo, con lo demás que se registrará, etc." (28). No es esta una constatación gratuita. Detrás de estas operaciones de "centrado" puede haber segundas intenciones y van a producirse de hecho juegos irónicos que esperan la llegada del lector implícito.

> Todas las "crónicas" tienen como propósito central el ofrecer una información sobre una realidad objetiva, exterior. Remiten de manera más o menos explícita a un pacto, un contrato de información establecido entre un emisor (que es al mismo tiempo, en muchos casos, sujeto de la acción, de la observación y de la narración) y un receptor que es casi siempre, por lo menos en una primera instancia, la autoridad metropolitana o colonial[697].

---

[695]Como constatan Alberto Rivas (op. cit., página 7) o Walter Mignolo (op. cit., página 76).

[696]Op. cit., página 270.

[697]Catherine Poupeney Hart, "La crónica de Indias: intentos de tipología", en Revista de estudios hispánicos, Universidad de Puerto Rico, 1992, página 123.

El carnero reúne estas características. Apenas iniciado un avance hacia el interior del texto, en la dedicatoria, se plantea con claridad el contrato de información. La materia objetiva y externa es el Nuevo Reino de Granada. La autoridad apelada --receptor provisional, como ya se dijo-- es el Rey Felipe IV. A esto se añade algo que no suele faltar en los textos cronísticos: las motivaciones. Se cuenta "porque nadie lo ha hecho" (3).

En un espacio de preámbulos se declara, repetidamente, el mismo propósito: "dar noticia de este Nuevo Reino de Granada" (5), se lee en el prólogo, y, en el primer capítulo: "quise, lo mejor que se pudiere, dar noticia de la conquista de este Nuevo Reino, y lo sucedido en él desde que sus pobladores y primeros conquistadores lo poblaron, hasta la hora presente, que esto se escribe, que corre el año de 1636..." (9). Versioneando el título, se ahorra la referencia inicial a los "casos". El detalle será tenido en cuenta más adelante.

Involucrado en un proceso de veridicción, como texto historiográfico, El carnero se anticipa para, antes de ser leído, darse ya interpretado. No basta con escribir; hay que decir qué y hay que justificarlo. No basta con dejar leer, hay que "dirigir" la lectura. La marca de historicidad construida en las autodefiniciones del texto se reafirma despejando posibles incógnitas. Quizá se delaten indirectamente aquí las dudas más amenazantes. Cabe conjeturar que son estas las que intentan resolverse con más insistencia pero con razones más

débiles. En este sentido, una de las cuestiones más tematizadas dentro de El carnero es la de su propia identidad. Respuestas semejantes se superponen en una reapertura de la pregunta en que lo ya dicho nada modifica --no ha sido aprendido-- y vuelve a decirse. La reiteración se presenta como figura clave, no sólo de la historia, sino también del discurso.

Inscrita la obra en el género amplio de la historiografía indiana, nuevas semejanzas se establecen al procurar esta hacerse aceptar como tal. Las marcas de historicidad se suceden como partes de una tópica estrategia de persuasión. La eliminación de razones que pudieran provocar un gesto de disentimiento en el lector acarrea el postulado de lo que sería, en palabras de Santiago Montero Díaz, una "'doctrina de la Historia', es decir, doctrina de la significación, el método y la crítica históricas"[698].

Un listado de causas y fines elabora el narrador, llamado a explicarse, en el prólogo. La retórica del género historiográfico hace acto de presencia:

Primer argumento: la escritura de la historia como actividad universal de significado escatológico. Originada en la voluntad divina, su ejercicio es el cumplimiento incuestionable de un derecho y, prácticamente, de un deber sagrados. El carnero pasa a inscribirse en un antiguo patrón: la tradición de la iglesia, promovida, se recuerda, por el

[698] Art. cit., página XI.

propio Cristo.

En un salto hacia lo más concreto se hacen valer las razones personales: "He querido hacer este breve discurso por no ser desagradecido a mi patria" (5); lo que es decir: no escribo en mi provecho, sino en el de los demás. Doy a conocer, mas no tengo que ganar con ello. La imparcialidad del narrador y la actitud de servicio figuran entre los lugares comumes del género cronístico, etiquetas genéricas no arbitrarias que además de reconocerse como señal convenida capacitan para pertenecer al género.

La obra, que se hace circular dentro de un canon, se implica en un debate intertextual y asume el cometido de rellenar un vacío de información: "aunque el padre fray Pedro Simón en sus escritos y noticias, y el padre Juan de Castellanos, en los suyos trataron de las conquistas de estas partes, nunca trataron de lo acontecido en este Nuevo Reino, por lo cual me animé yo a decirlo" (6)[699]. El carnero se diferencia por completar, viene en la conveniencia de corregir el estado de las cosas que generan las versiones previas. Se hace lo que no se ha hecho, pero en su continuación. Preserva características y, al remediar una falta, difunde implícita y explícitamente el tópico historiográfico de todos los tiempos --no deja de repetirse-- acerca de la finalidad: escribo para que lo ya pasado "no quede sepultado en las tinieblas" (5), "para que del todo no se pierda su memoria ni se sepulte en el

[699]El motivo se repite en el primer capítulo, remate de un repaso general de historia latinoamericana (9).

olvido" (9).

Conforme a la estructura escolástica de la definición, modelo seguido por tratadistas del siglo XVII[700], los propósitos declarados bastan para rellenar las casillas de las causas material y final. Faltan dos por cubrir --las de las causas formal y eficiente.

Ante la encrucijada de opciones que plantea el ejercicio de la escritura se obra recurriendo en el prólogo al "topos" de la falsa modestia: "aunque en tosco estilo, será la relación sucinta y verdadera, sin el ornato retórico que piden las historias, ni tampoco llevará ficciones poéticas, porque sólo se hallará desnuda la verdad" (6). En oposición al tono elevado y grave de la historiografía renacentista, El carnero se rige por las instrucciones que estipula la maquinaria burocrática, pensadas para economizar tiempo y evitar malentendidos[701].

Dos variantes del mismo tópico cronístico parecen entrelazarse: la pobreza del estilo, defecto que se disculpa --"aunque..."-- se replantea inmediatamente como virtud, transparencia elegida que garantiza la verdad del relato --"precisamente por..."--. La simplicidad no engaña, se justifica. Convenciones de género se suman y, de paso, al

[700]Luis Cabrera de Córdoba (op. cit., página 24) y Jerónimo de San José (op. cit., página 269).

[701]El modelo de estilo válido para informes dirigidos a la autoridad, ya fue dictado por Felipe II, en 1575: "sea breve, claro, substancial y decente, sin generalidades, y usando de las palabras que con más propiedad puedan dar a entender la intención de quien las escribe". Ordenanzas semejantes se promulgaron en 1595, 1605, 1634, 1645 y 1748. Véase Roberto González Echevarría, op. cit., página 58.

cruzarse, se vacían de contenido. El discurso, y se va comprobando que no sólo aquí, se dice y desdice.

La primera parte, en un segundo plano, obedece a una especie de regla retórica propia del discurso histórico: "durante siglos, puesto que el hecho puede comprobarse en la Primera crónica general, y es habitual en todo el XVII, no hay escritor de Historia que no se sienta obligado a dedicar unas páginas iniciales sobre lo que la Historia sea, su utilidad, su fin"[702].

El ciclo de marcas de historicidad ya reunido se completa con las que giran en torno a la "causa eficiente" del relato. El narrador, descalificado por su biografía en cuanto historiador, como se comprobó, se autoriza registrando las exigencias del oficio --estando, pues, al tanto-- y afirmando su capacidad para cumplir con todas ellas. Reiteradamente informa sobre lo que bien puede reconocerse como característico método de trabajo y centrales convicciones de un "cronista" --así se quiere autodenominar quien narra en el capítulo XI--. Repasemos:

En primer lugar, se retorna al propósito elemental, enunciado en el prólogo, de hacer "relación verdadera", para elevarlo al rango de un compromiso que prima sobre intereses privados y cuestiones de conveniencia. Un momento crítico de duda se pone en escena, con su aleccionador desenlace: "están

[702]José Antonio Maravall, "Fray Pedro Simón y la teoría de la historia en el barroco", en Clavileño, núm. 18, Madrid, 1952, página 14.

luchando conmigo la razón y la verdad. La razón me dice que no me meta en vidas ajenas; la verdad me dice que diga la verdad. Ambas dicen muy bien, pero valga la verdad" (236). A modo de remate teórico, le sucede una comparación, de sello aristotélico: "si es verdad que pintores y poetas tienen igual potestad, con ellos se han de entender los cronistas, aunque es diferente, porque aquéllos pueden fingir, pero a éstos córreles obligación de decir la verdad, so pena del daño de la conciencia" (236). Del principio inviolable se desprende una condición de imparcialidad fuera de sospecha, demostrada en la práctica, ordenada por la teoría. Una vez más la obra se aleja de la preceptiva historiográfica que aconsejaba callar siempre que lo pidieran las reglas del decoro o el beneficio del estado[703].

La comparación del cronista con poetas y pintores se prolonga --vuelve a repetirse-- con cita de ejemplos concretos. Se "finge" en propio provecho --el caso de Apeles recibiendo en regalo a la mujer que retrata-- y "fingiendo" se crea lo imposible --el anacronismo en la Eneida--. Una barrera separa a unos de otros. De los tres, sólo el cronista se hace fiable. "LLevando por guía a la verdad siempre" (236), se distingue por no fingir ni documentarse en lo fingido --"no se ha de entender aquí los que escriben libros de caballerías, sacadineros, sino historiales auténticos" (236)--. Queda

[703]Remito a Jerónimo de San José (op. cit., páginas 378,379), Luis Cabrera de Córdoba (op. cit., página 84) o Francisco de Fuentes y Guzmán (op. cit., páginas 61, 62).

cifrado de paso otro gesto usual en la historiografía de los siglos XVI y XVII; precisamente, el definirse en el abierto rechazo de las novelas de caballerías, suscripción a la misma ideología estatal que prohibió introducir en Indias libros del género[704].

El narrador ha hecho promesa de contar la verdad. Autorizándose, convence de poder cumplir su palabra. Registrará, en este sentido, todo cuanto le capacita para la ejecución de su proyecto historiográfico --es decir, bajo qué condiciones este se ejecuta--. Como consecuencia, el relato va a modalizarse. Se constata un recorte en la visión del mundo y se incorpora al texto la actitud del sujeto frente a su enunciado. Como en todo "pacto referencial" se incluye "une definition du champ de reel visé" y "un énonce des modalités et du degreé de vraisemblance auquel le texte prétend"[705] .

Al menos parcialmente, los sucesos narrados se validan catalogándose como verdad de lo visto y lo vivido. El narrador conoce por propia experiencia. Hacerlo saber explicaría la inserción del dato autobiográfico: ha nacido en Santafé y, salvo los seis años de un viaje a España, ha vivido siempre en el Nuevo Reino de Granada, lo que dota de credibilidad a sus informes sobre este entorno, con su administración política y religiosa. Además, dice, tuvo trato directo con algunas de las figuras principales --el propio Jiménez de Quesada frecuentaba

---

[704]Véase, para una detallada exposición, Irving A. Leonard, op. cit.

[705]Catherine Poupeney Hart, art. cit., página 123.

la casa de sus padres, acompañó al oidor Pérez de Salazar en su vuelta a España...-- y participa, entre actor secundario y testigo, en una serie de hechos. Apunto varios ejemplos: a los nueve años, corriendo tras los que acuden a las voz de alarma dada por una mujer, entra en la alcoba del presidente Francisco Briceño, que acaba de morir (capítulo X). Junto al maestro y sus compañeros de escuela contempla el cadáver de Juan de los Ríos, asesinado (capítulo XII). Está presente a la llegada de los alguaciles burlados por Juan Roldán (capítulo XIII). Es espectador del ataque de Drake a la ciudad de Cádiz (capítulo XVI). No llega a evitar el accidente mortal que sufrió el contador Juan de Arteaga (capítulo XVIII). Toma parte en alguna gesta contra los indígenas (capítulo XIX)...

Lo que se ha visto, bien puede contarse: "por haberme yo hallado en estas ocasiones en Castilla, deme licencia el lector para que yo diga un poquito de lo que vide" (306). El relato cambia incluso su programa para tomar el curso de los recuerdos que, en principio, sólo debían validarlo. Ver autoriza suficientemente para narrar; y también para juzgar. No hace falta añadir más motivos: "LLámame el marqués de Sofraga, presidente que fue de este Nuevo Reino (...) para que diga, como persona que he visto todos los presidentes que han sido de la Real Audiencia y que han gobernado esta tierra, en qué ha faltado en su gobierno" (387). Las máximas autoridades lo reconocen como autoridad: autoridad entre autoridades, el valor de su dictamen ya no se discute.

Repasando la trayectoria del género historiográfico, se constata que se está operando conforme al concepto más antiguo de "historia", aquel que, contenido en su etimología[706], la asociaba con un conocimiento perceptivo. En los siglos XVI y XVII, ciertamente, tratadistas como Jerónimo de San José o Luis Cabrera de Córdoba indican varios inconvenientes de la noción. Resumo: general fragmentariedad insuficiente de lo presenciado, falta de perspectiva y parcialidad interesada del relator[707]. Pese a críticas, sin embargo, la vitalidad y vigencia en la época del principio de la verdad de lo visto y lo vivido parece estar fuera de duda. Es reivindicado por el propio Cabrera de Córdoba[708], y la historiografía indiana recurre a él con tal insistencia que ha sido considerado como un rasgo definidor del género[709] o, cuando menos, de una de sus subclases[710]. El carnero se atiene a la norma, se inserta en el

---

[706]En "istoria se encuentra su raíz indoeuropea *wid-, *weid- (ver). Según Benveniste isto no significa solamente 'que sepa', sino propiamente 'que vea'", indica Jorge Lozano, op. cit., página 16.

[707]Luis Cabrera de Córdoba, op. cit., páginas 24, 73; Jerónimo de San José, op. cit., página 359.

[708]Se lee, en la página 45 de su obra citada: "no ay duda, sino que a los que interuinieron en las expediciones, como ministros y se hallaron presentes a los hechos, se les ha de dar más crédito".

[709]Mario Hernández Sánchez-Barba (op. cit., página 71-72) basa la "estructura conformadora de las crónicas" en los siguientes "tres supuestos dialécticos: la verdad de lo visto y lo vivido, en contraposición a la simultánea prevalencia literaria de las 'historias mentirosas'; la idea de la fama y del servicio, en contraste con el interés personal; la instancia a la exaltación mítica de lo fantástico-irreal, bajo el correctivo de los mismos hechos que se describen".

[710]Por ejemplo, Walter Mignolo ("El metatexto historiográfico y la historiografía indiana", en Modern language notes, 96, 1981, página 387) propone una subdivisión atendiendo a tres tipos de historiador: el que ha tenido acceso directo a la información, en calidad de testigo o actor, el que se basa en informes, pero escribe en proximidad temporal-espacial a los sucesos y el que, a falta de todo contacto con

género justificándose a través de una de sus marcas más corrientes. Bien pueden aclararse como derivados a partir de ella otros tres rasgos comunes en las Crónicas de Indias, que también el texto comparte. El testigo se basa en la memoria; "la memoria es la piedra angular que sostiene todo el edificio de las crónicas"[711]. Puesto que la memoria basta, para su transcripción no se requiere ser escritor-historiador de oficio --raramente lo eran los cronistas, generaliza Jorge Lozano[712]-- y, puesto que la memoria dicta, sobran modelos[713]: se cuenta al margen de la tradición y bajo la consigna de un máximo respeto a la materia, sin atender en apariencia a las normas retóricas del estilo elevado.

En el segundo capítulo empieza a informar Freile de costumbres indígenas, del auténtico origen del mito de El Dorado y de la situación del imperio Chibcha en su última etapa; acontecimientos que, con respecto al momento de escribir, habían pasado, al menos, hacía ya cien años y antes de que llegaran lo primeros españoles. El narrador cuenta algo a lo que jamás asistió. En un esfuerzo por disipar dudas, recopila las principales razones que avalan su trabajo;

---

la materia de su texto, lo redacta con exclusiva ayuda de documentos.

