

LA RECONSTRUCCIÓN PARÓDICA DEL PASADO HISTÓRICO: INTERTEXTO Y METAFICCIÓN EN *HISTORIA SECRETA DE COSTAGUANA*

Ricardo Carpio Franco

Universidad de Cartagena — Colombia

ricardocarpiof@gmail.com

El presente artículo aborda problemas relacionados con la configuración narrativa y discursiva de *Historia secreta de Costaguana*, novela histórica del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez. A la luz de conceptos como “nueva novela histórica” y “metaficción historiográfica”, y en el marco de la discusión sobre la “construcción discursiva del pasado histórico”, se emprende la búsqueda de las claves de una escritura que necesariamente debate la validez de los distintos discursos (historiográfico y ficcional, central y periférico, etc.) que pretenden dar cuenta de los hechos del pasado.

Palabras clave: Juan Gabriel Vásquez; metaficción historiográfica; narrativa colombiana; nueva novela histórica; transtextualidad.

PARODIC RECONSTRUCTION OF HISTORICAL PAST: INTERTEXT AND METAFICTION IN *HISTORIA SECRETA DE COSTAGUANA*

This paper discusses some issues related to the narrative and discursive configuration of *Historia secreta de Costaguana*, a historic novel by the Colombian writer Juan Gabriel Vásquez. Keeping in mind concepts as “new historic novel” and “historiographic metafiction” in a discussion about the “discursive construction of historic past”, it searches for the clues to a writing which necessarily debates the validity of the different discourses (historiographical and fictional, central and peripheral, etc.) that pretend to account for the facts of the past.

Keywords: Colombian fiction; historiographic metafiction; Juan Gabriel Vásquez; new historic novel; transtextuality.

Así, pues, lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables.

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*

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

Juan Gabriel Vásquez, *El arte de la distorsión*

“EL ARTE DE LA DISTORSIÓN”. Con este título apareció, en el número 76 de la revista *El Malpensante*, un artículo en que el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez¹ propone y defiende la posibilidad de leer *Cien años de soledad* fuera de los parámetros del realismo mágico: de leerla como novela histórica, “como una visión distorsionada de la historia colombiana” (2007a, 19)². Aunque la originalidad no sea el primer mérito de esta propuesta³, su importan-

- 1 Nacido en Bogotá en 1973, Juan Gabriel Vásquez ha publicado, además de *Historia secreta de Costaguana* en el 2007, *Los amantes de todos los santos* (cuentos, 2001), *Los informantes* (novela, 2004), *Joseph Conrad. El hombre de ninguna parte* (biografía, 2007) y *El arte de la distorsión* (ensayo, 2008).
- 2 La idea general de dicho artículo, y lo que parece un primer esbozo de la poética de la novela histórica en Vásquez, está muy bien expresada en estas líneas: “La historia como ficción: esta propuesta, que a finales de los años sesenta sumió a los historiadores en una crisis de la cual no han salido, ha tenido el efecto curioso de liberar por fin las posibilidades de la novela. Pues, como dice Byatt, ‘la idea de que la historia es ficción condujo a un nuevo interés en la ficción como historia’. Yo voy incluso más allá: la idea de que toda historia es ficción ha permitido a la ficción ganar una libertad inédita: la libertad de distorsionar la historia” (2007a, 22).
- 3 Ya hace veinte años que Germán Espinosa (2002) se refería al carácter histórico que puede atribuirse a *Cien años de soledad* por su incursión en sucesos como la Masacre de las Bananeras y las guerras civiles del siglo XIX. También la profesora norteamericana Lois Parkinson Zamora se refiere a la necesidad de “complicar” el concepto de “literatura histórica” para entender mejor las relaciones entre literatura e historia en autores como Borges, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa (Zamora 13).

cia está en que nos permite ver cómo los nuevos autores crean sus obras a partir de la “mala interpretación” de su herencia literaria y, particularmente en el caso de las novelas históricas, de las *verdades* de la historia oficial. Es así que, según Vásquez, esa “mala lectura” está íntimamente ligada a los problemas que debió afrontar durante la concepción y el desarrollo de *Historia secreta de Costaguana* (2007), una novela histórica sobre el siglo XIX colombiano.

Bien recibido por autores como Mario Vargas Llosa, Enrique Vila-Matas o John Banville, Juan Gabriel Vásquez hace parte de los escritores que, tras el *boom* literario de la segunda mitad del siglo XX, y con el precedente común de una obra como la del chileno Roberto Bolaño, han estado replanteando problemas relacionados con una escritura de lo latinoamericano desde Latinoamérica. En medio de una literatura urbana que en nuestro país ha sabido hallar sus mejores motivos en el narcotráfico (con lo que bien pudiera hablarse de una nueva novela de la violencia), las dos novelas que ha publicado Vásquez (ambas con temas históricos)⁴ vuelcan todo su interés hacia la búsqueda de ese momento difícil en que todo se vino abajo. Vásquez no es tanto un contador de muertos como un psicoanalista de la colectividad que rastrea la razón de nuestras perversiones y enfermedades nacionales en la infancia de lo que somos.

Historia secreta de Costaguana ofrece una mirada muy particular sobre el siglo que modeló la cara del país que hoy conocemos. Justo el día de la muerte de Joseph Conrad, el 7 de agosto de 1924, José Altamirano decide contarle a su “público lector” cómo es que su vida estuvo ligada a la del escritor polaco. En un gesto que nos obliga a pensar seriamente en el carácter de un hombre tan lenguaraz y sardónico, afirma que tiene pruebas suficientes para demostrar que Costaguana, la república suramericana erigida por Conrad a orillas

4 En cuanto a *Los informantes* (2004), el tema principal en ella es la persecución que sufrieron muchos alemanes radicados en Colombia durante la Segunda Guerra Mundial.

del mar Caribe en *Nostramo* (1904)⁵, es un simulacro⁶ creado con lo que él mismo le contó sobre los episodios más escabrosos que ocurrieron en Colombia desde los primeros años de su independencia. Así nos guía en su recorrido vital, siempre ante un panorama de inestabilidad política, de guerras civiles suscitadas por la ingenuidad o la mala intención, y de personajes cegados por el ansia de poder o el fanatismo: una Colombia que a finales del siglo XIX tuvo como saldo la reafirmación de ser enteramente libre para equivocarse a su antojo, con una autonomía política incapaz de evitar que, a conveniencia de los Estados Unidos de Norteamérica, el estado de Panamá reclamara su separación.