[711]Queda subrayado en Fernando del Castillo Durán, "De crónicas y cronistas", en Anthropos, núm. 1, 1987, página 5.

[712]Op. cit., página 36.

[713]En palabras de Alberto Rivas Yanes (op. cit., página 20), "numerosas obras cronísticas carecen de modo casi absoluto de modelos y referentes cultos y son fruto, en muchos casos (...) de la experiencia del autor, que se ofrece al lector como garantía de la veracidad esencial de estos relatos".

repetirá estas, alternándolas y entrecruzándolas, a lo largo de la obra:

> Paréceme que algún curioso me apunta con el dedo y me pregunta, que de dónde supe estas antigüedades; pues tengo dicho que entre estos naturales no hubo quien escribiera, ni cronistas. Respondo presto por no me detener en esto, que nací en esta ciudad de Santafé, y al tiempo que escribo esto me hallo con edad de setenta años, que los cumplo la noche que estoy escribiendo este capítulo (...) Mis padres fueron de los primeros pobladores y conquistadores de este Nuevo Reino (...) Yo, en mi mocedad, pasé de este Reino a los de Castilla, a donde estuve seis años. Volví a él y he corrido mucha parte de él, y entre los muchos amigos que tuve fue uno don Juan, cacique y señor de Guatavita sobrino de aquél que hallaron los conquistadores en la silla al tiempo que conquistaron este Reino; el cual sucedió luego a su tío y me contó estas antigüedades y las siguientes (17).

Aparte de, en función de ascendentes, biografía y edad (habla la voz de la experiencia), señalarse a sí mismo a la hora de demostrar la certeza del relato, alude, primero, al recurso --aún descartado pero ya reconocido-- de documentarse en escritos y, segundo, se acredita derivando su conocimiento de la conversación con un testigo. La verdad de lo visto y lo vivido se completa, parcialmente, con la verdad de lo oído, mezcla nada insólita. Parece una solución tan antigua como el mismo problema que busca resolver --"la historia, desde la historiografía griega, comienza a ser considerada como el relato de aquel que puede decir "he visto" o, en su defecto, "he oído"[714]--. Las fuertes limitaciones que imponía un contacto visual exclusivo son superadas por el mismo método que

[714]Jorge Lozano, op. cit., páginas 24-25.

registraron, por ejemplo, Heródoto o Tucídides[715]. Lo que se propone es marca de historicidad de larga tradición y de clara actualidad. La divulgan en sus preceptos Luis Cabrera de Córdoba y Jerónimo de San José. Argumenta aquel: "el más principal no puede por entero ver todo lo que se haze y pone en vna larga y varia narración. Sería pequeña la historia que de lo que vió solamente se hiziese y forçosamente ha de creer lo que le dizen"[716]. Los historiadores de Indias se desenvuelven confirmando estas reflexiones. Sus trabajos suministran en abundancia ejemplos prácticos. A este heterogéneo grupo de autores, según Francisco Esteve Barba, lo caracterizan dos finalidades perseguidas: "relatar y conservar los propios hechos junto a la noticia de lo visto y lo oído, y averiguar y perfeccionar la historia de los pueblos aborígenes"[717]; son, en parte, los móviles a que se está refiriendo El carnero, en su segundo capítulo.

Como historia de lo casi presente, ligada a lo inmediato, el narrador llega a eliminar el problema de la credibilidad bajo la fórmula lacónica e institucional "diré lo que vi y lo que oí" (314). Así como lo visto se hace aceptable de inmediato, lo escuchado da lugar a duda. Sólo por convención,

---

[715]Aunque si aquel lo aceptaba, este, más bien, desconfiaba de él. Los primeros pasos de la historiografía apoyada en fuentes orales son rememorados en Jorge Lozano, op. cit., páginas 19-25.

[716]Op. cit., página 23-24. La idea se repite, años más tarde, en Jerónimo de San José (op. cit., página 358): "esta noticia a que la diligencia se endereza, de una de dos maneras debe ser habida para que sea cierta, o hallándose el mismo historiador en los sucesos, o informándose de quien los sabe con certeza".

[717]Historiografía Indiana, Madrid, Gredos, 1992, páginas 7-8.

los lectores deben encontrar satisfactorio un argumento que para el propio autor resulta insuficiente. Diciendo que se ha visto, se quiere hacer creer, pero, por el contrario, se recomienda obrar con escepticismo frente a quienes, justamente, aseguran haber visto. "Creo lo que digo, mas no lo que me dicen. Sin embargo, creedme..." La pretensión es el fruto de un suponer que la perspectiva del autor se identifica con la de sus lectores.

En El carnero, nuevo enlace con la obra de naturaleza histórica, la información obtenida por fuente de tipo oral, en principio sospechosa, se valida por dos procedimientos, también usuales: o bien se trata de una opinión común, lo sabido por todos, se acepte en sí sin petición de prueba o se consigne como rumor incierto e indemostrable --"fue fama que"... (187), "dijeron en este Reino que el Adelantado (...) Si él lo hizo y fue verdad..." (188)-- o bien se cita el informante, uno o varios testigos de primera fila: ¿Quién mejor que el propio sucesor del cacique Guatavita, su sobrino, para hablar de tradiciones indígenas y de una historia íntimamente relacionada con la suya propia? (17, 185); frailes que durante años se ocuparon de adoctrinar a los indígenas van a ser también consultados, en lo tocante a estos temas (186).

A menudo remite Freile a acompañantes, a los que estuvieron en el lugar de los hechos --"de un criado del oidor me enteré mejor" (287), "de los guardas que lo llevaron (...) se supo todo lo aquí referido" (294), "contaré este caso como

lo platicaban los que fueron con él" (309)...

Reproduciéndose lo dicho y oído, la credibilidad del narrador se pone a salvo incluso en los episodios más polémicos --"si este caso no tuviera testigos, no me atrevería a contarlo" (227)--. En este sentido, es la propia Juana García quien confiesa ser capaz de volar (214). El transcriptor queda al margen, distanciado --"En el pulgar con que le detuvo la sangre, se dijo que llevaba pegado el veneno con que la mató" (288)--. En virtud de la etiqueta "no soy quien dice, se dijo...", se cuestionaría la historia sin cuestionar a quien la cuenta.

En El carnero se entrecruzan dos tipos de conocimiento. Uno es más bien perceptivo y exige la cercanía física del sujeto a su objeto; el otro se gana con el estudio de fuentes escritas y, a diferencia del primero, habilita además para contar hechos pasados distantes en el espacio/tiempo, con los que, ni narrador ni testigos, han tenido contacto directo.

Encabeza el segundo capítulo la idea de que la historia precisa de la escritura; pervive gracias a ella: "se puede decir, que donde faltan letras, falta el método historial, y faltando esto falta la memoria de lo pasado" (16). La obra escrita, se dijo en los prefacios, se ha asignado la misión de salvar del olvido. Si la historia es cosa de letras también se redacta, bien puede redactarse, consultando textos. Desde los comienzos del género historiográfico, el documento, progresivamente, fue transformándose en monumento. Se sabe de

hechos a través de escritos, pero estos requieren examen particular y deben ser evaluados[718]. En el caso de la Historiografía indiana hay que subrayar la fuerte relación de intertextualidad que se da entre algunas obras. Unas citan a otras como fuente, pero también, las previas variantes, tomándose en cuenta, van a rectificarse. Si la materia se comparte, la voz propia se hace oír allá donde se inicia un proceso de corrección --es la imagen negativa y antioficial de la conquista que firma Bartolomé de las Casas o la reivindicación de Bernal Díaz del Castillo frente a Francisco López de Gómara.

El narrador de El carnero no sólo ha visto y escuchado; ha leído libros de historia y actas de procesos. Se declara conocedor de lo escrito sobre el Nuevo Reino de Granada; es decir, de su "archivo"[719]. Investido de esta autoridad decide contar cien años de una historia que, en su opinión, se ha pasado por alto: "los historiadores que han escrito las demás conquistas han puesto silencio en esta" (9) --ejemplo de historiadores, menciona a Fray Pedro Simón y a Juan de Castellanos (6)--. También reprocha Freile a Jiménez de Quesada --no importa aquí el error-- el, "siendo letrado, no escribir o poner quien escribiese las cosas de su tiempo"

[718]El desarrollo de lo que sería un método crítico sistemático culminará en el siglo XVIII con el nacimiento de la moderna diplomática. La obra del benedictino Jean Mabillon, De re diplomatica, se publica en 1681. Véase Jorge Lozano, op. cit., página 74.

[719]Sobre esta noción de "archivo" véase Roberto González Echevarría, op. cit..

(188). Explícitamente, no se programa El carnero como una rectificación de lo recibido, sino en su prolongación. El narrador aprueba lo ya hecho y continúa la labor historiadora emprendida por otros, consignando lo que falta por hacer. Al completar, autodefine su trabajo dentro de la trayectoria de sus lecturas; lo alínea "junto", no "frente", a ellas. Estas se tienen en cuenta, tanto para descubrir y cubrir sus huecos de información como para apoyar un decir, que oscila entre el duplicado y la novedad esperable, en lo ya dicho. Dos operaciones se efectúan: añadir sobre los textos y remitir a ellos. Ambas son sólidas marcas de historicidad; proclaman que nada se inventa. Tampoco debe olvidarse que "Rodríguez Freyle, siguiendo un convencionalismo característico de la historiografía renacentista y barroca, admite tácitamente otros textos como referentes de su narración, pero sin mencionarlos como tales[720].

A simple vista, "remitir" parece una actividad contraria a "inventar". El narrador de El carnero envía con regularidad a otros escritos por alguna o algunas de las tres siguientes razones: primero, para hacer entender que su relato concuerda con ellos, invitando a comprobarlo, si hubiera duda --"Todo lo dicho, y lo que adelante dijere en otros casos, consta por autos, a los cuales remito al lector a quien esto no satisficiere" (287)--. Segundo, para, por el contrario, evitar repeticiones innecesarias --"No pongo particularidades de esta

[720]Enrique Pupo-Walker, op. cit., página 149.

guerra, porque entiendo que está escrita" (353)-- y, tercero, subclase de la anterior, para indicar dónde se dedica mayor espacio a noticias que, por caer fuera de los límites dibujados, sólo se esbozan --"A la Historia general del Perú remito al lector, a donde hallará esto muy ampliado" (201)--.

Si los libros terminan, la historia prosigue. La obra histórica empalma con otras, se extiende entonces más allá de sus bordes. Estos recortan un territorio inabarcable quizá con acierto y arbitrariamente --los dictan en El carnero limitaciones vitales--; "Querer hacer la descripción de esta tierra, sería nunca acabar" (346).

Problemas con que tropieza un historiador se presentan y resuelven. Del pasado se recupera sólo una parte --cien años del Nuevo Reino de Granada--. Se está aclarando cómo. El narrador-historiador rastrea recuerdos, interroga testigos y consulta textos. Sin embargo, sus pesquisas no alcanzan para satisfacer todas las preguntas. Cabe interpretar estas deficiencias del método como un nuevo signo de historicidad. No es fallo de la ficción, sino prueba de su poder, el inventar la incertidumbre, al mismo historiador...

En El carnero la historia se demuestra independiente del narrador, condición necesaria aunque no suficiente para su existencia real, cuando este afirma no saberla y al plantearla como un objeto de investigación. Ciñendo el relato con rigor a unos resultados obtenidos, la intencionalidad historiográfica se hace patente. Por otra parte, por las limitaciones de los

recursos, más bien lógicas, el conocimiento limitado se juzgará obligatorio. Cito varios ejemplos: "Escondió su oro, el dónde, no lo sé" (185), "muchos soldados de los del Adelantado don Alonso Luis de Lugo, quedaron en este Reino; otros subieron al Perú, cuyos nombres no se acordó el dicho capitán Juan de Montalvo, a cuya declaración me remito" (200), "mandó la Audiencia despejar las salas, saliéronse todos, cerraron las puertas. Lo que allá pasó no lo pudimos saber" (332), "doña Luisa Tafur (...) se metió monja de la Concepción, aunque después se salió del convento sin que se supiese cuál camino tomase, ni qué fue de ella" (336)...

Indagar precede a la declaración de ignorancia. El proceso de búsqueda de la verdad se inicia en los interrogantes. Estos quedan reflejados en la obra, aun abiertos: "en todo lo que he visto y leído no hallo quien diga asertivamente de dónde vienen y descienden estas naciones de Indias. Algunos dijeron..." (189). El narrador recopila respuestas y, como no propias, llega --aunque no siempre-- a distanciarse de ellas para evaluarlas. Expresando dudas y convicciones, las califica de más o menos probables. Junto a lo contado, como suele ocurrir en historiografía, se cifra una actitud ante ello, actitud perceptible como una de las opciones que giran en torno a la categoría del "creer"[721]. Introducidos algunos hechos como inciertos, es posible para el lector rechazarlos pero aceptar la narración. Como segundo

[721]Véase Jorge Lozano, op. cit., páginas 196-210.

esquema, a la inversa, algo extraordinario va a suponerse ocurrido en función de una serie de argumentos. Reviso un ejemplo: En una escena central del episodio protagonizado por Juana García, la bruja y una dama, la infiel engañada, contemplan en un recipiente con agua cómo el marido de esta última regala a su amante un vestido. Un sastre lo está cortando. En un nuevo acto prodigioso, la hechizera mete la mano en el agua y roba una manga del vestido. La magia guarda coherencia poética --manipulación poética de la realidad--: por recurso metafórico, la superficie de agua, transparente y capaz de reflejar imágenes, se transforma en pantalla: deja ver lo que pasa en otra parte. Lo visto, en un segundo momento, como si estuviera en su fondo, se halla, pues, "naturalmente", al alcance de la mano: puede tocarse entonces y tomarse. La lógica poética es un desarrollo de impertinencias motivadas, juego, entre respetuoso y transgresor, con las normas más básicas del concepto de realidad admitida. Pero estamos en terreno histórico; entonces, el narrador interviene:

> digamos un poquito. Conocida cosa es que el demonio fue el inventor de esta maraña (...) no reparo en lo que mostró en el agua a estas mujeres, porque a esto respondo: que quien tuvo atrevimiento de tomar a Cristo, Nuestro Señor, y llevarlo a un monte alto, y de él mostrarle todos los reinos del mundo (...) En lo que reparo es la brevedad con que dio la manga (...) digo que bien sabía el demonio los pasos en que estas mujeres andaban, y estaría prevenido para todo (212-213).

Anticipándose a la sorpresa del lector, el narrador también se sorprendió. Ahora escribe para que, como él,

comprendiendo cómo pudo pasar, admita que pudo pasar. El fragmento tiene estructura de análisis: hay desglose de hechos con estudio de sus diferencias, aislándose el aspecto más fantástico, y posterior aclaración individual para los dos fenómenos. Se delega, en descargo de responsabilidad, en la opinión común: "conocida cosa"... La asociación poética más inmediata --lo que "está" en el agua puede cogerse-- produce la máxima extrañeza. Por el contrario, la menos justificable --el agua, "¿por reflejar?", refleja el cuadro desarrollado a enorme distancia-- se atribuye a espejismo diabólico y se tolera fácilmente. Hay desfase entre codificación poética e interpretación histórica. Al lector le corresponde recuperar el posible golpe de humor que de ahí resulta.

Como marca de historicidad, a lo sobrenatural le conviene una explicación religiosa, especie de "deux ex machina" que entra en escena para esclarecer casos y situaciones inauditos. Cabe no admitir razones de este tipo, cuestión de fe y cultura, pero, en sí, incluso entrando en debate, es lícita la propuesta --lícita si se piensa que lo sería también para un colectivo caracterizado por compartir determinadas creencias, al cual pertenecería narrador o narratario--. De este modo, si los argumentos se anulan, lo mágico, lo milagroso, podría tacharse de imposible pero, en virtud de los mismos argumentos, en cuanto que para otros han debido ser suficientes, no se llegaría a poner en duda el pacto de información y referencialidad sellado por el historiador.

Por último, junto a la verdad de lo visto, oído o leído, o justo cuando esta termina, alternando entonces con la constatación de no saber, se documenta en El carnero una verdad por hipótesis. Además de reunir datos, el narrador los coteja y sopesa. Bajo la garantía de las razones, llega a imponer un criterio propio sobre sus fuentes y a superarlas aventurando algunas conjeturas. Su discurso pasa a configurarse como un dialogístico juego de réplicas:

> De aquellas razones que el presidente dijo a su secretario se colige que de "motu proprio" (Sic.), y por parecerle que convenía y que acertaba, quitó las fundiciones y la moneda; porque querer decir, como algunos dijeron entonces, que por cédula de Su Majestad, que vino con la del alcabala, lo hizo, contradícelo la razón; porque no había de dar el Rey, nuestro señor, contra su real hacienda y quintos reales tal cédula, salvo si de las que el presidente trajo en blanco hinchése alguna, que ésta nunca se vio (320).

Ante las conjeturas se actúa con toda cautela, subrayándose de paso, como parte de la estrategia de persuasión común en el discurso histórico, un proceder objetivo y riguroso: toda hipótesis, en primer lugar, se anuncia como tal, creándose así un margen de duda y de seguridad --la riqueza del Nuevo Reino de Granada es "legítima razón para darle nombre de El Dorado. Y confesar que sea éste, no lo afirmo, aunque adelante diré en qué lo fundo" (6)-- . En segundo lugar, la conjetura se propone como poco arriesgada al ser consignados los motivos que la sancionan ("si esto no es seguro, sí es, al menos, lo más probable").

La red de marcas de historicidad que resulta del círculo

de respuestas dadas a cuestiones fundamentalmente de método y crítica históricas, se amplía con ideas que más bien encajan dentro de una filosofía de la historia. Un concepto del ser histórico y su significación cristaliza en lo que Alessandro Martinengo designara con fortuna "excursus" del narrador[722].

En síntesis, el "excursus" cumplirá con la tarea de justificar la obra, por el recurso de encauzarla dentro de un pensamiento historiográfico medieval, que subsiste en el Barroco, y de la ideología judeo-cristiana. Rasgos genéricos --estipulados, pues-- se repiten. En sí, la incorporación de la modalidad discursiva del "excursus" supone valerse de un molde retórico habitual en la oratoria latina que se divulga sin interrupción hasta la época de Freile, impregnando toda clase de textos. Jerónimo de San José, en su tratado, la entiende como una forma lícita, a disposición del historiador, de la que no debiera abusarse:

> Sienten algunos que en ningún linaje de Historia se ha de mezclar o añadir palabra al corriente de la simple narración (...) Otros, por el contrario, querrían que la Historia fuese toda sermonario, y entonces les parece la mejor del mundo, cuando la ven atestada de documentos (carga pesadísima de inútil doctrinaje) tras cada cláusula su moralidad (...) añadiendo a esto varia y prolija erudición intempestiva. Pero lo que así se escribe ni es Historia, ni lo deja de ser, porque pareciendo relaciones, es sermón; o por mejor decir, ni es lo uno ni lo otro, y con ambas cosas muele sin provecho al lector (...) De estos dos extremos debe huir el que desea acertar[723].

La crítica pudiera estarse dirigiendo contra El carnero,

---

[722]Art. cit., página 277-278.

[723]Op. cit., páginas 380-381.

ejemplo entonces de una moda historiográfica cuestionable. Otra marca de tradicionalidad sería, en la composición de numerosos "excursus", "el empleo jactanciosamente erudito de catálogos de nombres históricos tomados como raseros de ejemplaridad y paradigmas de valor, empleo que recuerda el sistema de la moralística española, con el uso de apólogos al estilo de los 'enxemplos'"[724]. El espacio de la reflexión sobre los hechos narrados se cubre de ejemplos bíblicos, de la patrística, de la historia antigua y española. Acumulándolos, cosa que no ha pasado desapercibida[725], el narrador intenta presentarse como un hombre de cultura amplia[726]. La inicial imagen autobiográfica se modifica --ya indiqué, siguiendo a Aristóteles, cómo la capacidad persuasiva de un mensaje también dependía de las cualidades del hablante.

El cultivador de una literatura de ejemplos procede conforme a "la concepción medieval de no atribuir a ningún suceso de este mundo una significación propia, sino de insertarlo en una visión más amplia y universal, la de la historia del mundo según la Biblia"[727]. Dos teorías modelo, que también desde la Edad media llegan al Barroco, se coordinan en

---

[724]Antonio Curcio Altamar, op. cit, página 42.

[725]Véase, por ejemplo, Alessandro Martinengo, art. cit., página 276, Raquel Chang-Rodríguez, op. cit., página 46-47 o Carmen de Mora, art. cit., página 747.

[726]El efecto no se pierde, pero la teatralidad de la efectista ostentación se hace evidente cuando Alessandro Martinengo y Darío Achury Valenzuela, en sus artículos, indiquen la modestia real del repertorio y hablen de conocimiento indirecto, más bien antológico y superficial.

[727]Alessandro Martinengo, art. cit., página 277.

El carnero. La primera, la vieja idea providencialista cristiana, asume la historia en conjunto, frente a la concepción cíclica griega, como el desarrollo de un plan divino lineal. La historia comienza con el momento descrito en el Génesis y se cierra con el previsto juicio final; lo concreto, en definitiva, expresa y es la voluntad de Dios. Cito: "cuando Dios Nuestro Señor permite que uno se pierda, también permite que no admita consejo, como se vio en este hombre..." (225).

> Viewed within the context of sixteenth --and seventeenth-- century philosophy of history, Rodríguez Freyle was not only justified but quite possibly obliged to locate his discussion of regional history within the global dimension of Christian providence. Historical occurrences in the New World were often considered the realization of God`s plan[728]

La segunda teoría, agustiniana y contrarreformista, concibe la historia como un repetido enfrentamiento de las fuerzas antagónicas del bien y del mal --es la lucha entre las dos ciudades--. En este sentido, el capítulo V se abre con un largo "excursus" que establece, a modo de prefacio, la perspectiva universal. Lo componen el relato de lo sucedido entre Dios y "Luzbel" y el de la primera caída --primera derrota y victoria, respectivamente--, la de Adán y Eva. Son dos episodios que prefiguran gran parte de los actos y personajes que irán apareciendo, según subrayé en apartado anterior. Tramas que no dejan de obrar como marcas genéricas de historicidad y que el narrador muestra en perpetuo

[728]David H. Bost, art. cit., página 163.

desarrollo, en más de una ocasión --El diablo tienta y motiva actos. Cito al azar: "el demonio, cuando quiere romper los zapatos, lo sabe muy bien hacer..." (245).

La obra se autodefine historiográfica manifestando teorías de corte medieval, presentes en el Barroco. El narrador "piensa

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

siempre que un hecho histórico sigue la ley de otro hecho anterior (...) la estructura lógica de la Historia es, pues, el ejemplo"[729]. En este caso, la consecuencia tiene sus ventajas: contando precedentes cada suceso se hace probable, deja de sorprender --pudo pasar, sea como sea, pues también pasó--. Ante la aberración sospechosa, la estratagema se pone en marcha: "No sé con qué razones pondere una crueldad que un hermano usó con una hermana; y antes que diga el caso, quiero ver si entre gentiles hallo casos con qué ponderarlo..." (389). Episodios particulares se elevan a la altura de los que obran en el abstracto archivo de la historia general; emparejan nada menos que con modelos clásicos. Puesto que estos no se discuten, ellos, reconocidos semejantes, se hacen admitir.

Los ejemplos, anunciando el perpetuo retorno de lo mismo, invitan por vía inductiva a la generalización. Cada relato se comprende y comprueba encajando perfectamente dentro de una armadura ya montada de ideas y motivos. No hay aquí atisbos de la problemática moderna de la historia como una ciencia de lo contingente y transeúnte. Si lo particular pasa, al igual que ocurre en la historia natural, una definición estable de las cosas queda y se confirma. Sobre un factor imprevisible de azar, sobre la lista inabarcable de posibles condicionantes con sus combinaciones o sobre la diversidad de los actos asegurada por los dictados del misterioso libre albedrío, se

[729]José Antonio Maravall, art. cit., página 13.

llega a la "ilusión común a la mayor parte de nuestros escritores de las primeras décadas del XVII" de poder configurar un sistema satisfactorio de reglas fundadas sobre lo ya ocurrido[730]. Es el pensamiento determinista de Luis Cabrera de Córdoba: "el que mira la historia de los antiguos tiempos atentamente, y lo que enseñan guarda, tiene luz para las cosas futuras, pues vna misma manera de mundo es toda"[731]. En esta línea, no deja de producirse en los "excursus" el paso del muestrario de casos equivalentes de todos los tiempos a la ley moldeada en forma de sentencia inmemorial y popular -- "donde amor ha cabido no puede olvido caber" (356), "el que ama el peligro perece en él" (376)...--. Explica Carmen de Mora: "la inclusión de máximas o sentencias a lo largo del texto era una estrategia que no sólo otorgaba credibilidad al narrador, sino que lo inmunizaba de posibles críticas moralistas"[732]. Un grupo de "excursus" elabora en común una especie de diccionario de abstracciones repleto de tópicos. El listado de géneros próximos y diferencias específicas propuesto para cada término abunda en figuras retóricas y resonancias literarias. El estilo conversacional se sustituye por otro importado de otros textos. No faltan las citas. Dos ejemplos: de La Celestina procede esta descripción: "el amor es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno,

---

[730]José Antonio Maravall, art. cit., página 14.

[731]Op. cit., página 11.

[732]Art. cit., página 758.

una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una gustosa y fiera herida y una blanda muerte" (291); la siguiente, comprueba Darío Achury Valenzuela[733], se toma del Relox de príncipes o libro áureo del emperador Marco Aurelio: "la virtud es un alcázar que nunca se toma, río que no le vadean, mar que no se navega, fuego que nunca se mata, tesoro que nunca se acaba..."(371).

El recorrido es de ida y vuelta: el hecho ilustra la definición y esta, ya consagrada, sugerida a la comunidad como la más certera al margen de su exacta procedencia, lo hace aún más aceptable. Lo particular y lo general se alternan y recíprocamente se corroboran, anudándose en un círculo explicativo que, una vez formado, sólo se repite y amplía. El discurso del narrador verifica un estado de las cosas al hacer pasar por un limitado número de temas, a lo largo de toda la obra, un repertorio amplio de casos y un coro de puntos de vista.

Representando el mundo como algo sujeto a nociones dadas a conocer en el "excursus", adquiere protagonismo en El carnero una orientación didáctica. Dicha orientación puede apreciarse en el discurso histórico de todos los tiempos; parece habérsele exigido a este, en concreto, en el Siglo de Oro. Entonces, "la lectura de la historia sólo era justificable si los casos particulares iban acompañados de

[733] "Postrera voluntad de Rodríguez Freyle hoy olvidada: restitución de galas ajenas por él tomadas para su propia obra", en Boletín cultural y bibliográfico, vol. XVI, núms. 7-8, 1979, páginas 45-46.

reglas y principios universales con valor didáctico"[734]. En general, la propuesta clásica que Cicerón enunciara con fortuna en De oratore --La Historia como "testis temporum, lux veritatis, vitae memoriae, magistra vitae"[735]-- se propagó en el humanismo y, en España, fue convertida en precepto inviolable por los tratadistas, desde Luis Vives hasta Jerónimo de San José[736]. El didactismo, en su contexto, constituye una marca genérica obligatoria. Su ausencia deshistorizaría la obra, su presencia produce los convenientes efectos que voy enumerando. Pero no se olvide, insisto, que el discurso literario no se prohíbe el uso indiscriminado de marcas necesarias para el discurso histórico. Como sucede en este caso, puede ocurrir que las exploten del modo más memorable textos perfectamente ficcionales. El uso de la digresión o "excursus", en consecuencia, ha podido tener otra bien fundada explicación:

> esta injerencia de digresiones en el curso de su crónica es algo que don Juan debió aprender de la lectura de algunas novelas picarescas, tales como el Lazarillo y el Guzmán de Alfarache, y la misma Celestina, de la cual fue devoto lector; obras del género, en las cuales se hizo común la costumbre de entretejer, a modo de "excursus", breves sermones moralizantes, exornados, como queda anotado, con textos bíblicos y patéticos ejemplos entresacados de la historia profana y de la mitología[737].

El afán de instruir lleva a interpretar la historia no

---

[734]Carmen de Mora, art. cit., página 763.

[735]Citado en P. G. Walsh, op. cit., página 34.

[736]Para una comprobación remito a los trabajos citados de Eckhard Kessler y de Santiago Montero Díaz.

[737]Darío Achury Valenzuela, ed. cit., página 42.

sólo para darle sentido, sino para que resulte significativa. El narrador la desplaza, se entremete, haciendo de ella una lección edificante. Sus reflexiones no tardan en derivar hacia el dictado de pautas de conducta. En los "excursus", de la materialidad de los hechos se avanza hacia el postulado de normas teóricas y de instrucciones prácticas, obtenidas por generalización y por evaluación. Estas se hacen explícitas, "la mujer y la hija, la pierna quebrada y en casa" (329), e, implícitamente, se señalan. Motivan cada juicio o denuncia y definen la actitud moralista del narrador ante las cosas, se delatan latiendo detrás de sus reacciones más emotivas ("¡Válgame Dios! Parte y juez... no lo entiendo. ¡Guárdate Alonso Gutiérrez Pimentel!, que va sobre ti un rayo de fuego"(328)).

Nuevos atributos se suman a la figura de Freile: es el anciano que da consejo, cargado de experiencia y desinteresado, como quien conoce bien el juego y puede observarlo desde fuera, y es el narrador satírico que dirige en primera persona un ataque --"formal satire"--. Su actitud varía, oscila entre las que representan Horacio y Juvenal: entre la del hombre tolerante y escéptico "who is moved more often to wry amusement than to indignation" y la del comprometido moralista "who uses a dignified and public style of utterance to decry modes of vice and error"[738].

Freile asesora y critica, además, respaldándose en las

[738]Charles Bruno, op. cit., página 160.

directrices de la moral cristiana y en el recto juicio de los antiguos --"da dos documentos Platón a los que han de gobernar..." (315), "dice Marco Aurelio que el buen juez debe tener doce condiciones..." (327)[739]; "dice Séneca: "Todas las cosas son ajenas y sólo el tiempo es dado por nuestro, y todos los vicios que se cometen son de los hombres no de los tiempos" (386)--. Amparándose en las fuentes de mayor prestigio, "Rodríguez Freyle was able to present observations and conclusions on social issues that were indisputable. To challenge him would be an affront to the judgment of the ancients"[740]. Ninguno de los sermones deja de contar con el apoyo de una larga tradición; por nombrar un ejemplo, tampoco aquellos que delatan la debatida actitud misógina[741]. Retorno al mismo argumento: no confiar en el narrador sería desafiar la autoridad de cierto renombre a la cual remite. Reconocido Freile como persona de principios éticos, aumenta su capacidad persuasiva. El carnero, aparte de hacerse más creíble por este método, adquiere un segundo valor clásico, el de divulgar una importante verdad moral, el de repetirla[742].

---

[739]Sigue la lista, copiada de el Relox de príncipes, de Fray Antonio de Guevara, uno de sus autores preferidos, como apunta Darío Achury Valenzuela, art. cit., página 43.

[740]David H. Bost, art. cit., página 162.

[741]Esta, por ejemplo, se halla en la Biblia, una de las fuentes principales, o en obras literarias como La Celestina, que es modelo directo, citado, o El corbacho, que, según Gabriel G. Jaramillo, art. cit., página 585, Freile debió de conocer.

[742]Me atengo a las conclusiones de P. G. Walsh, op. cit.. Tomo dos citas: "Another dominant feature in Hellenistic historiography, which can be traced back to Isocrates, is the moralistic function given to history" (página 26) y, más adelante, "This sense of ethical purpose

> [En resumen,] the sermonic framework primarily serves to draw out and highlight the theme of the caso (as well as to disguise satire); it portrays Rodríguez Freile as an ethical, moral authority (ethos) and appeals to the receptor`s conception of divine "logos"[743].