Nostramo es, entre otras cosas, una narración que contempla la historia latinoamericana desde un velero anclado en las aguas del Golfo Plácido. Costaguana viene a ser el resultado de ese mirar desde afuera: una imagen a calco de lo que un espectador europeo podría ver como el aborto de las ideas ilustradas en nuestro continente: repúblicas a medio hacerse, hombres desorientados por la incomprensión de su papel en “el concierto de las naciones civilizadas”, pueblos que abrazan ciegamente las seducciones de la violencia. Concebida a expensas de ese mosaico prejuicioso de la vida latinoamericana, *Historia secreta de Costaguana* no puede ser más que un parásito —un parásito sumamente lúcido, si se quiere—. Pero esta afirmación, que en cualquier otro momento remitiría a un insulto, es sólo el señalamiento de una de las particularidades más

-
- 5 *Nostramo* es el título de la novela en que Joseph Conrad retrata los eventos políticos que terminaron por cercenarle a Costaguana una parte de su territorio. En este caso, el estado separatista se llama Sulaco y el asunto de fondo en la proclamación de su independencia es una mina de plata donde están implicados los intereses de un empresario norteamericano. También en esta novela están presentes la intervención de “una potencia del norte”, los ecos lejanos de guerras civiles interminables, los cambios bruscos de gobierno motivados por revoluciones de tipo militar, etc.
- 6 Entendemos *simulacro*, en términos nietzscheanos, como “una representación sustantivada que compite ontológicamente con lo representado, lo sobrepuja, elimina y sustituye finalmente, para convertirse en el único ser objetivamente real” (Subirats 75).

evidentes de la novelística en la cual se inscribe la obra de Vásquez. En este momento parece más claro que nunca que las obras literarias encuentran su mayor riqueza de sentido en relación con otras obras, en el diálogo intertextual con su tradición⁷. Esa intertextualidad, presumible desde el instante en que el autor decide que su texto será una novela histórica, se potencia cuando asumimos que *Historia secreta de Costaguana* nos remite también a la escritura de otra novela.

En la “Nota del autor”, Vásquez explica cómo nació la idea de escribir *Historia secreta de Costaguana*. Mientras cumplía el encargo de preparar una biografía sobre Joseph Conrad, se encontró con un hecho que sorprendentemente no había tenido gran importancia para ningún novelista colombiano: en su juventud, viajando como grumete en el velero francés Saint-Antoine, el marinero polaco Józef Teodor Konrad Korzeniowski había estado en territorio colombiano después de pasar por Venezuela con rumbo al Golfo de México⁸. Es muy probable que avistara el puerto de Cartagena y que lo haya visitado. Aunque éste es uno de los periodos menos documentados en la vida de Conrad, algunos antecedentes sobre tráfico de armas con los rebeldes carlistas en España permitieron a Vásquez suponer

7 “Toda narración es —se sitúa— frente a otras narraciones y junto a ellas —es, por tanto, un ‘escenario de intertextualidad’—, y representa por este motivo un equilibrio entre movimientos contrarios: un movimiento de distanciamiento y otro de aproximación” (Rey 39).

8 En el cuento “Guayaquil”, de Jorge Luis Borges, se dice lo siguiente: “Acaso no se puede hablar de aquella república del Caribe sin reflejar, siquiera de lejos, el estilo monumental de su historiador más famoso, el capitán José Korzeniowski” (citado en Vásquez 2007b, 291). También García Márquez lo menciona en *El amor en los tiempos del cólera*: “durante una de las tantas guerras civiles del siglo anterior, Lorenzo Daza había sido intermediario entre el gobierno del presidente liberal Aquileo Parra y un tal Joseph K. Korzeniowski, polaco de origen, que estuvo demorado aquí varios meses en la tripulación del mercante *Saint Antoine*, de bandera francesa, tratando de definir un confuso negocio de armas. Korzeniowski, que más tarde se haría célebre en el mundo con el nombre de Joseph Conrad, hizo contacto no se sabía cómo con Lorenzo Daza, quien le compró el cargamento de armas por cuenta del gobierno, con sus credenciales y sus recibos en regla, y pagado en oro de ley. Según la versión del periódico, Lorenzo Daza dio por desaparecidas las armas en un asalto improbable, y las volvió a vender por el doble de su precio real a los conservadores en guerra contra el gobierno” (1985, 435).

como cierto (y aquí empieza ya su labor de novelista) que el Saint-Antoine “estuviera contrabandeando armas para los conservadores colombianos, que por esos días intentaban echar abajo el gobierno liberal de Aquileo Parra” (2007c, 20). En este punto, Vásquez observa también que las revoluciones de Costaguana parecen fundarse en la percepción que tuvo Conrad de los enfrentamientos políticos colombianos, y que, entre otras coincidencias, Sulaco corresponde bastante bien a Cartagena, y don José Avellanos, gran pensador de la vida política de Costaguana, “debe mucho a Santiago Pérez Triana, hijo de Santiago Pérez, el liberal que había ocupado la presidencia de Colombia antes que Parra” (2007c, 21)⁹.

Es así como José Altamirano, en un ataque de paranoia contrario a toda la prudencia que se necesita para afrontar los mecanismos de la ficción, acusa a Conrad de haberse robado su historia y la de su país. Pese a lo poco confiable que pueda parecernos quien se exprese en estos términos, Altamirano consigue su objetivo, que es exactamente el mismo del tipo de novela que estudiaremos: sembrar la duda en medio de las verdades mejor cultivadas de la historia oficial. Después de *Historia secreta de Costaguana* resulta casi imposible leer *Nostromo* sin pensar en las coincidencias entre su trasfondo político y social y el que ofrecía la Colombia de la segunda mitad del siglo XIX (véase Deas 271-284). Podemos anticipar, a partir de esto, que lo que se encuentra en el centro de gravitación de *Historia secreta de Costaguana* no es tanto la historia de Colombia como la de Conrad, y que, en todo caso, su propósito de fondo no es presentar una biografía malintencionada del escritor polaco, sino revisar el proceso de transgresión de la realidad que lleva a cabo en la escritura de *Nostromo*. Ésta podría ser, dentro de la tradición nacional del género¹⁰, la obra que va más lejos en la ruptura de los principios

9 En una breve nota biográfica, y laudatoria, sobre Pérez Triana, Baldomero Sanín Cano recuerda, entre otras empresas editoriales del “eminente hombre”, la revista *Hispania*, que fue publicada en Londres desde 1910 con la “simpatía y el apoyo” de Cunninghame Graham, conocido amigo de Conrad (Pérez Triana 1972, 24).

10 Para ampliar el tema de la novela histórica en América Latina, véanse Franco

que habitualmente han permitido reconocer si una novela es histórica, a saber: la recreación de unos acontecimientos pertenecientes al pasado histórico, su grado de “referencia” a los documentos que registran ese pasado¹¹.

La voz de Altamirano, que previene constantemente a los “lectores del Jurado” sobre su autonomía de narrador, constituye una nota obsesiva sobre la evidencia de que la relación entre historia y novela es una relación textual, una confrontación de escrituras. En esta forma de asumir el problema del referente es donde mejor se evidencia, según Fernández Prieto, que el propósito del novelista ha pasado de la recreación de unos acontecimientos históricos a la reflexión “acerca de la verdad histórica y la forma de construirla” (Fernández 1996, 215); otra forma de decir que la novela histórica posmoderna apunta directamente a la problematización de “la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones” (Hutcheon 1993, 188).