No se obra en contra de la ley, sino aplicando leyes de orden superior. El narrador se protege de críticas al interponer un modelo de moralidad vigente. A este modelo le corresponde lograr que se apruebe la denuncia de males que también sustenta, conflictiva y peligrosa en sí[744]. Téngase en cuenta el acechante aspid mortal de la dedicatoria y los temores que más de una vez aconsejan callar --"callar es cordura" (259).

Entrando en justificaciones, la finalidad moral explica, además, la narración de casos: "casos sucedidos en este Reino, que van en la historia para ejemplo, y no para imitarlos por el daño de la conciencia", se leía en el título. Es este el "lugar común de siempre: la Historia como una 'filosofía moral' que por el ejemplo nos lleva a imitar la virtud y apartarnos del vicio"[745]. Similares avisos se reparten a lo largo del libro. Sirvan de muestra dos citas: "he puesto esto para ejemplo, y para que los hombres miren lo que hacen en semejantes casos" (306), "para que sirva de ejemplo a los

---

in historiography, this attemp to depict history with an invariable moral, takes immediate root in Roman history-writing" (página 27).

[743]Charles J. Bruno, op. cit., página 146.

[744]"En la sociedad colonial no hay cabida para los disconformes", según Raquel Chang-Rodríguez, op. cit., página 49.

[745]José Antonio Maravall, art. cit., página 16.

hombres carnales y viciosos, quiero decir..." (375). Toda transgresión tiene, para la moral transgredida, un valor ejemplar. Enseñando qué no hay que hacer y por qué se aprende a obrar rectamente. Ya en el siglo XII, como indica Carmen de Mora[746], era la ejemplaridad, sin embargo, un "topos" utilizado para camuflar toda clase de historias obscenas. Lo cierto es que la moral siempre se resume en un mensaje y pasa, sea como sea, a ocupar silenciosa el lugar de un motivo, pre-texto o pretexto, en el instante en que se genera una trama narrativa.

Una fisura se abre dentro de El carnero. La red de marcas de historicidad no alcanza a cubrirlo todo, no es la única que trabaja en las profundidades del texto. El narrador ha aislado un elemento que no encaja como otros en el proyecto historiográfico. Para hacerlo venir a cuento hay que darle sentido aparte --y hay que hacerlo una vez tras otra, para atajar una sospecha que también asalta repetidamente--. En primer lugar, los casos no figuran ya por ser lo que pasó sino porque sirven de lección. A esta causa se le sumará otra.

Consciente de incluir materiales no pedidos por el plan trazado, que pudieran parecer innecesarios, introduce Freile el siguiente pasaje alegórico:

> Paréceme que ha de haber muchos que digan: ¿qué tiene que ver la conquista del Nuevo Reino, costumbres y ritos de sus naturales, con los lugares de la Escritura y Testamento viejo y otras historias antiguas? Curioso lector, respondo: que esta doncella es huérfana, y aunque hermosa y cuidada de todos, y porque es llegado el día de sus bodas y desposorios, para componerla es necesario pedir

[746] Art. cit., página 749.

> ropas y joyas prestadas, para que salga a vista; y de los mejores jardines coger las más agraciadas flores para la mesa de los convidados: y al que no le agrade, devuelva a cada uno lo que fuere suyo, haciendo con ella lo del ave de la fábula, y esta respuesta sirva a toda la obra (36).

La ambigüedad en la composición del discurso se insinúa al aclararse esta en clave poética y calcando una escena de cuento[747]. El desciframiento, paso a paso, implica identificar términos metafóricos que se prestan a más de una asociación y que, a su vez, abundan en connotaciones cargadas de sugerencias. Casi todas las lecturas del párrafo han cumplido con el requisito borgiano de ser interesantes, pero ninguna logra atar todos los cabos de modo definitivo[748] --menos aún si se intenta completar el cuadro, por ejemplo, poniendo en escena a los padres de la "huérfana" o a un necesario novio--. Quizá la hipótesis de menos riesgo es la que enlaza la "doncella" con la historia de la Nueva Granada que se narra, las "joyas y ropas prestadas" con los ejemplos tomados de otros ámbitos (bíblico, mítico, historia antigua) y las "flores" con los casos; "flores" los llama Freile en el capítulo IX --el episodio de la

---

[747]Demuestra Carmen de Mora, art. cit., página 748, su paralelismo con la situación de "La historia de la humilde y paciente Griselda, último relato del Decamerón.

[748]Para una revisión de las soluciones dadas remito a Susan Herman ("Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada 'doncella huérfana'", en Boletín cultural y bibliográfico, Vol.XX, núm.1, 1983, páginas77-85),Charles Bruno (op. cit, páginas 161-181) y Raquel Chang-Rodríguez (op. cit, páginas 51-52).

hechicera Juana García, lo inician las palabras: "la segunda flor nació..." (211)--. Según Susan Herman, "Freile emplea la palabra "flor, entre otros significados, en el sentido antiguo de poesía"[749]. El texto equivale a una especie de colección poética, una "floresta". La figura, sin embargo, podría tener el puro sentido de una inversión irónica. Sin necesidad de la explicación literaria basta con pensar en el radical contraste que hay entre la sustancia corrosiva de los casos y la "floresta" en cuanto "reunión de cosas agradables y de buen gusto", como se define en el Diccionario de la Real Academia Española. Tampoco deja de resultar irónico, anota Charles Bruno[750], que decore el festejo de la boda justamente un amplio repertorio de sucesos en que se viola el pacto matrimonial.

Freile habla de los casos como si fueran un apéndice fortuito: son flores, sólo se mencionaron al final del interminable título... Su importancia en El carnero, el mero espacio proporcional que ocupan, bastaría para desmentir estas observaciones. Hay diferencia entre lo que se dice y lo que resulta ser; de la prometida historia adornada queda la cadena de adornos que encuadra la

[749]Art. cit., 1983, página 81.

[750]Op. cit., página 173.

historia.

Aparente ornamento en la mesa de los invitados al banquete, actúan los casos como un factor estetizante, para amenizar una "espera". Considerando su función ejemplar, antes vista, responden entonces a las dos finalidades que coordinaba Horacio en su Ars poetica, la utilidad y el deleite[751]. Al igual que ocurría en "Hellenistic historiography", "its purpose was now not to give practical instruction, but to charm, divert, and edify. The overwhelming preocuppation is literary"[752].

El narrador procede a una fragmentación del libro para hablar por partes, lo que es ya anunciar la manera en que unas frustran las expectativas que otras satisfacen. La continuidad en la lectura surge de la alternancia entre criterios de lectura separados.

Las "joyas y ropas prestadas", como joyas, adornan y embellecen, dan riqueza a la doncella pobre; como ropa, encubren y enmascaran su desnudez para hacerla presentable --"para que salga a vistas"; esto es, para eludir un problema de censura--. El "ave de la fábula" mencionada al

[751]Entre ambas se debatían escritores y teóricos del Renacimiento y Barroco, como se expone ampliamente en Antonio García Berrio, Formación de la teoría literaria moderna, Vol. II, Murcia Universidad, 1980.

[752]P. G. Walsh, op. cit., página 27.

final, en lugar de el ave fénix[753], pudiera ser el cuervo del "Enxiemplo del pavón é de la corneja" que está en el Libro de Buen Amor, como apunta Susan Herman[754]. Allí, las plumas prestadas sólo sirven de disfraz engañoso. Si se persiste en la relación, los ropajes, más que para poder dejar mejor algo dicho, son usados para que el texto se haga pasar por lo que no es. Se anunciaría nada menos que una escritura con doble fondo: el contraste entre un sentido aparente, venido desde fuera y oficial, y otro oculto, creado dentro y subversivo, condición necesaria del juego irónico y de la sátira indirecta. Mientras dura el juego y se recorre activamente el laberinto construido por el discurso --el propio pasaje metafórico: plano laberíntico del laberinto--, la lectura histórica es suspendida. Se deja de interpretar la historia para interpretar el libro, aunque sólo fuera para saber lo que este dice de aquella. El propio narrador, en este sentido, en dos ocasiones toca el tema de una "literalidad" que confunde: al explicar cómo en España fueron tergiversadas las noticias traídas por los primeros soldados --"los unos dijeron verdad, los otros no entendieron el frasis" (188)-- y al encontrarle a "casamiento" una nueva acepción:

[753]Según propone Darío Achury Valenzuela, art. cit. páginas 70-74.

[754]Art. cit., 1983, página 83.

> abrieron puerta a esta amistad con palabras de casamiento, sin entender el frasis de esta palabra, porque es lo propio que decir que en casa miento, no se le pone casamiento, que corre esta palabra con la respuesta que daba el oráculo de Apolo délfico al pueblo gentílico cuando le consultaban para ir a la guerra: Ibis redibis non morieris in bello; por manera que con el adverbio non los engañaba. Si salían vencidos, y volvían a él con las quejas del engaño, decía: "Yo no os engañé, porque os dije la verdad. Ibis, iréis, non redibis, no volveréis, morieris in bello, moriréis en la guerra". Si salían vencedores y le venían a dar las gracias, con el mismo adverbio non los engañaba: "Ibis, iréis, redibis, volveréis, non morieris in bello, no moriréis en la guerra". Lo propio tiene la palabra de casamiento (355).

En contra del discurso histórico, el del narrador no es claro ni uniforme; promete el fragmentarismo y la ambivalencia.

Obliga al abandono de una lectura distendida para cambiarla por una tensa que procure, confrontando posibilidades, "entender el frasis" enmascarado.

Es típico en todo texto, histórico o literario, el alterar las relaciones temporales de orden, duración o frecuencia que guardan los acontecimientos, al contarlos. En El carnero las prolepsis y las analepsis interrumpen el hilo narrativo, no se mantiene un mismo ritmo y los comentarios acogen el adelanto, el libre recuento, el resumen o la comparación de hechos distanciados. Freile, ejerciendo una función de control sobre el relato, anuncia su manera de articularlo y motiva manipulaciones. Este

tipo de aviso "metadiscursivo" no influye sobre las redes de marcas textuales. Junto a una "técnica de paréntesis", suspensión momentánea de una secuencia por incrustración de un segmento, se halla el avance en zig-zag a que obliga el dar cuenta de lo múltiple pero simultáneo --abandonar un primer plano, pasar a otra cosa, puede que retrocediendo, posteriormente detenerse, regresar al primer plano/iniciar uno nuevo...--. Los cortes dados no son indicio y, en sí, no constituyen marca. Se señalizan y tal vez se acompañen de instrucciones directas para el lector. Conforme al objetivo de este trabajo, lo único relevante sería la validación frecuente de los saltos por medio de metalepsis. De ella hablaré al examinar los niveles narrativos de la obra.

Exordio, prólogo y paratextos prometen una estructura cronística, no narrativa. El carnero se declara obra episódica. Controlaría la sucesión de sus episodios el orden de tiempo y espacio: todos ellos, fechados y localizados, simplemente se empalman. La continuidad en las coordenadas cubre la fisura que los separa --es el curso de la historia--. Las intervenciones del narrador ya revisadas en este capítulo actúan en este marco, con respecto a lo narrado, en calidad de preámbulo, ruptura o cierre. Freile, en acto performativo, avisa de que

abandona un tema y continúa con otro, inaugura y clausura el todo o la parte, anticipa lo que luego narra o acaba haciendo repaso --los catálogos que rematan el libro--. Además, justifica sus maniobras; no descarta razones personales como, por ejemplo, la caída de la noche, el cansancio. El tópico[755] le permite al menos cuatro veces poner fin a algo --"vamos a otro capítulo, que éste nos tiene a todos cansados" (250)--. El hecho no es insignificante. Puede interpretarse como un síntoma de que ni el referente histórico, ni el seguimiento de una trama deciden del todo la disposición textual. La rigidez cronística se resquebraja al participar el factor "arbitrario" del interés del narrador. Copio: "En el ínterin que llega el primer presidente, quiero coger dos flores del jardín de la ciudad de Santafé de Bogotá" (210). No se cuenta ya sólo lo que se debe, sino lo que se quiere o conviene. Un "callar" y un "decir más de lo esperado" son las dos expresiones fundamentales de una misma actitud en El carnero. Ambas tienen que disculparse: en resumen, se decide callar para no repetir, por no cambiar de tema, por "decoro" o para evitar consecuencias. Por el contrario, algo se añade para instruir,

[755]Es el mismo tópico conclusivo con que Ercilla cierra varios cantos de La araucana, según comprueba Pedro Lastra, art. cit., página 148.

ejemplificar o entretener.

Un segundo grupo de episodios no son parte exigida por la crónica. Si sólo se buscara escribir esta, pudieran suprimirse. Los suscita, si acaso, una asociación: a la historia de las costumbres y riqueza de los indios se suma la historiela: "no puedo pasar de aquí sin contar cómo un clérigo engañó al diablo (...) y le cogió tres o cuatro mil pesos (...) lo que pasó como sigue" (38). Suelen tener que ver estas interferencias con algún aspecto de lo narrado. En síntesis, pertenecen al marco espacio-temporal, tratan del mismo asunto o, incluso, implican al mismo protagonista. Otro ejemplo: La ciudad de Victoria destaca por su riqueza. Para probarlo se cuenta un primer hecho, las fiestas de boda de un tal Bustamante, y esto desencadena, segundo hecho, un relato breve: la misteriosa desaparición del personaje (375-376). Son anécdotas o "casos". Figuran por voluntad del narrador. No deterioran la crónica y tampoco se confunden con ella: se viene subrayando que esta los "contiene". Como cosa aparte, nunca les tocaría el turno, de modo que para decirlos hay primero que hacerles sitio... Pero si los argumentos del narrador no son convincentes, reservando un último lugar para lo central; si el adorno es el tema y el cuadro, un bodegón de flores prohibidas, puede entonces que deba

invertirse el orden. Quizá sea sólo que para decir los casos hay que encontrar el discurso histórico que los ampare y, dentro de este, como parte de la máscara, la misma voz del narrador que los justifique.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.2.3.1.2. NARRAR EN COMPAÑÍA.

> El discurso literario conlleva muy raramente los signos del "lector"; incluso podría decirse que lo que lo especifica es el hecho de ser -- aparentemente-- un discurso sin tú, a pesar de que en realidad toda la estructura de ese discurso implica un "sujeto" de la lectura. En el discurso histórico, los signos de destinación están generalemte ausentes: tan sólo los encontraremos allá donde la Historia se muestre como una lección[756].

Lo cierto es que El carnero no cae dentro de lo previsto. No carece de "signos" que señalan tanto al enunciante como al narratario y, en síntesis, esto se debe, además, al hecho de construirse el discurso como un diálogo que sólo puede ser irreal, marca de ficción.

Vuelvo al principio: el primer destinatario de la obra, como ya anoté, es el Rey Felipe IV. Pronto, en el prólogo, se habla del "amigo lector". Con el cambio se desvanece el marco comunicativo concreto de la carta o de la relación para dejar en su sitio un espacio de enunciación difuso, común a discurso histórico y literario: el del autor/narrador ante su audiencia.

El contacto directo con el lector, que, "amigo", ya se nota cercano y comienza a ser compañía, se plantea, en una primera fase, mediante actos de llamada, afirmación, mandato y ruego. He aquí algunos ejemplos: el narrador, atribuyéndose una cierta capacidad de control sobre su narratario, le invita a tomar prácticas precauciones para no perder el hilo ante un salto dado en el tiempo/espacio: "Ponga aquí el dedo el

[756]Roland Barthes, op. cit., 1987, página 167.

lector, y espéreme adelante, porque quiero acabar esta guerra" (30), y luego, "podrá el lector quitar el dedo de donde lo puso, pues ya habrá entendido bien la ceremonia" (38). En otros pasajes, al hacer un corte se piden excusas y se incita al descanso: "excúseme a mí por un rato este trabajo hasta el día que pues todos los animales descansan, descanso yo" (31), "dejaremos hasta el siguiente, porque decanse el lector y yo, el necesitado" (361). En el plano del contenido, a menudo sugiere Freile consultas para corroborar algo o ampliar información: "como más largo lo cuenta el padre fray Pedro Simón (...), donde se podrá ver" (19). Termino el listado con una cita en la que se subraya lo enredado de una situación, simulando necesitar ayuda para entenderla: "el fiscal quería que el marido de su dama muriese también, y ella quería que la mujer de su galán también muriese. Concertadme, por vida vuestra, estos adjetivos" (259). Con el narratario se cuenta, un "tú" o un "vos" que está al lado y al que se hace tomar parte. La escritura se toma como una forma de hablarle a alguien; la ficción se iniciará cuando en un siguiente paso vaya transformándose en una forma de hablar con alguien.

En el epígrafe del segundo capítulo, el lector abstracto recibe un atributo fundamental, que siempre le acompañará: es "el curioso" (16). Se narra, ahora en términos de diálogo, para satisfacer una curiosidad, en respuesta a ella. La curiosidad es deseo de saber y, gesto de duda, de saber cómo se sabe. A partir de ahí se cuenta fingiendo escuchar a un

lector que acusa el directo impacto de lo dicho y al que se debe convencer. Es otro, ausente, que por invención -- poniéndose, en realidad, tan sólo en su lugar-- se supone presente. Recuerda Carmen de Mora, al respecto, que "recurso retórico utilizado en las 'novellas' para producir variedad es la utilización del diálogo entre el narrador (autor implícito) y el curioso lector"[757]. El relato, fruto de una distancia superada, se funda sobre las bases de este diálogo ficticio. Freile, entonces, interroga y finge oír: "Lector, ¿qué llevaron tus antepasados de todo lo que tuvieron en esta vida? Paréceme que me respondes que 'solamente una mortaja'" (395). Secuela inmediata del recurso, al narratario/lector -- ¿nosotros mismos?-- se le hace también responsable parcial de lo que se afirma. Su --¿nuestra?-- voz se agrega al coro de puntos de vista convocados para sancionar la opinión, ahora opinión común.

En sentido inverso al anterior, finge Freile ser interrogado y contesta: "Ya veo que me pregunta el curioso: ¿qué útil tenía este Reino de esas fundiciones? Respondo: que todos los mercaderes que venían a fundir el oro quintado, dejaban aquí el tercio, mitad o todo..." (316). Un ejemplo más: "Ya veo que me están preguntando que a qué fue un señor arzobispo a un cadalso a donde hacían justicia a un hombre; yo lo diré todo" (248). Aclarando dudas, se regula el discurso. Este se autointerpreta –recuérdese la metáfora de la "doncella

[757] Art. cit., página 761.

huérfana"-. "El texto que se cuestiona desde dentro" está entre las "estrategias narrativas autoconscientes en la prosa ficticia del Siglo de Oro"[758]. Si el narrador estaba solo, se ha buscado compañía, pero no debe confundirse el discurso en El carnero con la conversación en que un tema se hace entre dos. No es la conversación en que los participantes se hacen avanzar recíprocamente en sus posiciones y se nutren de un estado final al que no hubieran podido llegar solos. Tampoco es la polifonía que termina en el caos desconcertante sostenido por una diversidad de voces acumuladas. Frente a estos dos arquetipos se descubre más bien como el monólogo del narrador que se vela bajo la ficción de una charla. Nadie aparte de él tiene derecho a la última palabra. En última instancia, el tema sólo lo hace uno, para ilustración del otro, buscando/ganando su asentimiento. El narratario es, en este sentido, la audiencia que el predicador pone a su lado para mejor poner de su lado. La imaginaria oralidad, marca de ficción, no señala literariedad; debe interpretarse antes como técnica retórica típica de la oratoria sermonaria de todos los tiempos.

Vuelvo a hablar brevemente del "excursus": la búsqueda de una mayor eficacia persuasiva hace narrar en compañía. La táctica del sermón admite que esa compañía sea múltiple. Junto al "lector curioso" se alínean toda clase de figuras. Nueva forma de metalepsis, el narrador constantemente increpa a sus

[758]Carmen de Mora, art. cit., página 767.

personajes. En estos términos se dirige a Juan de Mayorga: "¡famoso ladrón, fratricida!, que yo no le puedo dar otro nombre. Díme segundo Caín y demonio revestido de carne humana ¿qué te movió a tan inexorable crueldad? Fue el celo de la honra y satisfacción de ella?" (390). No sólo se propone un diálogo con los muertos de todos los tiempos --"preguntémosle a Jeremías. No dirá nada" (318)--, como en un escenario de sátira sin fronteras entes abstractos pululan personificados y atienden a órdenes y arengas: "Déjame, hermosura, que ya tienes por flor el encontrarte conmigo a cada paso, que como me cojes viejo, lo haces por darme pasagonzalos" (354); "¡Maldita seas, codicia, esponja y arpía hambrienta (...) Naciste en el infierno y en él te criaste, y ahora vives entre los hombres" (356). Estos párrafos son indicio de un diálogo, además de ficcional, falso: no sólo las preguntas tienen carácter retórico --haciéndolas se insiste sobre la respuesta que se sabe--. Todo lo que se le dice a un segundo no va, en último término, dirigido a él; vale sólo para que un tercero, el lector emboscado, lo escuche y tome nota.

Por último, en el marco del sermón, una duplicidad o variedad de opiniones da origen a un grupo de debates, de naturaleza ficcional, "de remota y literaria tradición medieval, extendida mucho (...) en las literaturas hispánicas"[759]. Selecciono un fragmento:

> El otro emperador griego dijo de su hijo Diofruto, muchachuelo de siete años, que mandaba toda la

[759]Alessandro Martinengo, art. cit., página 286.

> Grecia, y probábalo diciendo: "Este niño manda a su madre, su madre me manda a mí, y yo a toda Grecia". ¡Buena está la chanza! Decid, Emperador, que vuestra mujer, con aquel garabatillo que vos sabéis, que esto corre por todos los demás, os manda a vos, y vos a la Grecia; y no echéis la culpa al niño, que no sabe más que pedir papitas. Son muy lindas las sabandijas, y tienen otro privilegio, que son muy queridas, que de aquí nace el daño. Buen fuego abrase los malos pensamientos, por que no llegue a ejecutarse. ¡Válgame Dios! ¿Quién, al cabo de setenta y dos años y más, me ha revuelto con mujeres?"
>
> ¿No bastará lo pasado? Dios me oiga y el pecado sea sordo: no quisiera que lloviera sobre mí algún aguacero de chapines y chinelillas que me hiciesen andar a buscar quien me concierte los huesos; pero yo no sé por qué... Yo no las he ofendido, antes bien les he dado la jurisdicción del mundo. Ellas lo mandan todo, no tienen de qué agraviarse. Ya me están diciendo que por qué no digo de los hombres, que si son benditos o están santificados. Respondo: que el hombre es fuego y la mujer estopa, y llega el diablo y sopla. Pues, a donde se entromete el fuego, el diablo y la mujer, ¿qué puede haber bueno? Que con esto lo digo todo (329-330).

El discurso se transforma en un discurrir, ir y venir, no orientado por la lógica cronística del tiempo sino alimentado por un principio estrictamente dialéctico. En diálogo imaginario se desarrolla el pensamiento a efectos de una confrontación con distintos puntos de vista. Cada segmento refuta en parte al que le precede. Esquematizo la secuencia en forma de cadena: el emperador griego opina y provoca una réplica oral. Esta deriva en una generalización ante la que se reacciona con sorpresa. El propio narrador se desdobla para autointerrogarse. Imagina burlón el rechazo de lo dicho desde la consecuencia indeseada y reacciona ante lo que él mismo prevé, rectificándose. Finge recibir una nueva crítica y responde, nueva generalización final. Si el narrador estaba

solo, en este preciso instante le han hecho compañía un emperador y las furiosas mujeres, también lectoras.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.2.3.2. NIVELES NARRATIVOS.

Únicamente cuenta El carnero con dos niveles: uno extradiegético, el nivel de la enunciación, lo ocupa el narrador y su narratario. El otro, diegético, es el nivel del enunciado, el de la historia: historia de la Nueva Granada, casos y ejemplos. Freile admite informadores, como el sobrino del cacique Guatavita, pero jamás cede la palabra a un personaje para que cuente un relato. Esta estructura de niveles, la más simple, no transgrede ninguna de las limitaciones que se impone el discurso histórico. Tampoco se halla fuera de las posibilidades, en principio ilimitadas, con que puede jugar el discurso literario.

Como marca de ficción, a lo largo de la obra se efectúan numerosos cruces lógicamente imposibles entre los dos niveles enumerados, bien distinguidos. Por un momento se hace coincidir el nivel del enunciado con el de la enunciación. Esta con-fusión se denomina en narratología "metalepsis". Cambios de plano narrativo y detenciones tienen supuesta causa en una historia que transcurre al tiempo de narrarse: mientras alguien no llega a su destino hay que esperar. En un "mientras tanto" "inevitable" cabe pasar a otro asunto: "dejémosle ir, que él volverá y nos dará bien en qué entender; y en el ínterin vamos con los que llevan el pliego..." (256). Puesto que los personajes duermen, es también el momento de hacer un alto: "se fueron todos a dormir lo poco que restaba de la noche; y yo también quiero descansar" (280). En otros casos

produce el cambio de escena el que algo haya empezado a ocurrir en otra parte, tal vez significando esto el regreso a un escenario que se había abandonado páginas atrás: "volvamos a la Real Audiencia y al visitador, que han comenzado a romper lanzas" (274).

En una segunda modalidad, por el mismo mecanismo se pasa del narrador esclavizado por la historia a la historia que depende de él. Los propios personajes tienen ahora que someterse y aguardar su turno: "vamos a Bogotá, que me espera" (186). Se escribe como si el hacerlo afectara al desarrollo de los actos, en imaginaria escucha de un deseo ajeno: "mientras los generales aderezan el viaje de Castilla, volvamos al cacique de Guatavita, que como vencido, se queja de mi descuido, por andarme, como dicen, a viva quien vence" (58). En su manifestación más extrema parece como si lo que sólo se describe se hiciera entonces "acontecer": "y con esto vamos a los generales, que están de camino y no pueden aguardar más" (187).

Una tercera variante de metalepsis, que ya destaqué, es el viaje del narrador al plano de la historia para trabar una ilusoria conversación: "Dime, Tarquino, rey de Roma, ¿cuál pecado fue el tuyo, pues permitió Dios que tal hija engendrases? Sin duda fue gravísimo. Díme también, pues allá estáis entrambos, ¿qué pena se le da en el infierno a la hija que tal crueldad usó con su padre?" (334).

Es la metalepsis la marca de ficcionalidad más inmediata

de toda la obra. No obstante, según creo, se atenúa al ser conveniente comprenderla como una licencia narrativa aceptada por el discurso histórico: otro recurso para cumplir con uno de los "requisitos señalados por las retóricas de la época, darle variedad a la narración, y sobre todo acercarse al lector e implicarlo en el texto"[760]. En ningún caso pone en peligro el pacto de información y referencialidad firmado por el historiador. No contribuye a que dejemos de creer o dudemos más. No obstante, se integra en la técnica que consiste en desplegar lo pasado como si fuera un presente. Se nos hace asistir, la metalepsis ayuda, a acciones en desarrollo. Más allá de la mera finalidad informativa, más bien se busca refigurar/inventar la vivencia del pasado, presenciándolo en un aquí y ahora.

[760]Carmen de Mora, art. cit., página 769.

3.2.3.3. TIEMPO DE LA ENUNCIACIÓN Y TIEMPO DEL MUNDO ENUNCIADO.

Según anota el propio narrador de El carnero, ha comenzado a escribir en 1636 (9) y termina en 1638 (425). Como todo historiador, nombra, fecha, sitúa y valida cada tramo de su historia. El año más antiguo al que hace referencia, fuera del repertorio de los ejemplos rememorados, es el de 1525 (fundación de la ciudad de Santa Marta) y, el más moderno, el de 1638[761] (centenario de la conquista del Nuevo Reino de Granada). Parece principio organizador del libro --se anuncia en el título, se repite al final, cabe reconocerlo en la práctica-- el propósito de contar lo sucedido durante el período que va desde la conquista del territorio, hasta el momento en que Freile escribe. Por tanto, y conforme a las pautas que rigen el discurso histórico, El carnero se construye como un relato de tipo "ulterior", como evocación del pasado. El futuro del narrador no es tema; sólo se anuncia como lo que viene detrás de una espera: "se suspendió la presidencia del marqués de Sofraga, el cual al presente está en su residencia, de la cual el tiempo nos dirá su resultado" (386).

A medida que se narra, la distancia entre el tiempo de la enunciación y el tiempo del mundo enunciado se reduce progresivamente. Ambos sólo se reúnen al final. Es descrita

[761]No ha de tenerse en cuenta la siguiente errata: "el doctor don Jorge de Herrera Castillo, fiscal de la Real Audiencia, entró en esta ciudad a 29 de septiembre de 1728" (412). 30 de septiembre de 1638 sería la fecha correcta, según el editor (417).

entonces una situación presente --quién continúa, quién acaba de llegar o de irse--. Antes de fusionarse los dos tiempos, el tiempo del acontecimiento se complica trenzándose con otros que son posteriores --prolepsis, presentación de un fenómeno desde su desenlace, frase narrativa--. Después de la fusión no podría ocurrir esto más que implicando a un porvenir desconocido.

En el relato ulterior, el intervalo máximo temporal con que se opera se da siempre entre tiempo narrado y tiempo de la narración. Estos dos tiempos se cruzan en El carnero ya antes de que se confundan, como un encuentro de dos límites. Expongo los efectos desencadenados: por el recurso de constatar su continuidad en el presente puede darse mayor crédito a la historia --"el salario se pagaba y paga hasta hoy de la hacienda del rey, por cédula real suya" (232)--. Lo que pasa viene de antes --sigue pasando--. Se nos explica algo que aún permanece, su origen: "este juez hizo, como tengo dicho, la fuente de agua que está hoy en la plaza" (289). Los sucesos cobran carácter de algo palpable localizándose en el mismo escenario que se conoce: "Cristóbal de Azcueta, oidor de la Real Audiencia, una noche se acostó bueno y sano en su cama, y amaneció muerto. Vivía en las casas que son ahora el convento de las monjas de Santa Clara" (237). Ya que las mismas cosas están en momentos múltiples, pueden describirse por lo que son o por lo que fueron y, en definitiva, una prueba de que han existido sería, sin más, que aún existen, tal vez cambiadas.

Aunque se evoque, la historia se delata verdadera exponiéndose en forma de un "cuasi presente" conocido por todo contemporáneo del narrador. Como si se supiera de antemano y fuera asunto actual, llega a introducirse por medio de deícticos y de breves alusiones, signos que actúan a modo de mero recordatorio, las indicaciones necesarias para orientarse dentro de un mapa aún vigente. Ya que no hace falta describir, bastará con nombrar: "partió de Mariquita (...) vino a la ciudad de Tocaima, que en aquellos tiempos era por allí el camino, que después de muchos años se abrió el de Villeta, que hoy se sigue" (272).

Vinculándose con el presente, la pregunta por el pasado muerto adquiere vitalidad, nos concierne como pregunta referida a las cosas de nuestro entorno. Se dirá qué es de lo que ha sido y qué ha sido lo que es. La historia se comprende en un trabajo de contraste: "Antiguamente no había fuente de agua en la plaza de Tunja, como la hay ahora, y así era necesario ir a la fuente grande, que estaba fuera de la ciudad" (225).

Dentro de esta línea de continuidad perfilada, lo que hay puede dar pista de lo que hubo. Vale para sugerir una respuesta ante un vacío de información: No se sabe a dónde fue un personaje huido, pero sí dónde hay posible descendencia del caballo que montaba --"De este caballo bayo hay hoy raza en los llanos de Ibagué" (227).