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

Cuando José Altamirano nos advierte que bien pudiera haber fijado el nacimiento de su padre en la misma fecha en que Bolívar hizo su entrada triunfal a Bogotá, alegando que no habría testigos que pudieran contradecirlo y que, después de todo, él se encuentra en posición de contar la historia de su vida como mejor le parezca (Vásquez 2007b, 17), se experimenta lo que pudiéramos llamar

(1990), Jitrik (1995) y Pons (1996). Para la novela histórica en Colombia: Curcio Altamar (1957), McGrady (1960) y Melo (1998).

11 “El tema de la referencialidad sigue siendo el eje alrededor del cual gira la mayor parte de las consideraciones que la crítica hace sobre la novela histórica, bien sea para referirse al apego de una obra a la documentación o a la verosimilitud, bien para hacer notar el alejamiento de estos referentes. En ambos casos, el género se mide en buena medida en relación con la referencia, quizás porque lo temático, el contenido, ha sido la base de la definición del género” (Pulido Herráez 2006, 203).

el vértigo de la arbitrariedad, la poca confianza que nos sentimos obligados a dispensarle a las palabras del narrador de una novela histórica. Pero ése, más que el riesgo, parece ser el objetivo de los novelistas posmodernos: la puesta en cuestión de la realidad del mundo a través del cuestionamiento de sus representaciones. De hecho, la “ficcionalización”¹², que potencialmente permite subvertir cualquier verdad histórica, se cimienta en la idea —avalada también por la nueva historia¹³— de “la historia como *construcción discursiva*”, como narrativa particular que, con base en hechos registrados como reales, se elabora desde una perspectiva cultural e ideológica concreta (Pons 64). Es decir que, más allá del aparato teórico que los respalda, los relatos de la historia sólo pueden aspirar a construir una *versión* de los acontecimientos reales.

Ese proceso de “conceptualización”, mediante el cual el individuo se crea una imagen del mundo, de los otros y de sí mismo en relación con ellos, es el que media entre el historiador y la realidad que trata de explicar. De ahí que sus relatos estén parcializados por efecto de las circunstancias históricas que lo condicionan a él mismo (Cabrera 50-52). Esta conciencia de la imposibilidad de

12 María Cristina Pons sintetiza su definición de la novela histórica en los siguientes términos: “Una manera particular de incorporar la historia en la ficción”, “un modo particular de ficcionalización de la historia” (71).

13 Entre otras, las propuestas más relevantes de la “nueva historia” son: “el cuestionamiento de las explicaciones deterministas y la decantación hacia análisis particularizados [...], el desplazamiento de la historia política por la de las mentalidades, por la exploración de las representaciones del imaginario colectivo [...], la extensión del campo de la historia a la vida cotidiana, la visión del campo de los acontecimientos determinantes no tanto desde el centro y desde arriba como desde la periferia y desde abajo [...], el descrédito de una Historia basada en las intenciones y estrategias conscientes de sus protagonistas y la apertura hacia una historia que se hace cargo de la complejidad de las circunstancias, del entrecruzamiento de fuerzas heterogéneas, incluso de la relevancia de los factores inconscientes [...], la puesta entre paréntesis de la supremacía del documento y de su supuesta objetividad [...], una creciente interdisciplinariedad [...], el cese de la confianza en un modelo de historia a la vez trascendente, universal y objetiva, y su progresiva sustitución por una forma de trabajar consciente de la propia relatividad, de los límites y los intereses propios, réplica a Hegel” (Oleza 84).

retratar fielmente el mundo o, si se quiere, de representarlo sin la intervención de un sujeto parcial que lo asume desde su posición específica es lo que Pons llama la “discursivización” de la historia¹⁴. A partir de tal dificultad para interpretar los eventos de la historia sin las herramientas discursivas que cada momento histórico le proporciona al sujeto enunciador (al novelista y al historiador por igual), pudiéramos resumir, con palabras de Fernández Prieto, la idea germinal de las exploraciones más osadas que ha llevado a cabo la novela histórica de finales del siglo xx:

Al pasado sólo podemos acceder a través de textos que nos lo cuentan, textos que, a su vez, no son neutros sino que han sido elaborados de acuerdo con unos filtros epistemológicos e ideológicos que seleccionaban de entre lo que sucedía aquello que merecía ser integrado en una narración valorada como histórica. Por lo tanto, no es posible dar cuenta de ninguna realidad, presente o pasada, en estado puro, incontaminada de la perspectiva cultural del observador y ajena a un orden discursivo. (1996, 214)

Nos encontramos así frente a una producción novelística que no es ajena de ninguna manera al debate teórico sobre la posmodernidad, y que se constituye en una toma de posición, implícita o explícitamente enunciada, frente a la crisis de las “grandes narrativas” de la era moderna (Pons 23). Si consideramos la historicidad de los géneros, debemos apuntar que la novela histórica de fines del siglo xx está fuertemente condicionada por la interpretación que hacen los escritores de las circunstancias históricas suscitadas a raíz de los cambios económicos, políticos y culturales que marcaron este periodo. De igual modo, si nos arriesgamos a proponer una conciencia de época como respaldo de esta nueva escritura de la novela histórica, debemos decir que lo que mejor la refleja es la

14 Aquí volvemos a la noción de discurso como aparato lingüístico e ideológico con que cuenta el sujeto para aprehender o elaborar un significado del mundo.

presencia infaltable de una voz que hace eco de sí misma, que habla y enseguida denuncia el carácter parcial de cuanto dice; una especie de objeción en tiempo real, un *decir* que no ignora que su objeto es impenetrable, ajeno de muchas formas a cuanto de él se dice. Y entre las advertencias más reiteradas están las que señalan el papel que juega la perspectiva en el otorgamiento de sentido: el lugar tan común sobre la verdad y el ojo que la mira.

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

Cada una de estas premisas es válida en la medida en que se le puede aplicar a ciertos casos particulares¹⁵, pero deja de serlo en cuanto es asumida como explicación generalizadora. Incluso podríamos decir que, más allá de esta encrucijada en que se ha convertido la “crisis de la modernidad”, agravada por lo crítica que ha

15 William Ospina, por ejemplo, reconoce que su trilogía sobre la conquistada de América estuvo inspirada inicialmente por “la conmemoración del quinto centenario del llamado Encuentro de los Mundos” (Ospina 2009).

sido siempre la modernidad latinoamericana, muchas de las novelas históricas obvian los problemas culturales de fondo y hasta se justifican únicamente por necesidades de rotación editorial. De todos modos, lo que sí podemos identificar claramente son las principales características de la novela histórica de finales del siglo xx y principios del xxi, que nos permiten diferenciarla de las novelas históricas producidas en otros periodos.

Como Lukács al momento de proponer con *Waverley* (1814) el primer precedente de novela histórica plenamente configurada (Lukács 15), Menton se arriesga a considerar *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, como la primera “nueva novela histórica” latinoamericana (Menton 38). Publicada en 1949, esta novela reúne —muchos de ellos en estado germinal— los lineamientos escriturales más notorios del tipo de novela histórica que, según Menton, habría de transformar el canon, a saber: 1) en lugar de reproducir miméticamente el pasado, se empeña en desarrollar algunas “ideas filosóficas” relacionadas con “la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad”, “el carácter cíclico de la historia” y, paradójicamente, su “carácter imprevisible”; 2) distorsiona la historia “a través de omisiones, exageraciones y anacronismos”; 3) ficcionaliza personajes históricos, en oposición a la fórmula de Walter Scott de sólo permitir protagonistas ficticios; 4) la narración está constantemente cortada por marcas “metaficcionales” o comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) “el concepto de intertextualidad reemplaza aquél de entresubjetividad [sic], y el lenguaje poético tiene por lo menos dos maneras de leerse”; las alusiones a otras obras, “a menudo explícitas, se hacen frecuentemente en tono de burla”; y, por último, 6) es una novela histórica que muestra un carácter marcado por lo dialógico (“proyecta dos o más interpretaciones de los sucesos, los personajes y la visión de mundo”) y lo carnalesco (la presencia constante de la parodia y las exageraciones humorísticas); la heteroglosia (“la multiplicidad de discursos”) se constituye en una de sus formas predilectas de presentar la historia (Menton 42-45).

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

Queda claro que lo que intenta Grützmacher es demostrar que el concepto de “nueva novela histórica”, en oposición a lo que el propio Menton llama “novela histórica tradicional”, no es el más apropiado para nombrar el fenómeno literario que ha tenido lugar, sobre todo en América Latina, a finales del siglo XX. La propuesta teórica de Menton sólo se justificaría por cuanto refleja una corriente global. “Es decir, puesto que cada vez más autores se dirigen hacia el polo postmoderno, podríamos hablar de una ‘nueva’ novela histórica, entendida como tendencia” (Grützmacher 150). La novedad de esas novelas no consiste, entonces, en el uso de nuevos recursos —no es

una novedad de lo nuevo— sino en una reutilización de los recursos viejos. De ahí que, por ser las marcas metatextuales uno de los recursos de representación más explotados entre los nuevos novelistas, Grützmacher proponga como más preciso y coherente el uso del término “metaficción historiográfica”, acuñado por Linda Hutcheon en su libro *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988):

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

A fin de cuentas, afirma Hutcheon, la parodia (forma emblemática de la escritura posmoderna) funciona “como un medio para conectar el presente con el pasado sin postular la transparencia de la representación” (Hutcheon 191). Esto propicia una autoconciencia de la relatividad (“de la incertidumbre radical”) del conocimiento histórico, que permite distorsionar el pasado a través de la abierta manipulación de los relatos de la historia.

Como corolario de lo dicho hasta ahora, cabe resaltar que un acercamiento a *Historia secreta de Costaguana* nos aboca, en primer lugar, al análisis de un narrador que presume siempre de ser dueño

absoluto de su propia historia, y que funda en ello su potestad para manipular los sucesos históricos según su propia conveniencia; y, en segundo lugar, a la consideración de las relaciones entre literatura e historia: un continuo juego intertextual que permite adelantar múltiples lecturas sobre unos mismos acontecimientos y abrir, desde la ficción, nuevas posibilidades de conocer el pasado.

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

Quizás uno de los pasajes más conmovedores de *Historia secreta de Costaguana* sea aquél en donde se describen los días de guerra de un tal Anatolio Calderón, “el soldadito cobarde y desorientado” que irrumpió en la casa de los Altamirano-Madinier para enseñarles que es imposible escapar de los Grandes Acontecimientos.

Como aquel Henry Fleming de *La roja insignia del valor* (1896), de Stephen Crane, Anatolio Calderón se da cuenta de que tiene miedo a la guerra. Igual que el joven soldado de la Unión en la víspera de su primera batalla, Anatolio sabrá maldecir el día en que decidió unirse al ejército revolucionario que tiene planes de recuperar el poder desde Panamá, recordará a su madre y sentirá “unas ganas violentas de irse a casa y comer algo caliente” (Vásquez 2007b, 210). Vencido al fin por el temor y la nostalgia, decide desertar. En el bolsillo lleva una herradura y un libro de Julio Flores, “el Divino Poeta”. Lo alienta la idea de que si logra llegar a algún puerto seguramente encontrará un barco que lo saque de esa pesadilla que es la Guerra de los Mil Días. Anochece cuando arriba a Colón en un tren cargado de plátanos. Deambula como una sombra siniestra por las calles del antiguo suburbio de los ingenieros franceses, ahora abandonado. Entra a la única casa que tiene las luces encendidas y encuentra en la cocina a una mujer blanca vestida con ropas de negra que está cantando en una lengua incomprensible. Al advertir el terror que le provoca su aparición, le explica que no desea hacerle daño, que lo único que quiere es ropa, comida y algo de

dinero. Ella asiente, dándole a entender que está de acuerdo con todo, pero en un descuido del soldado se precipita corriendo hacia la puerta: “Anatolio”, nos dice José Altamirano sin muchas muestras de emoción, “alcanzó a sentir lástima, una lástima fugaz, pero pensó que de todas formas era el paredón lo que le esperaba si llegaban a capturarlo. Levantó el fusil y disparó, y la bala atravesó a la mujer a la altura del hígado y fue a alojarse en la vitrina del salón” (218). Esa mujer era Charlotte Madinier, la amada concubina del narrador.

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

Sin embargo, hay algo en el método que separa irremediablemente a *Historia secreta de Costaguana* de una novela como *La roja insignia del valor*. Mientras todo el esfuerzo de Crane se centra en la reconstrucción, sin muchas precisiones históricas, de un par de batallas de la Guerra de Secesión norteamericana a través de los ojos y la psicología del joven Fleming, a Vásquez no le será fácil dejar de enzarzarse, por ejemplo, en los entresijos de la trama diplomática que se tejía alrededor de la construcción del canal interoceánico. No es precisamente por incapacidad del autor, sino por el propósito que guía la escritura de su novela. Crane puede entregarse a la pura descripción de los mecanismos que la cercanía de la muerte desata

en una mente joven y demasiado soñadora, porque su intención está lejos de querer comprender las razones políticas de dos ejércitos enemigos que se dan a la refriega. Vásquez, por su parte, ha creado un personaje que pretende hablarnos de la violación de su historia y la de su país por parte de Joseph Conrad. Un personaje que, si quiere sustentar su acusación, sabe que tendrá que decirnos qué fue lo que no se dijo o se distorsionó en *Nostromo*: las fechas, los nombres, los eventos..., todo eso que forma la historia secreta de Costaguana.

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

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

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

“Usted”, dije, “me debe una explicación”.

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

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

“Esto, querido señor, es una novela”.

“No es mi historia. No es la historia de mi país”.

“Claro que no”, dijo Conrad. “Es la historia de *mi* país. Es la historia de Costaguana”. (Vásquez 2007b, 285)

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

Así es como ahora podemos arriesgarnos a afirmar que *Historia secreta de Costaguana*, más que una simple narración de los eventos políticos y militares que marcaron el siglo XIX colombiano, es también una indagación sobre las distintas formas como esos hechos han sido narrados. De esta circunstancia deriva toda su particularidad, y su mayor grado de realización en cuanto proyecto novelístico radica en la creación de un narrador que no se preocupa por ocultar los propósitos de su ejercicio narrativo, que vulnera todo principio mimético. Sabe que su voz, aunque parcial y resentida, está respaldada por su condición de testigo directo de los hechos, y reclama con ello

la potestad de presentar su propia versión de la historia. Es la voz de un hombre que se rebela porque siente que pocos derechos le son tan sagrados como el de poder contar (y en ese momento, apropiársela) la historia que ha debido padecer en carne propia.

José Altamirano es un narrador bastante atípico. Pese a la limitación de su perspectiva personal, es una especie de yo omnisciente que se toma toda clase de libertades con la vida de sus personajes. Un buen ejemplo de ello son los términos en que anuncia la aparición de Santiago Pérez Triana: “Lo importante no es quién era aquel hombre, sino qué versión estoy dispuesto a dar de su vida, qué papel quiero que juegue en el relato de la mía. De manera que ahora mismo hago uso de mis prerrogativas como narrador, me tomo la poción mágica de la omnisciencia y entro, no por primera vez, en la cabeza —y en la biografía— de otra persona” (89).

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

En este punto nos enfrentamos al problema de la configuración narrativa, es decir, a lo que tiene que ver con la elección de unos hechos concretos del pasado histórico, la posición del narrador frente a esos hechos y su forma de narrarlos. En primer término, estaríamos ante la necesidad de establecer las fuentes que le permiten al narrador sostener la idea de que *Nostromo* es un simulacro basado en la historia de Colombia. Una vez se haya dado ese paso, tendríamos que referirnos al tono con que se habla de dicha posibilidad y a los recursos que mejor lo denuncian... Y ese tono es inevitablemente

irónico, y los dos recursos de configuración que soportan la mayoría de su peso en *Historia secreta de Costaguana* son la intertextualidad y las marcas metaficcionales o metaliterarias que le dan forma y carácter a su intención de reescribir la historia. Se trata, entonces, de dilucidar el modo como se entrecruza en la novela de Vásquez una doble línea de relaciones textuales, en cuanto novela histórica sobre la separación de Panamá y como hipertexto de *Nostromo*.

En términos de Genette (1989), podemos señalar que *Historia secreta de Costaguana* se “enmarca” dentro de *Nostromo*, y que su margen de significados se cierra, y se abre, alrededor de esta correspondencia. Como es de esperarse (al menos en el momento en que se tienen noticias de Sulaco y su revuelta separatista), la narración de Altamirano será un largo recorrido por la “historia verdadera” que se esconde detrás de la “historia ficticia” de Costaguana. A través de citas y todo tipo de alusiones se va dando forma a una trama de circunstancias tendientes a demostrar que la historia de esa nación supuestamente imaginada por Conrad es un plagio descarado de la historia colombiana.

Desde el título, que indica de entrada la relación hipertextual entre *Nostromo* e *Historia secreta de Costaguana*, hasta los distintos niveles de relación intertextual y las marcas metanarrativas que definen el carácter de ese hipertexto, todo a lo largo de la novela de Vásquez es una referencia permanente a la posibilidad de leer una narración ficticia en función de unos acontecimientos históricos, y viceversa. De este modo se configura la narración en un constante juego de espejos y distorsiones que nos invita a traspasar sin pudor la delgada línea entre las realidades paralelas donde habitan Conrad y Altamirano: el uno arrastrado al plano de la ficción, el otro inmiscuyéndose en los asuntos históricos.

Intertextualidad: planos de relación textual y configuración narrativa en Historia secreta de Costaguana

Siguiendo los anteriores planteamientos (pero asumiendo enseñada la renuncia a un análisis supeditado a sus categorías), podemos hablar ahora de las relaciones textuales que soportan la estructura

narrativa de *Historia secreta de Costaguana*. Algo a lo que Umberto Eco (2005) ha llamado “ironía intertextual”, y que ha definido, en función de los niveles de lectura, como “esos guiños” que el autor dirige a sus “lectores modelo” (a la enciclopedia personal de éstos) en busca de su complicidad para lograr una determinada elaboración del sentido del texto¹⁶. De este modo, nos remitimos directamente a las referencias textuales con las que el autor edifica su narración, asumiendo esos textos como materia prima a partir de la cual se configura el cuerpo de la novela.

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

De cualquier manera, la idea de que los textos que interactúan en la novela de Vásquez se pueden organizar en distintos niveles nos viene dictada por la eventualidad de que hay textos sin los cuales sería imposible concebir siquiera la historia de José Altamirano, mientras que otros están ahí como simples manifestaciones de

16 Eco enumera las siguientes características de la narrativa posmoderna: “la metanarratividad, el dialogismo (en el sentido bajtiniano de que los textos se hablan entre sí), el *double coding* y la ironía intertextual”. Asimismo, se refiere al hecho de que la metanarratividad y el dialogismo no son “ni vicios ni virtudes posmodernos”, sino que han estado presentes —aunque con menos intensidad— desde las obras literarias más antiguas (véase Eco 223-246).

un carácter irresponsable ante sus propias palabras, y cuya única función es resquebrajar la unidad del discurso narrativo. En esa medida, *Historia secreta de Costaguana* dialoga con tres grupos de textos: 1) con *Nostromo*, con narraciones de otros autores y con textos críticos que de alguna manera aluden a la relación de dicha novela con la historia suramericana (véanse Borges 2007; Deas 2006; García Márquez 1985; Said 1996, 2007); 2) con las obras de historiadores y biógrafos que se han ocupado de los personajes y los hechos históricos que aparecen en *Historia secreta de Costaguana* (véanse Conrad 2008; Lemaitre 2003; Santos 2004; Vásquez 2007c), y 3) con otras narraciones (*Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*¹⁷, *Madame Bovary*, *Las amistades peligrosas*, etc., e incluso algunas de Conrad) que simplemente están en el espectro de la tradición en la que se inserta la novela de Vásquez y que son de mayor gratuidad dentro de la economía del sentido global. Digamos, además, que los dos primeros grupos están conformados por textos esenciales para el significado de conjunto, mientras que éstos últimos forman un ruido, un elemento perturbador en torno a los lazos referenciales que se tienden entre *Nostromo* e *Historia secreta de Costaguana*.

El lenguaje del escepticismo: configuración discursiva de *Historia secreta de Costaguana*

Antes de proseguir, es necesario que nos detengamos a considerar las implicaciones de esta división entre categorías relacionadas con la narratividad y la discursividad en la novela de Vásquez. En el momento en que pensamos en esto aparece ante nosotros el viejo problema del contenido y la forma, que es básicamente la dificultad de dar cuenta de cada uno de ellos por separado. En la práctica de

17 Es particularmente expresiva la presencia anacrónica de estas referencias intertextuales (como decíamos al principio, la narración de Altamirano empuja el 7 de agosto de 1924), que igual nos muestran un total desprecio por la verosimilitud que otorga la causalidad de la narración historiográfica y por la capacidad asociativa que, por eso mismo, le da mayor poder clarificador a la obra literaria.

la escritura no es posible diseccionarlos de esa manera, y siempre aparecen unidos en el texto como partes operantes de su función significativa. En el apartado anterior decíamos que Vásquez acopla en su novela distintos tipos de textos para generar su propia versión de unos acontecimientos históricos. No pretendíamos, sin embargo, presentar la configuración narrativa como un esquema en el que se engarzan acontecimientos ubicados de una manera particular en las coordenadas espacio-temporales, sino más bien en cuanto la narración se organiza a partir de la necesidad que tiene —ya sea como hipertexto o como novela histórica propiamente dicha— de interactuar con *Nostromo* y con los relatos que han referido antes el periodo histórico del que se ocupa.