Por último, el cruce temporal está significando el haber tenido contacto directo con las cosas del pasado, en el

presente. Quien narra, como derivación de la "verdad de lo visto", se autoriza para hacerlo ostentando la condición de haber sido testigo del "futuro más próximo del pasado".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

3.3. EL CARNERO: UN TEXTO ENTRE GÉNEROS.

Si se interpretaran los rasgos heterogéneos de El carnero desde una perspectiva anacrónica y positivista, se llegaría de inmediato a la conclusión de que en la obra hay marcas de ficcionalidad y violaciones de método que la invalidan en cuanto discurso histórico. En el contexto de la práctica historiográfica del Renacimiento, extendida hasta el Barroco, por el contrario, lo que antes se concebía como un hacer más de lo que se puede y un decir más de lo que se sabe, se explica, simplemente, como una explotación más o menos afortunada de licencias permitidas. En palabras de David Bost:

> Modern scholarship has shown that such a confluence of what we now term history and fiction was common during this period. Historical writers frequently relied upon recourses from literary models to invest their accounts with a more expressive language. There was often no clear distinction between the two forms of writing with regard to thruth or reliability; it was not uncommon for historians like Rodríguez Freyle or Pedro Simón to create portraitures and characterizations with little or no textual evidence. Historians were free to speculate about people and occurrences; their narratives thus reflect frequent turns toward an imaginative, inventive depiction of the American scene[762].

No obstante, es específico de la obra el definirse en su propio entorno a modo de "antihistoria". Según he comprobado, esta no encaja en los preceptos de época. En síntesis, el autor guarda poco en común con la figura deseada del historiador, las semblanzas de héroes tienden a reducirse a enumeraciones de nombres, las historias son grotescas, de invertidos valores antiejemplares y el tono, más que elevado,

[762] Art. cit., página 169.

es sarcástico, irónico. En segundo lugar, además, también se desvía

El carnero de la historiografía indiana. No cumple, más que en una mínima parte, con los requisitos de que habla Cedomil Goic[763]: no obedece a órdenes e instrucciones oficiales, no tiene valor de "probanza" de méritos y servicios, apenas se da testimonio de lo "visto y vivido" y la fama deja de ser un móvil o una meta a perseguir. Con acierto apunta Enrique Pupo-Walker: "la obra de Rodríguez Freile ha de verse como un enunciado que ilustra las mutaciones complejas que sufría la crónica de Indias en el siglo XVII"[764]. Cuando ya, por lo que respecta a la realidad histórica, se ha asentado una espesa capa de lenguaje, el máximo sentido de un nuevo escrito procede de un considerar a esa primera capa como muerta, y proponerse entonces algo semejante a una renovación. Una renovación de planteamiento crítico, nacida a los pies del cadáver de la primera escritura pero nutrida, especie de mandrágora, con su misma substancia. Es el caso de El carnero y, conjeturo, el de parte de la historiografía indiana del siglo XVII. Se obra imponiéndose una tarea de rescatar lo aún oculto, como si mucho de lo dicho sobre Indias estuviera errado, como si hubiera que situarse en la cadena para cortarla y reempezar, diciendo todo de nuevo.

El discurso oficial del imperio es minuciosamente

---

[763] Op. cit., página 90.

[764] Op. cit., página 125.

desarticulado en la versión de las cosas que alza Freile desde la periferia y desde la marginalidad. Los hallazgos del libro tienen así carácter transgresor. Frente a la búsqueda de una unidad estable, responde El carnero con su fragmentarismo. A una visión desequilibrada de la realidad le conviene una mezcla de moldes retóricos: crónica, oratoria, fórmula notarial, autobiografía, poema. "El relato es, como casi toda la obra, un espacio intertextual que sugiere la imagen de un laborioso tatuaje de escrituras muy diversas"[765]. A la homogeneidad desaparecida hay que sumarle un cambio completo de proporciones: el discurso histórico se deshace para transformarse en colección de anécdotas dotadas de trama narrativa. También lo efectivamente ocurrido puede al menos rememorarse con estructura de cuento. Ahora bien, siempre que se construye trama narrativa con su despliegue de acciones y conflictos se crea un texto que, sin descartarse otras posibilidades, puede ser objeto de una lectura literaria.

Con respecto al ideal tanto de la historia como de la crónica, la práctica inversión de características que se documenta a nivel de forma y de contenido, el planteamiento didáctico y la manera en que los personajes se ridiculizan o condenan en sus actos llevan a definir El carnero como un texto de naturaleza satírica que soporta una imagen de mundo al revés: "the text seems to resemble the crónica as well as other related modes of historiography. But, in essence, the

[765]Enrique Pupo-Walker, art. cit., página 358.

text "functions" more in the realm of the Menippean satire than in that of historiography"[766].

He podido hallar marcas de historicidad, bastantes como para postular una intención historiadora. En ningún caso alcanzan a cuestionarla las débiles marcas de ficción. Sin embargo, el carácter irónico y satírico de la obra, y la constitución narrativa de sus historielas la dotan de un valor doble, estético, y la arrastran hacia el ámbito de la literatura. En este espacio abigarrado del libro ya no se trata tan sólo de expresar realidad, sino, en todo caso, de producir sentidos desde ella, habla que no termina por decantarse entre la vida y la palabra. Ostenta El carnero "una propiedad específica del arte: su oposición a dejarse absorber en un significado discursivo"[767] y termina por presentarse como un texto sincrético resistente al análisis. "Only by reading (...) from several generic viewpoints can we grasp the discordant message"[768].

Al hacer de o sobre lo ocurrido un cuento satírico, El carnero se sitúa, sin anular ninguna de las definiciones anteriores, junto a los textos fronterizos que están a caballo entre dos géneros. La lectura histórica es posible, pero también la literaria. De este modo, sobre la literalidad se agolpa la alternativa de un remitir, en relación oblicua, a la

---

[766]Charles J. Bruno, op. cit., página 159.

[767]Wolfgang Iser, op. cit., página 30.

[768]Es una cita de Leon Guilhamet que se reproduce en Charles J. Bruno, op. cit., página 126.

historia, la alternativa de enlazar y desenlazar con una tradición sedimentada --forma arquetípica-- y, por último, la alternativa de reunir toda la diversidad creada en torno a una especie de imagen unitaria, algo que se impone, ya más allá o al margen de la verdad, como un sentido de la imagen.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CONCLUSIONES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

LA REFLEXIÓN TEÓRICA TRAS LA PRÁCTICA Y LA PRÁCTICA DESDE LA TEORÍA.

La premisa teórica de base sostenida en este trabajo se sintetiza en el apunte comprometido de una distinción dentro del concepto de discurso entre una modalidad histórica y otra

literaria: si la primera se declaraba en dependencia de un pasado efectivo, teniendo por meta el decirlo, al margen de sus desaciertos e incluso ingenuidades, la segunda se definía como una estructura verbal hipotética, letra en expansión orientada hacia su propio interior que, con respecto a lo real, no asumía responsabilidades ni firmaba compromiso alguno. La forma en que de este radical contraste se derivaba una serie de diferencias específicas para cada variante discursiva, se examinó en los entornos complementarios de la prefiguración, configuración y refiguración de mundo narrado.

El consecuente proyecto que se planteó consistía, en la práctica, no en partir de la definición para después comprobar características, sino en reunir características para aventurar una posterior definición: por encima de algo semejante a un acto caprichoso, en virtud de propiedades o marcas localizadas, se reconoce un texto como texto de una determinada clase, literario o histórico.

Tras el examen de El carnero la reflexión teórica no se invalida; sin embargo, tampoco se actualiza como teoría sistemática: he reunido a lo largo del análisis obstáculos que impiden a la especulación cristalizar en una teoría que cumpla con los requisitos de simplicidad, exhaustividad y coherencia.

Haciendo obligatorio balance de cada marca, salvo en caso de su falta absoluta o de ser una constante, sólo por una comparación experimental --muy difícilmente por norma-- se apreciará de manera vaga el grado de intensidad que alcanza en una obra particular. Sólo por convención podrá decidirse si tal grado es relevante o no y hasta qué punto.

Un factor de relatividad en el poder de las marcas se introduce al admitirse el discurso literario en el que, aun dominando las marcas de ficción, se dan marcas de historicidad, y, con más estrictos límites, el discurso historiográfico en el que, aun dominando las marcas de historicidad, se dan marcas de ficción. Un juego del discurso literario, en su posibilidad de imitar, expresar o ficcionalizar el discurso historiográfico, ha podido consistir, precisamente, en disfrazarse como discurso historiográfico, apropiándose de sus marcas y prescindiendo de las propias, bajo riesgo en potencia de que sea tomada la máscara encubridora como auténtico perfil.

Entre discursos opuestos se produce una atracción de cada uno por su contrario. Cada uno echa en falta no poder rebasar sus propios límites; envidiando al otro por ser lo que jámas será él mismo o por lograr lo que le queda fuera de alcance, lo copiará mientras le sea posible. Raro el discurso puro, sin grietas. En el interior de cada existencia suele anidar el germen de su simultánea negación. En cuanto interactúen en un mismo texto dos redes de marcas opuestas de cierta consistencia, requiere el balance de una jerarquía de valores enfrentados, que no ha de solucionarse en plano teórico siempre sin debate abierto, clausurado provisionalmente sólo por la práctica. Como caso extremo, se propone el concepto de un texto en que dos fuerzas actuantes logran equilibrarse; su naturaleza oscila entre dos alternativas. Entre discurso histórico y literario se plantea tanto la ruptura que representa una frontera como la continuidad que representa un

texto fronterizo. Se muestra este, a caballo entre dos vertientes, de la forma menos ambigua, como un texto de ambigüedad irreductible.

El estudio de las marcas en un texto, de sus indicios de ficcionalidad o historicidad, no capacita para predecir de manera infalible cómo este se catalogará más tarde; no obstante, sí basta para adelantar los argumentos que serán puestos en juego a la hora de decidir sobre su naturaleza o, en retrospectiva, para avisar sobre las razones que precisamente no se pusieron en juego o tuvieron en cuenta y que debilitan las conclusiones o muestran su parcialidad. Si no se alcanza a pronosticar con certeza la lectura de una obra, sí se podrá decidir si esta era previsible o improbable.

La abstracción teórica se deteriora en cuanto sus reglas concretas arrancan de una base estadística. Un valor rigurosamente histórico y por tanto variable desestabiliza la regularidad de las marcas discursivas. Subrayar, como se ha hecho en este trabajo, el aspecto convencional de los valores concedidos a las marcas, significa que antes o además de al dictado de lo real se escribe siempre al dictado de las normas, quizá menos naturales que interesadas ideológicamente, por las que en cada época se rigen los tipos de escritura disponibles (también los géneros, después de todo, se gestan, cambian, caducan). Pues el repertorio de las marcas con sus valores se modifica en el tiempo, la teoría, además de explicar, cae sin remedio en un recuento práctico de validez limitada.

Un texto, debido a su materialidad perdurable, por

sobrevivir a las circunstancias de su gestación, puede evaluarse en su propio entorno o desde otro entorno, más o menos separado del primero temporal y/o espacialmente: aunque el texto diga siempre lo mismo, la letra no varía, su sentido no para de renovarse. Dos opciones de aproximación se barajan: una, instruida, la otra, bárbara. La primera trata de recuperar las condiciones en que se produjo un escrito para comprenderlo desde ellas, recrea el lector así una perspectiva de la que puede distanciarse, la del autor y su círculo. La segunda indaga en el texto bajo nuevas claves, las que valen para el posterior intérprete --el antiguo fragmento religioso se relee no obstante como poema, el bestiario como fantasía literaria, etc.--. Siendo la elección obligatoria, he optado en este trabajo por corregir la barbaridad en esbozo desde una orientación filológica. Los síntomas de discurso ficcional, hallados en un primer desciframiento anacrónico de *El carnero*, como el narrar a una mínima distancia --sospechoso si es que no se estuvo presente, que es lo más plausible-- o el restituir la palabra ajena no escuchada, eran comprendidos en una fase final de recontextualización, con pérdida de valor distintivo, como notables licencias narrativas aceptadas también por el discurso histórico de la época.

En contrapartida, sólo al inscribir *El carnero* en su tiempo lo he definido, fuera de lo previsto por la especulación teórica, en términos de obra fronteriza y subversora. He comprobado cómo en ella se entrecruzan tradición literaria, historiográfica, retórica notarial y sermonaria. En permanente alternancia, sus modelos en

concurrencia, unos junto y frente a otros, terminan por formar un coro de voces sin solista; se apunta hacia todos, pero no se decide por ninguno. Rota la uniformidad, el texto fragmentario es siempre algo más y algo menos que cada uno de sus modelos. No llega a ser para ser también un poco de otra cosa, híbrido que reescribe patrones llevando en perpetua desorientación del anterior al próximo y, reiteradamente, a un próximo que ya fue anterior interrumpido.

"Anticrónica" y "antihistoria", esquemas oficiales son diana en El carnero de una metódica transgresión, del todo desconocida hasta entonces, 1638, en historiografía de Indias: aparte de la mezcla o "pastel" de formas, lo importante es suplantado por lo anecdótico, lo heroico se transfigura en ridículo, el tono solemne se entierra bajo una sonora y amarga carcajada. Fuera de reglas, y por tanto ya otra cosa, con precisión se incluyó el libro en el género ambiguo de la sátira. "Satire -in conjunction with irony- possesses the ability to undermine, subvert, and transform (...) traditional historiographic modes of discourse --the historical, biblical, classical, metatextual, and autobiographical modes--"[769]. Desde ahí, ya no va a resolverse sin reparo la cuestión disyuntiva --¿historia o literatura?

No es El carnero un texto asentado entre fronteras de género por un cambio en la forma de recepción; desde su origen debió de presentarse como una obra sincrética resistente al análisis y, en todo caso, molesta para la autoridad -lo cierto

[769]Charles Bruno, op. Cit., página 112.

es que no se editó; fue por el contrario arrojada al cesto de los papeles inútiles de la Real Audiencia, también llamado "carnero".

Tras el análisis práctico y de retorno hacia la reflexión teórica se impone la tarea de abrir, junto a las marcas de ficción o de historicidad, una casilla de marcas dobles. En ella se agrupan los factores que no contribuyen a deshistorizar un texto pero que lo dotan de un valor añadido, el cual no compite con ningún otro; valor no histórico en sí ni agotable en una utilidad concreta y entonces estético, que basta tal vez para provocar una lectura literaria independiente. En definitiva, el vínculo de El carnero con la literatura no lo construyen sus marcas de ficción, leves, sino sus sólidas marcas de doble valor: por el carácter y límites de este trabajo, sin entrar en un examen del ámbito complementario de la dicción, sin tener en cuenta el estilo de Freile, mezcla, también fárrago, de estilos, he destacado el carácter satírico del conjunto, que culminaba en la articulación espectral y carnavalesca de un mundo al revés, y la composición narrativa de las historielas, en que la temática del deseo se ajustaba a un desarrollo dramático rico en conflictos, esperas, puntos culminantes y desastres.

El repaso de la trayectoria de la recepción en el caso de El carnero demuestra que las marcas de doble valor han bastado para dar origen a dobles lecturas en conflicto. El carnero se confirma como texto fronterizo y la práctica corrobora lo que ya la teoría anunciaba: no existe, para el texto fronterizo, una lectura fronteriza.

La comprensión del doble valor en discordancia que tiene lugar en el plano de las marcas, no ayuda a solucionar los malentendidos que se producen en el terreno de la lectura. A falta de la posibilidad de un tenerlo todo en cuenta al mismo tiempo, se opta por desarticular la obra seleccionando partes, leyendo por fragmentos, provisionalmente, a favor de unas marcas y en contra de otras. Pero, entonces,El carnero no acaba de verse: para ver más en él hay que corregirse: una vista rectifica a otra anterior y espera ser corregida a su vez. Todas las vistas van recíprocamente corrigiéndose. Yendo de unas a otras, la trayectoria de la lectura conserva una base de repetición y entrega en herencia un listado de indecisiones y equívocos. Evaluando el texto fronterizo, tras unos argumentos vuelven los otros, sin llegar a un final. Recae con recurrencia la lectura en el problema pendiente de cómo leer el texto. En el caso deEl carnero usual ha sido -y aún será- leerlo acumulando instrucciones para después leerlo con menor duda; leerlo justificando desde el principio por qué se ha leído así.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL CARNERO.

ACHURY VALENZUELA, Darío,

Prólogo, notas y cronología a la edición de El carnero, de Juan Rodríguez Freyle, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

"Postrera voluntad de Rodríguez Freyle hoy olvidada: restitución de galas ajenas por él tomadas para su propia obra", en Boletín cultural y bibliográfico,

Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. XVI, núms. 7-8, Bogotá, 1979, pp. 27-74.

AGUILERA, Miguel,

"Comentario crítico-biográfico", en la edición de El carnero, de Juan Rodríguez Freyle, Bogotá, Imprenta nacional, 1963, pp. 7-28.

ALSTRUM, James J.,

"The real and the marvelous in a tale from El Carnero (el castigo de la bruja García)", en Kentucky romance quartely, núm. 29, 1982, pp. 115-124.

ANDERSON IMBERT, Enrique,

Historia de la literatura hispanoamericana, México, F.C.E., 1954.

ANDRADE GONZÁLEZ, Gerardo,

"Otra vez El carnero: la picaresca, el chisme, la historia", en El Tiempo, lecturas dominicales, Bogotá, 1 de Mayo de 1965.

ARANGO FERRER, Javier,

La literatura de Colombia, Buenos Aires, Casa Editorial Coni, 1940.

Horas de literatura colombiana, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

ARROM, José Juan,

"Precursores coloniales del cuento hispanoamericano", en El cuento hispanoamericano ante la crítica, Madrid, Castalia, 1973

ATKINSON, William C.,

"Introduction" a The conquest of New Granada, de Juan Rodríguez Freyle", London, Folio Society, 1961, pp. 7-23.

BELLINI, Giuseppe,

Nueva historia de la literatura hispanoamericana, Madrid, Castalia, 1997.

BENSO, Silvia,

"La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle", en Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, tomo XXXII, núm. 1, Bogotá, 1977, pp. 95-165.

BORDA, Ignacio,

"Espíritu del título de esta obra", en Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, compuesto por Juan Rodríguez Fresle, Bogotá, Tip. de Borda, 1884, pp. V-VI.

BOST, David H.,

"Historians of the colonial period: 1620-1700", en The Cambridge history of latinoamerican literature, vol.I, Cambridge, University Press, 1990 pp. 143-171.

BRUNO, Charles J.,

(Re)writing history in Juan Rodríguez Freile`s "Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada: myth, irony, satire, UMI, Ann Arbor, 1990.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo,

"El carnero por Juan Rodríguez Freyle", en Boletín cultural y bibliográfico, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. VII, núm. 3, Bogotá, 1964, pp. 444-445.

Estudios sobre literatura colombiana. Siglos XVI-XVII, Bogotá, Universidad de los Andes, 1965.

Sobre literatura colombiana e hispanoamericana, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

"Juan Rodríguez Freyle", en Historia de la literatura hispanoamericana: época colonial, vol. I, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 145-150.

CASAS DE FAUNCE, María,

La novela picaresca latinoamericana, Madrid, Cupsa, 1977.

CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo,

"Textos y documentos de la América hispánica (1492-1898)", en Historia de España, vol. XIII, Madrid, Labor, 1986, pp. XVII-LXXXVI.

CUARTAS, Juan Manuel,

"El género narrativo de El Carnero en relación con su momento histórico", en Thesaurus, tomo XLXI, núm. 3, 1991, pp. 499-511.

CUERVO ESCOBAR, J. Enrique,

"Juan Rodríguez Freyle (cronista colonial)", en Boletín cultural y bibliográfico, vol. VI, núm. 6, Bogotá, 1963, pp. 870-877.

CURCIO ALTAMAR, Antonio,

"El elemento novelesco en la obra de Rodríguez Freyle", en Evolución de la novela en Colombia, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1957, pp. 33-43.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel,

"El mundo colonial de El Carnero", en Razón y fábula, Revista de la Universidad de los Andes, núm. 19, Bogotá, Mayo-Junio 1970, pp. 99-105.

"El prólogo al lector de El carnero: Guía para su

lectura", en Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, tomo XXIX, núm. 1, Bogotá, 1974, pp. 178-181.

"Realidad y fantasía en El Carnero", en Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica, ed. Donald A. Yates, Pittsburgh, 1975.

Prosa hispanoamericana virreinal, Barcelona, Borrás, 1978.

"Las máscaras de El Carnero", en Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982, pp. 41-61.

DELGAGO, Jaime,

Introducción a la edición de Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, de Juan Rodríguez Freyle, Madrid, Historia 16, 1986, pp. 7-50.

ESTEVE BARBA, Francisco,

Historiografía Indiana, Madrid, Gredos, 1992.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio y otros,

Historia de la literatura hispanoamericana, Madrid, Universitas, 1995.

FERNÁNDEZ SAAVEDRA, Manuel y otros,

"Carta al doctor Felipe Pérez, sobre El carnero", en Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, por Juan Rodríguez Fresle, Bogotá, Tip. de Borda, 1884, pp. VII-IX.

FOSTER, David William,

"Notes toward reading Juan Rodríguez Freyle's El Carnero: the image of the narrator", en Revista de estudios colombianos, núm. I, 1986, pp. 1-15.

GARAVITO, Fernando,

"El siglo XVII, el Barroco y don Juan", prólogo a la edición de El Carnero, Bogotá, Villegas editores, 1988, pp. 17-81.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel,

"Don Juan Rodríguez Freyle y La Celestina", en Boletín de historia y antigüedades, vol. XXVII, núm. 308-309, Bogotá, 1940, pp. 213-223.

GOIC, Cedomil,

Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Barcelona, Crítica, 1988.

GÓMEZ RESTREPO, Antonio,

"Un cronista picaresco: Juan Rodríguez Freile", en Historia de la literatura colombiana, tomo II, Bogotá, Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, 1953, pp. 155-1

"Breve reseña de la literatura colombiana", en La literatura colombiana, Bogotá, ABC, 1952, pp. 23-25.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto,

Myth and archive: a theory of latinamerican literature, Cambridge, University Press, 1990

"Humanism and rethoric in Comentarios reales and El carnero", en In retrospect: essays on latin american literature (In memory of Willis Knapp Jones), York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, pp. 8-23.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto y PUPO-WALKER, Enrique,

The Cambridge history of latinamerican literature, vol.I, Cambridge, University Press, 1996.

GREER JOHNSON, Julie,

"Three celestinesque figures of colonial spanish american literature", en Celestinesca, núm. 5, 1981, pp. 41-46.

"A satyric view of colonization: Rodríguez Freile`s History of New Granada", en The North Dakota Quarterly, núm. 55, 1987, pp. 166-174.

HENAO, Jesús M.,

Prólogo y notas a la edición de El carnero, Bogotá, Librería Colombiana, 1935, pp. 5-16.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro,

Las corrientes literarias en la América hispánica, México, F.C.E., 1949, pp. 9-34.

HERMAN, Susan,

La conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, conocida de otra manera como "El Carnero": la crónica, la historia y la novela, tesis doctoral, Universidad de Yale, 1978.

"Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada 'doncella huérfana'", en Boletín cultural y bibliográfico, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. XX, núm. 1, Bogotá, 1983, pp. 77-85.

"Toward solving the mystery of the placement of the name "Carnero" on Juan Rodríguez Freile`s History", en Revista de estudios hispánicos, tomo XXIII, Agosto de 1989, pp. 37-52.

"Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada: primer borrador de Cien años de soledad", Actas de la Asociación de Colombianistas Norteamericanos, Ibagué, 1991.

"Juan Rodríguez Freile: hijo de oidor muerto", Conference on Revising the Encouter University of New Mexico, 1992.

"De la colonia adúltera a la nación incestuosa: Inés de Hinojosa y las Buendía, asesinas de músicos foráneos", VI Congreso Nacional de Antropología de la

Universidad de los Andes, 1992.

HERMOSILLA, Luis G.,

"La actuación narrativa en El carnero de Juan Rodríguez Freyle (1638)", en Revista de estudios colombianos, núm. 15, 1995.

HERNÁNDEZ, Manuel,

"El Carnero hoy. Rodríguez Freyle: cronista de conquista y de ciudad", Universidad de los Andes, ms.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo,

"Carta al presidente de la Academia Colombiana de Historia sobre el apellido del autor del Carnero", en Boletín de historia y antigüedades, vol. LI, Bogotá, 1964, pp. 265-271.

HERNÁNDEZ DE ROSS, Norma,

Textos y contextos en torno al tema de la espada y la cruz en tres crónicas novelescas: Cautiverio feliz, El carnero, Infortunios de Alonso Ramírez, New York, Peter Lang, 1996.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario,

Historia y literatura en Hispanoamérica, (1492-1820), Valencia,Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1978.

HERNÁNDEZ-TORRES, Ivette N.,

Historiografía y autobiografía en "El Carnero" de Juan Rodríguez Freyle, Tesis doctoral, Brown University, 1988.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coordinador),

Historia de la literatura hispanoamericana, tomo I, Madrid, Cátedra, 1992.

JIMÉNEZ ARANGO, Raúl,

"Escaparate de bibliófilo. El Carnero", en El Tiempo, lecturas dominicales, 17 de Mayo de 1964.

LASTRA, Pedro,

"Sobre Juan Rodríguez Freyle", en Revista chilena de literatura, núm. 20, Santiago de Chile, 1982, pp. 147-155.

LATCHMAN, Ricardo A.,

"Una crónica del barroco hispanoamericano: El Carnero de Juan Rodríguez Freyle, en Mapocho, núm. 3, Santiago de Chile, 1965, pp. 5-10.

LAVERDE AMAYA, Isidoro,

"Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana, en Boletín cultural y bibliográfico, Bogotá, Biblioteca Luis-Angel Arango, 1963, pp. 9-13.

LEAL, Luis,

Historia del cuento hispanoamericano, México, Ediciones de Andrea, 1966.

LOZANO, Hernán,

"Juan Rodríguez Freyle y El Carnero", en Humanidades, Revista de la UIS, núm. 1, Bucaramanga, Enero-Junio 1969, pp. 57-66.

Introducción a la Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, de Juan Rodríguez Freyle, La industria cultural Ltda., 1989, pp. II-LXIX.

MARTINENGO, Alessandro,

"La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle: ensayo sobre las fuentes de una crónica bogotana del

seiscientos", en Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, tomo XIX, núm. 2, Bogotá, 1964, pp. 274-299.

MARTÍNEZ, Fernando A.,

"Dos alusiones cidianas", en Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, tomo XVIII, núm. 2, Bogotá, 1963, pp. 505-509.

"Un aspecto desconocido de la vida de Juan Rodríguez Freyle", en Anuario colombiano de historia social y de la cultura, vol. I, núm. 2, Bogotá, 1964, pp. 295-315.

MASON SEIDER, Margaret,

Literary and historical aspects of Rodríguez Freile`s El Carnero, Tesis doctoral, University of Kentuchy, 1980.

MAYA, Rafael,

"Juan Rodríguez Freyle", en Obra crítica, tomo I, Bogotá, Banco de la República, 1982, pp. 53-58.

MIGNOLO, Walter,

"Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en Historia de la literatura hispanoamericana, tomo I, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 57-116.

MIRAMÓN, Alberto,

"El concepto de honor en El Carnero", en El Tiempo, Lecturas dominicales, 4 de Junio de 1961.

"En el IV centenario de Rodríguez Freyle. Un aspecto interpretativo de El Carnero", en Boletín cultural y bibliográfico, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. IX, núm. 3, Bogotá, 1966, pp. 411-416.

MORA VALCÁRCEL, Carmen de,

"Lecturas del Carnero", en Cauce, núm. 18-19, 1995-1996, pp. 741-770.

MORENO DURÁN, Rafael H.,

"Escándalo como crónica", introducción a la edición del Carnero, Clásicos de la literatura universal, Círculo de lectores, Cali, Carvajal y Cía, 1975, pp. 5-24.

"El Carnero: de las crónicas de la conquista al escándalo social de la colonia", en Camp de l`arpa, núms. 55-56, 1978, pp. 9-19.

"El Carnero tres y medio siglos después", en Lámpara, vol. XXIII, núm. 107, Bogotá, 1988, pp. 39-50.

"El Carnero: la escritura de las fundaciones", introducción a la edición facsimilar de El carnero, Madrid, Testimonio Compañía editorial, El Navegante Editores, 1993, pp. 15-54.

NIETO NAVIA, Ricardo,

"Al margen del Carnero", en La república, suplemento literario, 16 de Diciembre de 1956.

ORDÓÑEZ VILA, Monserrat,

"Actualidad de El Carnero", en Razón y fábula, Revista de la Universidad de los Andes, núm. 2, Bogotá, 1967, pp. 117-126.

ORJUELA, Héctor H.,

Estudio preliminar a Ficciones de El carnero, Bogotá, Biblioteca Colombia Literaria, 1974, pp. 13-26.

"El carnero", en Literatura hispanoamericana, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. 43-56.

Estudios sobre literatura indígena y colonial, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986.

ORTEGA T., José J.,

Historia de la literatura colombiana, Bogotá, Cromos, 1935.

ORTIZ, Gloria M.,

"Juan Rodríguez Freile: su actitud ante la mujer en El Carnero", en Essays in honor of Jorge Guillén on the occasion of his 85th year, Cambridge, Abedul, 1978.

OSPINA, Uriel,

"Juan Rodríguez Freile precursor de la novela en Colombia", en Espiral, letras y artes, núm. 132, Septiembre de 1974, pp. 5-9.

"Uno de tantos Carneros", en El Tiempo, lecturas dominicales, 13 de Junio de 1965.

OTERO D'COSTA, Enrique,

Semblanzas colombianas, tomo I, Bogotá, ABC, 1928.

"El cronista santafereño Juan Rodríguez Freyle", en Conferencias Académicas, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, 1936, pp. 269-284.

OTERO MUÑOZ, Gustavo,

"Historia de la literatura colombiana: época primera", en Boletín de historia y antigüedades, vol. XXI, Bogotá, 1934, pp. 43-59.

"Juan Rodríguez Freile", en Semblanzas colombianas, tomo. I, vol. LV, Biblioteca de Historia Nacional, Bogotá, 1938, pp. 63 y sigs.

PACHECO, Juan Manuel,

"Un episodio poco conocido de la biografía de Juan Rodríguez Freyle", en Boletín de historia y antigüedades, vol. LVII, núm. 672-674, Bogotá, 1970, pp. 673-678.

PAVLETICH, Esteban,

"El código de honor de Juan Rodríguez Freyle", en Boletín cultural y bibliográfico, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. X, núm. 7, Bogotá, 1967, pp. 1508-1520.

"Fray Antonio de Guevara entra a oficiar en El carnero", en Razón y fábula, núm. 27, 1971, pp. 55-65.

PÉREZ, Felipe,

"Juicio del editor" en la Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada, de Juan Rodríguez Fresle, Bogotá, 1859, pp. III-VI.

POSADA, Eduardo,

"Rodríguez Fresle", en Apostillas, Biblioteca de Historia Natural, vol. XXXIX, Bogotá, 1926, pp. 20-22.

POSADA MEJÍA, Germán,

"La historiografía del nuevo reino de Granada. 1540-1810", en Boletín de historia y antigüedades, Tomo XXXIX, núm. 452-454, 1952, pp. 303-328.

PUPO-WALKER, Enrique,

"La reconstrucción imaginativa del pasado en El carnero de Rodríguez Freyle", en Nueva revista de filología hispánica, núm. 27, México, 1978, pp. 346-358.

La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, Madrid, Gredos, 1982.

RAMOS, Óscar Gerardo,

"El Carnero, libro de tendencia cuentística", en Boletín cultural y bibliográfico, Biblioteca Luis-Angel Arango, vol. IX, núm. 11, Bogotá, 1966, pp.

2178-2185.

"El Carnero, libro único de la colonia", introducción al Carnero, de Juan Rodríguez Freyle, Medellín, Bedout S.A., 1968, pp. 31-46.

RESTREPO POSADA, José,

"La familia del cronista Rodríguez Freyle", en Boletín de historia y antigüedades, vol. LIII, Bogotá, 1966, pp. 227-230.

RESTREPO TIRADO, Ernesto,

"El doctor Cortés de Mesa", en Boletín de historia y antigüedades, vol. CIII, 1920, pp. 403-419.

REVOLLO, P. M.,

"Historiadores del Nuevo Reino de Granada. Estudio bibliográfico y cronológico", en Boletín de historia y antigüedades, Bogotá, 1923, pp. 269-279, 321-345.