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

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

Una literatura de la literatura, en la que el texto se refiere, además de a otras cosas, al mismo texto, una literatura que se construye en el proceso mismo de la escritura y con los materiales de la propia escritura, un conjunto de maniobras metatextuales que quedan

incorporadas al texto como un componente más del sistema de delación programada de la obra literaria. (10)

Como si replicara a Genette, Camarero aclara enseguida que tal afirmación no se refiere a “la función ‘metaliteraria’ por antonomasia de la crítica”, sino a esa parte de la escritura que se dedica a reflexionar sobre sí misma como “medio de transmisión y de configuración” de sentido (10). Más que ante un género literario, nos encontramos aquí frente a unos recursos retóricos orientados a “delatar” el carácter lingüístico de la realidad que se construye en el texto. Recordemos que “las metaficciones historiográficas no sólo, como toda narración, construyen unos hechos, sino que enseguida los cuestionan y muestran su carácter subjetivo y provisional” (Grützmacher 150). Es en esta conciencia de lenguaje donde radica su poder cuestionador de las formas narrativas que tradicionalmente se han arrogado el monopolio de la verdad. Tal es el caso de la Historia, enfrentada por una narración que, además de construir versiones paralelas de los contenidos históricos, imita y parodia los métodos de la historiografía con el propósito de sacar a flote su falibilidad.

“Lo que define a la metafiction historiográfica —insiste Grützmacher— es su ‘obsesión’ por equiparar historia y ficción” (160). Obsesión a la que puede atribuirse una doble intención: la de elevar la ficción a la categoría de medio legítimo para acceder a un conocimiento de la realidad histórica, o la de rebajar la Historia a simple narración, subjetiva y limitada, de los acontecimientos históricos. En ese sentido, *Historia secreta de Costaguana* se ubica en el contexto de una producción novelística que cuestiona, por una parte, la capacidad del discurso historiográfico para apropiarse de los acontecimientos del pasado y, por otra, los alcances de la novela histórica para configurar una versión coherente de esos hechos. Esa “nueva novela histórica” pretende convertirse en un centro de discusión sobre la validez de las representaciones del pasado. De ahí que desaparezcan de su repertorio las aspiraciones del realismo y se infrinja sin pudor alguno la eterna aspiración de la obra literaria de funcionar como un mecanismo cerrado

sobre sí, en cuya estructura late siempre un anhelo de perfección mimética. La metaficción historiográfica es presentada como un organismo en perfecto funcionamiento pero con las tripas por fuera: más que ocultarlo, la metaficción atrae hacia su propio centro ese factor discordante que es la conciencia de que el todo está conformado por partes, que la verdad que conocemos es producto de interpretaciones, que la novela es un simulacro montado sobre artificios retóricos.

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

Hacia una tipología de las marcas metatextuales

Como en el caso de las relaciones de intertextualidad, también las marcas metatextuales requieren una clasificación que nos permita ver por separado la información que suministran. No debe olvidarse que estamos tratando de evidenciar el aparato discursivo que soporta la narración de José Altamirano, y que sólo podemos acceder a él a través de la interpretación de algunas ideas expresadas por el narrador y los demás personajes. Así pues, estarían, en primer lugar, las marcas que hablan sobre la configuración narrativa del texto, y, en segundo lugar, las que se refieren a la relación entre historia y literatura, y entre éstas y la “verdad histórica”.

1. Sobre la estructuración del texto

Las marcas metatextuales correspondientes a este tipo hacen referencia a dos factores determinantes de la narración: el narrador y la disposición de los hechos narrados. Entre las primeras están las

que definen el carácter y la actitud del personaje que cuenta, y entre las segundas, la forma de organizar su narración. Veamos:

1.1. *El narrador*

Un punto sobre el cual no podemos dejar de insistir es la importancia del narrador como centro de la configuración discursiva de la novela, no sólo porque se trata de un narrador autodiegético, el participante más activo de la historia que nos cuenta (según sus propias palabras, es alma gemela de Joseph Conrad y ha jugado un papel decisivo en la separación de Panamá), sino porque es su *voz* la encargada de orquestar los distintos elementos argumentales y narrativos que conforman la novela. A pesar de las limitaciones que conlleva estar tan involucrado en la acción, tanto su perspectiva de hombre viejo que mira hacia atrás como las “licencias” que a veces se toma deliberadamente le permiten ofrecer una visión más o menos totalizante de los hechos. Reclamándose dueño de su “propia tragedia”, decide contarla en función del propósito de demostrar que su vida le ha sido robada, y entonces emprende una labor hartamente conocida en el campo de la historiografía: la revisión del pasado. Mientras el “humilde historiador” que nos narra *Nostromo* sólo interviene en su mundo ficticio tratando de hacerlo más coherente de acuerdo a las leyes de verosimilitud que ha escogido para gobernarlo, José Altamirano ocupa sus potestades en señalar las reglas que gobiernan la narración de ese mundo suyo.

Ya oigo las preguntas que resuenan en la platea: ¿qué pueden tener en común un novelista famoso y un pobre colombiano anónimo y desterrado? Lectores: tengan paciencia. No quieran saberlo todo desde el principio, no investiguen, no pregunten, que este narrador, como un buen padre de familia, irá proveyendo lo necesario a medida que avance el relato... En otras palabras: déjenlo todo en mis manos. Yo decidiré cuándo y cómo cuento lo que quiero contar, cuándo oculto, cuándo revelo, cuándo me pierdo en los recovecos de mi memoria por el mero placer de hacerlo. (Vásquez 2007b, 14)

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

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

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

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

Así cuenta este narrador, confesando que miente al tiempo que pide que se le crea: “es verdad que soy colombiano, y que todos los colombianos somos mentirosos, pero debo hacer constar lo siguiente: lo que transcribo a continuación es la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad” (51). El suyo es un monólogo que apela a sus oyentes en busca de aprobación, pero sin la pretensión de ser dueño de verdades absolutas, pues finalmente a nosotros, simples mortales, nos será imposible saber cuál de las versiones que tenemos de nuestra historia podrá merecer “el crédito de la posteridad” (155).

1.2. *La narración*

En varias ocasiones nos hemos referido a la conciencia que tiene Altamirano de que tanto la historia de Conrad como la suya son invenciones hechas con palabras. Hemos dicho que esa lucidez frente al lenguaje lo forzaba a una honestidad que se refleja en el acceso que el lector tiene a los mecanismos internos de la narración. Ahora diremos que la novela, acorde con ello, está minada con advertencias metatextuales que van desde la justificación de una ruptura en el orden temporal del relato hasta cualquier precisión acerca de la necesidad de abordar un determinado tema o utilizar algún recurso narrativo. Es una narración que explica sus porqués a medida que avanza: algo parecido a un rompecabezas en que cada pieza anuncia la siguiente o comenta la anterior.

Aquí les hablaré de asesinatos inverosímiles y de ahorcamientos impredecibles, de elegantes declaraciones de guerra y desaliñados acuerdos de paz, de incendios y de inundaciones y de barcos intrigantes y trenes conspiradores; pero de alguna manera todo lo que les cuente a ustedes estará dirigido a explicar y explicarme, eslabón por eslabón, la cadena de sucesos que provocó el encuentro a que mi vida estaba predestinada. (Vásquez 2007b, 14)

Todo eso que nos anuncia aparecerá en las 280 páginas que siguen, dispuesto en el orden que él, “dueño omnipotente de mi experiencia”, ha decidido darle para que sea mejor comprendido por los lectores. No es que este recurso narrativo o el hecho de que lo utilice con la más rotunda explicitéz representen ninguna verdadera novedad bajo el cielo de la literatura, sino que, en el contexto de *Historia secreta de Costaguana*, nos dice absolutamente todo sobre la clase de relato que estamos presenciando: un relato sincero hasta la pedantería. A veces, acostumbrados a que los goznes de un texto funcionen en silencio, termina fastidiándonos que el narrador quiera explicarnos cada uno de los pasos que da, como si los “lectores del Jurado” fueran incapaces de identificar, por ejemplo, un *flash back* o de comprender una sola de las razones que tiene para estar contándonos su triste historia: “Pero ahora debo volver atrás en el tiempo. Desde ya aviso que luego volveré adelante, y luego atrás de nuevo, y así alternativa, sucesiva y testarudamente” (71).

Todo esto evidencia el tremendo tamaño del yo que nos habla. Si, además, entendemos la presencia de “los lectores del Jurado” como una muestra de que el narrador se siente llamado a afrontar el temible juicio de la Historia, entonces se hacen casi palpables las razones que tiene para presentar su versión de los acontecimientos: el de Altamirano es un largo argumento de defensa y acusaciones que no repara en nada al momento de interpretar la historia y la política como dos presencias ingobernables en la vida de los hombres. Es su forma de decir que la traición a su patria y el abandono de su hija fueron decisiones *inevitables*. Sea como fuere, tanto su

interpretación de la historia colombiana como su “mala lectura” de *Nostramo* están supeditadas a las necesidades de su defensa.

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

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

Ahora mi memoria y mi pluma, adictas sin remedio a los avatares de la política (fascinadas por los horrores de piedra que deja a su paso la Gorgona), deberían dirigirse sin distracciones al recuento de esos años terribles que comienzan con los curiosos versos de un himno nacional y terminan con los ciento veintiocho días de una guerra. Pero un suceso casi sobrenatural paralizó el devenir político del país, o lo paraliza en mi recuerdo. El 23 de septiembre de 1886, después de seis meses y medio de embarazo, nació Eloísa

Altamirano, una niña tan pequeña que mis dos manos alcanzaban a cubrirla por completo, tan esmirriada de carnes que en sus piernas se notaba todavía la curvatura de los huesos y en sus genitales sin labios sólo era visible el diminuto pico del clítoris. (171)

Como en toda novela histórica, también aquí se imbrican constantemente los episodios de la vida pública con los de la vida privada. Cada uno de los recursos técnicos de la narración está empeñado en el objetivo de montar una imagen de la historia que no desprecia las consecuencias que “los Grandes Momentos pueden imprimir en las Vidas Pequeñas” (15).

2. Sobre la Historia y el conocimiento histórico

Si nos atenemos a la definición de metaliteratura que ofrece Camarero, el análisis de los comentarios que el narrador hace sobre su ejercicio narrativo y de las opiniones que pronuncia acerca de la materia de que se ocupa debería haber terminado en el punto anterior. Sin embargo, es conveniente recordar que *Historia secreta de Costaguana* participa de una clase de metaliteratura muy específica: la metaficción historiográfica. Las narraciones de esta clase, como hemos venido diciendo, construyen los hechos a la vez que señalan su carácter discursivo y provisional. El conocimiento histórico se constituye entonces en uno de sus principales ejes de discusión. A lo largo de la novela puede identificarse una “filosofía de la historia” diseminada en todo un compendio de ideas acerca de: 1) la historia como devenir, como cadena de acontecimientos; 2) la historia como discurso que genera verdades, y 3) la relación de la historia (en ambas acepciones) con la ficción.

Georg Lukács ubica el nacimiento de la novela histórica en fecha cercana a la caída de Napoleón. Justifica tal proximidad aduciendo que fueron las guerras napoleónicas, con su capacidad de involucrar a toda Europa, las que primero crearon en el individuo la conciencia de estar participando en la historia (1976, 19). La realización de esa

conciencia de época vendrá a ser, para Lukács, un propósito privilegiado por la novela escrita según el prototipo de Walter Scott. Pero esa conciencia histórica ¿es una conciencia de qué? ¿De hacer parte de un proceso organizado o de estar inmerso en una vorágine? ¿De ser realizador o víctima de la historia? Frente a estas preguntas, Altamirano parece tener respuestas bastante claras: la historia es un teatro itinerante cuyo director es un Ángel titiritero; las obras representadas, los buenos o malos argumentos, dependen siempre de su buen o mal humor, de que se sienta cómodo o fastidiado con la locación y los actores. De todas formas, el Ángel de la historia siempre ríe, divertido como anda en inventarse farsas macabras:

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

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

Vine a Londres, como tanta gente ha venido de tantos lugares, huyendo de la historia que me tocó en suerte, o, mejor dicho, de la historia del país que me tocó en suerte. En otras palabras: vine a Londres porque la historia de mi país me había expulsado. Y aún en otras palabras: vine a Londres porque aquí la historia había cesado tiempo atrás: ya nada pasaba en estas tierras, ya todo estaba inventado y hecho, ya se habían tenido todas las ideas, ya habían surgido

todos los imperios y se habían luchado todas las guerras, y yo estaría para siempre a salvo de los desastres que los Grandes Momentos pueden imprimir en las Vidas Pequeñas. Venir fue, por lo tanto, un acto de legítima defensa, el juzgado que me juzgue habrá de tenerlo en cuenta. (15)

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

Junto a estas alegorías de la historia como acontecer, también se presentan en la novela ciertas nociones sobre las dificultades a que se enfrenta el historiador para conocerla. Si Altamirano se atreve a presentar su versión de los hechos es porque asume que las historias que conocemos no son fieles copias de lo que realmente ha sucedido; que cada hombre, en cada momento, ve e interpreta los datos que le ofrece la experiencia de acuerdo con sus prejuicios más arraigados. La realidad se vuelve a todas luces impenetrable y de ella sólo podemos desprender relatos condicionados por los medios físicos y teóricos de los que nos valemos para estudiarla. El reconocimiento del carácter discursivo de las verdades históricas, sin embargo, es relativamente nuevo, y se asocia a una forma de concebir la historiografía como un relato más entre los otros que pretenden dar explicaciones del mundo¹⁸. Un relato que, viéndolo

18 A propósito de estas afirmaciones, Valeria Grinberg Pla destaca lo siguiente: “La idea de que el conocimiento histórico se produce en y por el lenguaje implica sin lugar a dudas una revolución para las concepciones tradicionales de la historia. Es más, probablemente la característica más importante del cambio de paradigma de la historia como ciencia en la segunda mitad del siglo xx consista en definir a la historia como discurso y no como suceder. Esto no significa que se ponga en cuestión la existencia del pasado, sino que expresa la convicción de que el pasado sólo es cognoscible a través del discurso. De ello se deduce que es el relato del pasado el que lo convierte en historia” (Grinberg 2001).

bien, no dista demasiado de los relatos ficticios¹⁹: los mismos requerimientos de orden y de claridad, el mismo oficio de rellenar vacíos, una inevitable tautología del lenguaje. Ambos se enfrentan a una realidad necesariamente caótica y la organizan como pueden.

Conclusiones

Una vez leída *Historia secreta de Costaguana*, tal vez lo que más asombre al lector es la capacidad de José Altamirano para plantarse con holgura en medio de los principales interrogantes que alientan el diálogo entre las distintas formas, históricas y ficcionales, de contar la historia: ¿es posible llegar a una interpretación “verdadera” de los acontecimientos del pasado? ¿Puede alguien arrogarse la potestad de adelantar dicha interpretación? ¿Qué es lo que realmente garantiza la validez de una determinada versión de los acontecimientos históricos? Altamirano responde a todo ello con un gesto de absoluta libertad: sin mostrarse muy preocupado por distinguir los límites entre la historia y la ficción, o acentuando la impotencia de la realidad ante el “poder de la pluma”, da validez a su “humilde” ejercicio narrativo mediante la puesta en duda de las Narraciones que, respaldadas por la autoridad de una Tradición, han dado cuenta antes que él de los hechos del pasado.

Si al final aceptamos que a la novela histórica la define el propósito explícito de elaborar su argumento a partir del conocimiento previo de unos eventos históricos, debemos recordar que, en este sentido, *Historia secreta de Costaguana* se hace particular en el hecho de que es su narrador quien se encarga de revelar los resortes que generan la tensión entre el mundo histórico y el ficcional. Altamirano es, de muchas maneras, una reafirmación de las ambigüedades que mantienen a la

19 “Para H. White (1992), la Historia y la Ficción operan de manera básicamente semejante al enfrentarse a lo real, pues ambas utilizan la narración como modo de conocimiento de lo real, ambas constituyen un discurso simbólico cuyo mayor poder no es el informativo, sino el de generar imágenes de lo real” (Oleza 87).

novela histórica en el borde del escepticismo. Aunque intuye lo riesgoso que resulta para su defensa el dejar ver sus propias limitaciones y las “artimañas” de que está plagada esa verdad que presenta ante nosotros, no tiene reparos en advertirnos sobre el carácter circunstancial de sus palabras. Pero esta actitud no es para nada producto de la insensatez: es tan sólo el dictado de una inteligencia bastante extraña que ha entendido que solamente puede derrumbar las otras versiones del pasado si es capaz de poner en tela de juicio la validez de la suya propia. Sabe que son los argumentos, y no la habilidad de reflejar fielmente el mundo, lo que da fuerza a cualquier intento de imponer una narración.

Obras citadas

- Borges, Jorge Luis. 2007. *Obras completas*. Vol. II. Bogotá: Planeta.
- Cabrera, Miguel Ángel. 2001. *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Madrid: Cátedra.
- Camarero Arribas, Jesús. 2004. *Metaliteratura: estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Conrad, Joseph. 2005. *Nostromo*. Traducción de Juan Mateos de Diego. Barcelona: Laertes.
- Conrad Joseph. 2008. *Crónica personal*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Random House Mondadori.
- Curcio Altamar, Antonio. 1957. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Deas, Malcolm. 2006. “El *Nostromo* de Joseph Conrad”. En *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Taurus.
- Eco, Umberto. 2005. *Sobre literatura*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Espinosa, Germán. 2002. *Ensayos completos, 1968-1988*. Tomo I. Medellín: Fondo Editorial Eafit.
- Fernández Prieto, Celia. 1996. “Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea”. En José Romera Castillo et ál. (eds.), *La novela histórica a finales del siglo xx*. Madrid: Visor.

- Franco, Jean. 1990. *Historia de la literatura hispanoamericana* (8.ª ed.). Barcelona: Ariel.
- García Márquez, Gabriel. 1985. *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Grinberg Pla, Valeria. 2001. "La novela histórica de finales del siglo xx y las nuevas corrientes historiográficas". *Istmo* 2. <http://collaborations.denison.edu/istmo/no2/articulos/novhis.html> (consultado el 27 de septiembre del 2010).
- Grützmacher, Lukasz. 2006. "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica' y de la retórica de la *historia postficcional*". *Acta poética* 27: 141-167.
- Hutcheon, Linda. 1993. "La política de la parodia posmoderna". *Criterios*, número especial de homenaje a Bajtín: 187-203. <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf> (consultado el 25 de septiembre del 2010).
- Jitrik, Noé. 1995. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Lemaitre, Eduardo. 2003. *Panamá y su separación de Colombia*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Lukács, Georg. 1976. *La novela histórica*. Tomo IX de *Obras completas*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- McGrady, Donald. 1960. *La novela histórica en Colombia, 1844-1959*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Melo, Jorge Orlando. 1998. "La literatura histórica en la República". En *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oleza Simó, Joan. 1996. "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo". En José Romera Castillo et ál. (eds.), *La novela histórica a finales del siglo xx*. Madrid: Visor.
- Pons, María Cristina. 1996. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx*. México: Siglo XXI Editores.
- Pulido Herráez, Begoña. 2006. *Poética de la novela histórica contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Rey Pereira, Carlos. 2000. "Discurso histórico y discurso literario. El caso de *El Carnero*". Tesis de Doctorado en Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.
- Said, Edward. 1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Said, Edward. 2007. "Introducción". En Rudyard Kipling, *Kim*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Sanín Cano, Baldomero. 1972. "Santiago Pérez Triana". En Santiago Pérez Triana. *Reminiscencias tudescas y cuentos a Sonny*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Santos Molano, Enrique. 2004. *1903: adiós Panamá*. Bogotá: Villegas Editores.
- Subirats, Eduardo. 2001. "El amanecer de los ídolos". En *Culturas virtuales*. México: Ediciones Coyoacán.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2004. *Los informantes*. Bogotá: Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel 2007a. "El arte de la distorsión". *El Malpensante* 76.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2007b. *Historia secreta de Costaguana*. Bogotá: Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2007c. *Joseph Conrad. El hombre de ninguna parte*. Bogotá: Panamericana.
- White, Hayden. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Traducción de Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós.
- Zamora, Lois Parkinson. 2004. *La construcción del pasado: La imaginación histórica en la literatura americana reciente*. Traducción de Mariana Podetti. México: Fondo de Cultura Económica.