RODRÍGUEZ-ARENAS, Flor,

"Descontextualización de pasajes narrativos en las Crónicas de Indias. Casos de El Carnero", en Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, vol. XLVII, núm. 2, 1992, pp. 354-367.

ROMERO, Mario Germán,

"Dos episodios incompletos de El carnero", en Boletín de Historia y Antigüedades, vol. 2, núms. 588-590, Bogotá, 1963, pp. 567-571.

"Un libro con mala estrella. El carnero", en El Tiempo, lecturas dominicales, 16 de Junio de 1963.

Introducción y notas a El carnero, según el otro manuscrito de Yerbabuena, de Juan Rodríguez Freyle, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1997.

SAMPER PIZANO, Daniel,

"El abuelo Rodríguez Freile", en Boletín cultural y bibliográfico, vol. VIII, núm. 7, Bogotá, 1965, pp. 1047-1053.

SANÍN CANO, Baldomero,

"Juan Rodríguez Freyle", en Letras colombianas, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 29-30

SILVIO, Julio,

"Juan Rodríguez Freyle e Ricardo Palma", en Achegas peruanas à literatura de Iberoamérica, Revista Continente Editorial LTDA., Río de Janeiro, 1983, pp. 35-76.

STOLLEY, Karen,

"Jorge Voto, el maestro de danzar; la teatralidad en un caso de El Carnero", en Revista de crítica literaria latinoamericana, núm. 28, 1988, pp. 291-304.

TOVAR ZAMBRANO, Bernardo,

"El pensamiento historiador colombiano sobre la época colonial", en Anuario colombiano de historia social y de la cultura, núm. 10, 1982, pp. 5-80.

VÉLEZ DE PIEDRAHÍTA, Rocío,

Comentarios sobre la vida y la obra de algunos autores colombianos, Medellín, Gamma, 1977.

VERGARA Y VERGARA, José María,

Historia de la literatura en Nueva Granada, vol.I, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1958.

ZAPATA, Ramón,

Lecciones de literatura colombiana, Bogotá, Centro, 1941.

ZUBIRÍA, Ramón de,

Prólogo a El carnero, de Juan Rodríguez Freyle, Bogotá, Círculo de lectores, 1985, pp. I-III.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.

ACOSTA, Leonardo,

El barroco de indias y otros ensayos, La Habana, Casa de las Américas, 1985.

DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel,

Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972.

ALBALADEJO, Tomás,

Semántica de la narración: la ficción realista, Madrid, Taurus, 1992.

ALONSO TRONCOSO, Víctor,

"Tradición clásica y conquista de América", en Tempus. Revista de actualización científica, vol. I, 1992, pp. 91-109.

ANDERSON IMBERT, Enrique,

Teoría y técnica del cuento, Barcelona, Ariel, 1992.

ARISTÓTELES,

Metafísica, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

Poética, Madrid, Gredos, 1992.

AROCENA, Luis,

Antonio de Solís, cronista indiano. Estudio sobre las formas historiográficas del Barroco, Buenos Aires, EUDEBA, 1963.

BAJTIN, Mijaíl,

Problemas de la poética de Dostoievski, Bogotá, F.C.E., 1993.

BARTHES, Roland,

Lo verosímil, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970.

El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973

Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1973.

El susurro del lenguaje, Barcelona, Paidós, 1987.

La aventura semiológica, Barcelona, Paidós, 1990.

BAUM, Richard,

Lengua culta, lengua literaria, lengua escrita, Barcelona, Alfa, 1989.

BEVERLY, Johns,

"Nuevas vacilaciones sobre el barroco", en Revista de crítica literaria latinoamericana, núm. 28, 1988, pp. 215-227.

BLOOM, Harold,

La angustia de las influencias, Caracas, Monte Avila, 1991.

BOUSOÑO, Carlos,

Teoría de la expresión poética, 2 vols., Madrid, Gredos, 1976.

BOY-BOWMAN, Peter,

Índice geobiográfico de cuarenta mil pobladores españoles de América en el siglo XVI, Tomo 1,

Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1964.

CABADA GÓMEZ, Manuel,

Teoría de la lectura literaria, Madrid, Altorrey, 1994.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis,

De historia para entenderla y escribirla, estudio preliminar y notas de Santiago Montero Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.

CARBIA, Rómulo,

La crónica oficial de las Indias Occidentales, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires, 1940.

CARILLA, Emilio,

El barroco literario hispánico, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969.

La literatura barroca en hispanoamérica, Madrid, Anaya, 1972.

CARPENTIER, Alejo, y otros,

Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, prólogo de Roberto González Echevarría, Caracas, Monte Avila, 1984.

CARR, Edward H.,

¿Qué es la historia?, Barcelona, Ariel, 1993.

CARRILLO Espejo, Francisco,

Cartas y cronistas del descubrimiento y la conquista, Lima, Horizonte, 1987.

CASTILLO DURÁN, Fernando del,

"De crónicas y cronistas", en Anthropos. Suplementos, 1987, pp. 3-10.

CASTILLO MATHIEU, Nicolás del,

Descubrimiento y conquista de Colombia, Bogotá, Banco de la República, 1988.

CIORANESCU, Alejandro,

"La conquista de América y la novela de caballerías", en Estudios de literatura española y comparada, Universidad de La Laguna, 1954.

El Barroco o el descubrimiento del drama, Universidad de la Laguna, 1957.

"El descubrimiento de América y el arte de la descripción", en Colón humanista, Madrid, Prensa española, 1967.

COBO BORDA, Juan Gustavo (ed),

Fábulas y leyendas de El Dorado, Barcelona, Tusquets, 1987.

COLL, Edna,

"Lo real maravilloso americano en los cronistas de Indias", El Barroco en América, Actas del XVII congreso del IILI, Madrid, Cultura hispánica, 1978, pp. 1327-1326.

COLLAZOS, Oscar, Julio CORTÁZAR y Mario VARGAS LLOSA,

Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1977.

CULLER, Jonathan,

Sobre la deconstrucción, Madrid, Cátedra, 1992.

CHATMAN, Seymour,

Historia y discurso, Madrid, Taurus, 1990.

CHEVALIER, Maxime,

Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1975.

DANTO, Arthur C.,

Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia, Barcelona, Paidós, 1989.

DERRIDA, Jacques,

De la gramatología, México, Siglo XXI, 1971.

DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo,

"El funcionamiento de la ironía", en Humor, ironía, parodia, Madrid, Fundamentos, 1980, pp. 45-68.

DURAND, Gilbert,

Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Madrid, Taurus, 1981.

ECO, Umberto,

Obra abierta, Barcelona, Seix Barral, 1965.

FERNÁNDEZ DE PIEDRAHÍTA, Lucas,

Historia general del Nuevo Reino de Granada, Bogotá, Biblioteca popular de cultura colombiana, A.B.C., 1942.

FILGUEIRA VALVERDE, José,

"Influencia de la literatura caballeresca en los conquistadores y en los cronistas de Indias", Enseñanza media, núm. 37, Madrid, 1959, pp. 213-226.

FOUCAULT, Michel,

De lenguaje y literatura, Barcelona, Paidós, 1996.

FRAMIS, Majo,

Vidas de navegantes, conquistadores y colonizadores españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1954.

FRANKL, Víctor,

El "Antijovio" de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la Contrarreforma y del manierismo, prólogo de José antonio Maravall, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1963.

FRIEDE, Juan,

Descubrimiento del Nuevo Reino de Granada y fundación de Bogotá (1536-1539), Bogotá, Banco de la República, 1960.

Gonzalo Jiménez de Quesada a través de documentos históricos, vol. I, Bogotá, Academia de la Historia, 1960.

Los Chibchas bajo la dominación española, Bogotá, La Carreta, 1974.

Fuentes documentales para la historia del Nuevo Reino de Granada, vol. VII, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1976.

"Las ideas geográficas en la conquista del Nuevo Reino de Granada", en Revista de indias, núms. 61-62, páginas 523-551.

FRIEDERICI, Georg,

El carácter del descubrimiento y de la conquista de América, México, F.C.E., 3 tomos, 1973.

FRYE, Northrop,

Anatomía de la crítica, Caracas, Monte Avila, 1991.

DE FUENTES Y GUZMÁN, Francisco A.,

Preceptos historiales, con prólogo de Carlos Samayo Chinchilla, Guatemala, Instituto de Antropología e Historia, 1957.

FUETER, Eduard,

Historia de la historiografía, 2 vols, Buenos Aires, ed. Nova, 1953.

GARCÍA BERRIO, Antonio,

Formación de la teoría literaria moderna, Vol. II, Murcia Universidad, 1980.

Teoría de la literatura, Madrid, Cátedra, 1989.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier,

Los géneros literarios: sistema e historia, Madrid, Cátedra, 1992.

GENETTE, Gérard,

Figuras III, Barcelona, Lumen, 1989.

Ficción y dicción, Barcelona, Lumen, 1993.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto,

"Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista", en Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, Caracas, Monte Avila, 1984, pp. 149-166.

"Bakhtin, los orígenes de la novela y las crónicas de indias", en Insula, 1990, pp. 13-14.

"Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana", en La Tarde, San Juan de Puertorrico, núm. 7, 1988, pp. 439-452.

HAMBURGER, Käte,

La lógica de la literatura, Madrid, Visor, 1995.

HEGEL, G.W.F.,

Lecciones sobre filosofía de la historia universal, Madrid, Alianza Universidad, 1985.

HORACIO, Quinto,

Arte poética, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.

ISER, Wolfgang,

El acto de leer. Teoría del efecto estético, Madrid, Taurus, 1987.

KESSLER, Eckhard,

Theoretiker Humanistischer Geschichtsschreibung, Munich, Wilhelm Fink, 1971.

KING, Willard, F.,

Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, Madrid, RAE, 1963.

KUNDERA, Milán,

El arte de la novela, Barcelona, Tusquets, 1987.

LÁZARO CARRETER, Fernando,

¿Qué es la literatura?, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1976.

Estudios de poética, Madrid, Taurus, 1979.

LEONARD, Irving A.,

Los libros del conquistador, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa,

"Fantasía y realidad en la conquista de América", Homenaje al Instituto de Filología y Literatura hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario, 1923-1973, Buenos Aires, 1975, pp. 210-220.

LOZANO, Hernán,

La cultura del barroco, Barcelona, Ariel, 1986.

LOZANO, Jorge,

El discurso histórico, Madrid, Alianza, 1987.

DE MAN, Paul,

La resistencia a la teoría, Madrid, Visor, 1990.

Visión y ceguera, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1991.

MARAVALL, José Antonio,

"Fray Pedro Simón y la teoría de la historia en el barroco", en Clavileño. Rev. de la Asoc. Inter. de Hispanismo, núm. 18, Madrid, 1952, pp. 13-16.

MARTÍNEZ BONATI, Félix,

La estructura de la obra literaria, Barcelona, Seix Barral, 1972.

MENÉNDEZ PIDAL, G.,

Imagen del mundo hacia 1570, Madrid, Consejo de la Hispanidad, 1944.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino,

Historia de las ideas estéticas, vol.I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.

MIGNOLO, Walter,

Elementos para una teoría del texto literario, Barcelona, Crítica, 1978.

"El metatexto historiográfico y la historiografía indiana", en Modern language notes, núm. 96, 1981, pp. 358-402.

MIRANDA VÁSQUEZ, Trinidad,

La gobernación de Santa Marta (1570-1670), Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1976.

MONTERO DÍAZ, Santiago,

"La doctrina de la historia en los tratadistas del Siglo de Oro", en De historia para entenderla y escribirla, de Luis Cabrera de Córdoba, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1948.

Estudios sobre pensamiento antiguo e historiografía, LLeida, Dilagro, 1988.

MORAÑA, Mabel, (comp)

Relecturas del barroco de Indias, Hanover, Ediciones del Norte, 1994.

"Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica", en Revista de crítica literaria latinoamericana, núm. 28, 1988, pp. 229-251.

MORÓN, Guillermo,

Los cronistas y la historia, Caracas, Ministerio de Educación, 1957.

MUSIL, Robert,

Ensayos y conferencias, Madrid, Visor, 1992

O`GORMAN, Edmundo,

La invención de América, México, F.C.E., 1977.

PASTOR, Beatriz,

Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia (2ª edición corregida y aumentada), Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

PAVEL, Thomas G.,

Mundos de ficción, Monte Avila, Caracas, 1995.

PEÑUELAS, Marcelino C.,

Mito, literatura y realidad, Madrid, Gredos, 1965.

PLATÓN,

Diálogos, Vol.III, Madrid, Gredos, 1988.

La república o el estado, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

POUILLON, Jean,

Tiempo y novela, Buenos Aires, Paidós, 1970.

POUPENEY HART, Catherine,

"La crónica de Indias: intentos de tipología", en Revista de estudios hispánicos, Universidad de Puerto Rico, 1992, pp. 117-126.

POZUELO YVANCOS, José María,

Teoría del texto literario, Madrid, Cátedra, 1989.

DEL PRADO, Francisco J.,

Cómo se analiza una novela, Madrid, Alhambra, 1984.

RAMOS, Demetrio,

Ximénez de Quesada en su relación con los cronistas y el Epítome de la Conquista del Nuevo Reino de Granada, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1972.

RESTREPO TIRADO, Ernesto,

Descubrimiento y conquista de Colombia, 4 vols., Bogotá, Imprenta Nacional, 1919.

Historia de la provincia de Santa Marta, Bogotá, Colcultura, 1975.

REYES, Graciela,

Polifonía textual, Madrid, Gredos, 1984.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

RICOEUR, Paul,

Tiempo y narración, vols. I,II, Madrid, Cristiandad, 1987.

Tiempo y narración, vol. III, Madrid, Siglo XXI, 1996.

Historia y verdad, Madrid, Encuentro, 1990.

RIVAS, Raimundo,

Los fundadores de Bogotá, 2 vols., Bogotá, Biblioteca de Historia Nacional, 1938.

RIVAS YANES, Alberto,

Análisis literario de la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

ROMERA CASTILLO, José,

El comentario semiótico de textos, Temas, 1979.

RORTY, Richard,

Contingencia, ironía y solidaridad, Barcelona, Paidós, 1991.

RUIZ RIVERA, Julián B.,

Fuentes para la demografía histórica de Nueva Granada, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1972

Encomienda y mita en Nueva Granada en el s. XVII, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1975

DE SAN JOSÉ, Jerónimo,

Genio de la historia, Vitoria, El Carmen, 1957.

SCHAFF, Adam,

Historia y verdad, Barcelona, Crítica, 1977.

SÁNCHEZ ALONSO, B.,

Historia de la historiografía española, 3 vols., Madrid, C.S.I.C., 1944

Fuentes de la historia española e hispanoamericana, 3 vols., Madrid, C.S.I.C., 1952

SARTRE, Jean-Paul,

¿Qué es la literatura?, Buenos Aires, Losada, 1967.

SCHEVILL, Rodolfo,

"La novela histórica, las crónicas de Indias y los libros de caballerías", Revista de Indias, vol. LIX-LX, 1944, pp. 173-196.

SELDEN, Raman,

La teoría literaria contemporánea, Barcelona, Ariel, 1989.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw,

Historia de seis ideas, Madrid, Tecnos, 1992.

DE TEJADA, Francisco Elías,

El pensamiento político de los fundadores de Nueva Granada, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1955.

TOPOLSKY, Jerzy,

Metodología de la historia, Madrid, Cátedra, 1985.

TRIFF, Soren,

"La crítica de las crónicas y la crisis de la crítica", en Congreso del Instituto Int. de Literatura Iberoamericana, vol. XXX, Barcelona: PPU, 1992, 1994.

VAN DIJK, Teun A.,

La ciencia del texto, Barcelona, Paidós, 1983.

VARGAS LLOSA, Mario,

"Carta de batalla por 'Tirant lo Blanc'", en Letra, núm. 20, 1990/91, pp. 60-64.

WALSH, P. G.,

Livy. His historical aims and methods, Cambridge, University press, 1963.

WARNING, Rainer,

Estética de la recepción, Madrid, Visor, 1989.

WHITE, Hayden,

El contenido de la forma, Barcelona, Paidós, 1992.

DE ZAMORA, Fray Alonso,

Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada, Caracas, Editorial Sur América, 1930.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES