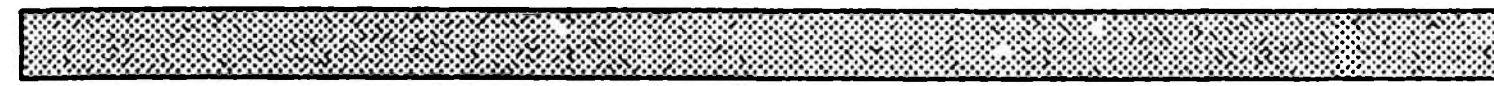


Roberto Vélez Correa*



"CARTAGENA DE INDIAS": ATALAYA PARA UNA LECTURA CREATIVA DE LA HISTORIA OFICIAL HISPANICA

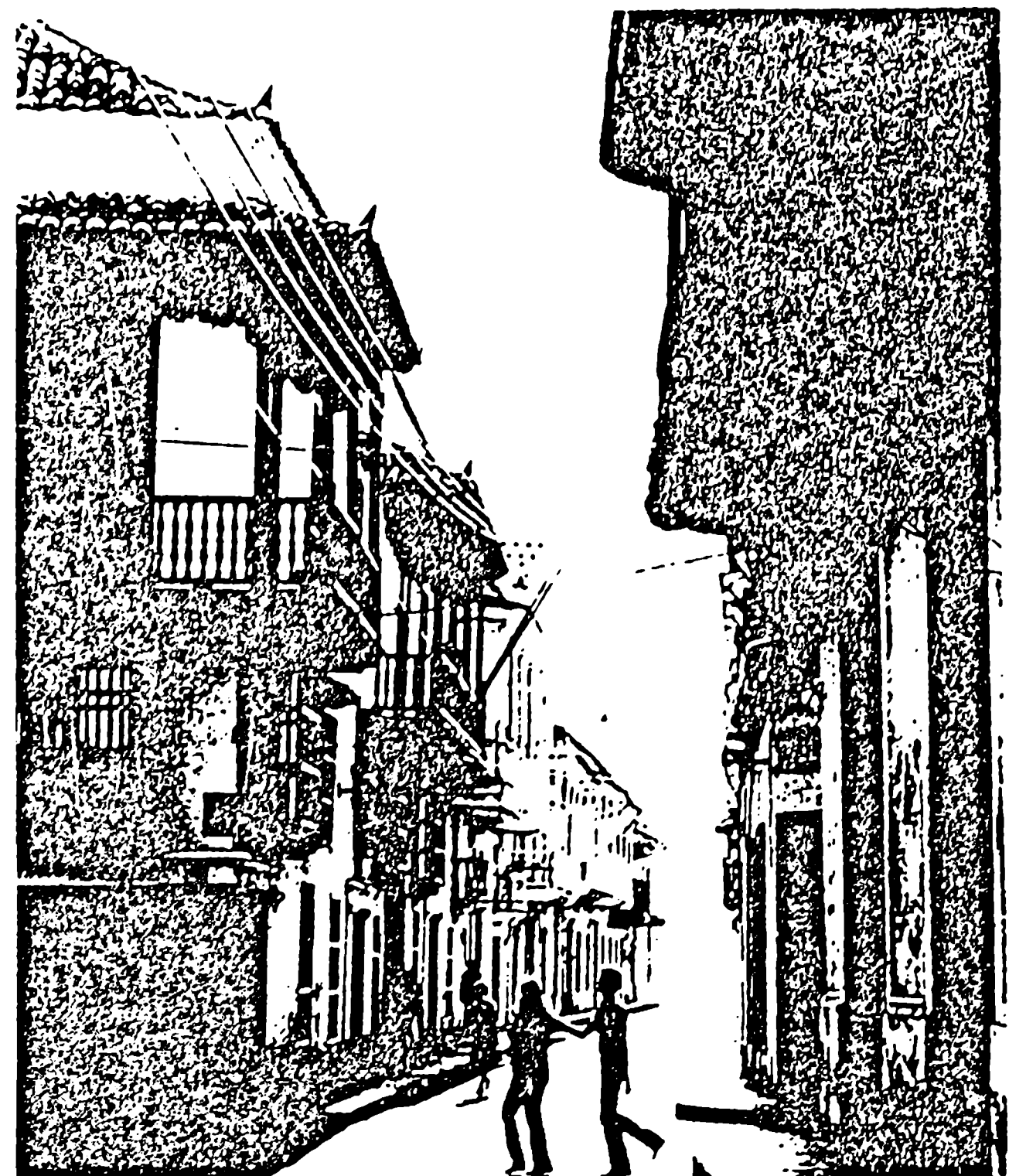
*¿Por qué quiso ir Cervantes a Colombia?
¿Por qué soñó en Cartagena de Indias?*

Ernesto Jiménez Caballero.

Cartagena, la heroica, ha dado suficiente material de estudio para convertir su ya larga monografía en una biografía, como si su identidad monumental cobrara vida latente y se encarnara en ente agonístico, casi un personaje, objeto de la atención de historiadores y literatos.

Las distintas perspectivas estéticas desde donde se ha abordado la metrópoli, Patrimonio histórico de la humanidad, no inhiben la ambivalencia que suscita su protagonismo en los acontecimientos más relevantes, desde cuando fuera fundada en 1533. A partir de su pesada inmovilidad, en la proa rompiente de las olas de penetración de conquistadores, fundadores, virreyes, filibusteros, piratas y corsarios, es cuando Cartagena de Indias ofrece el lugar de privilegio de una atalaya desde la cual el observador se ubica para abarcar mediante su visión panorámica la red de eventos que cae sobre fortificada fisonomía.

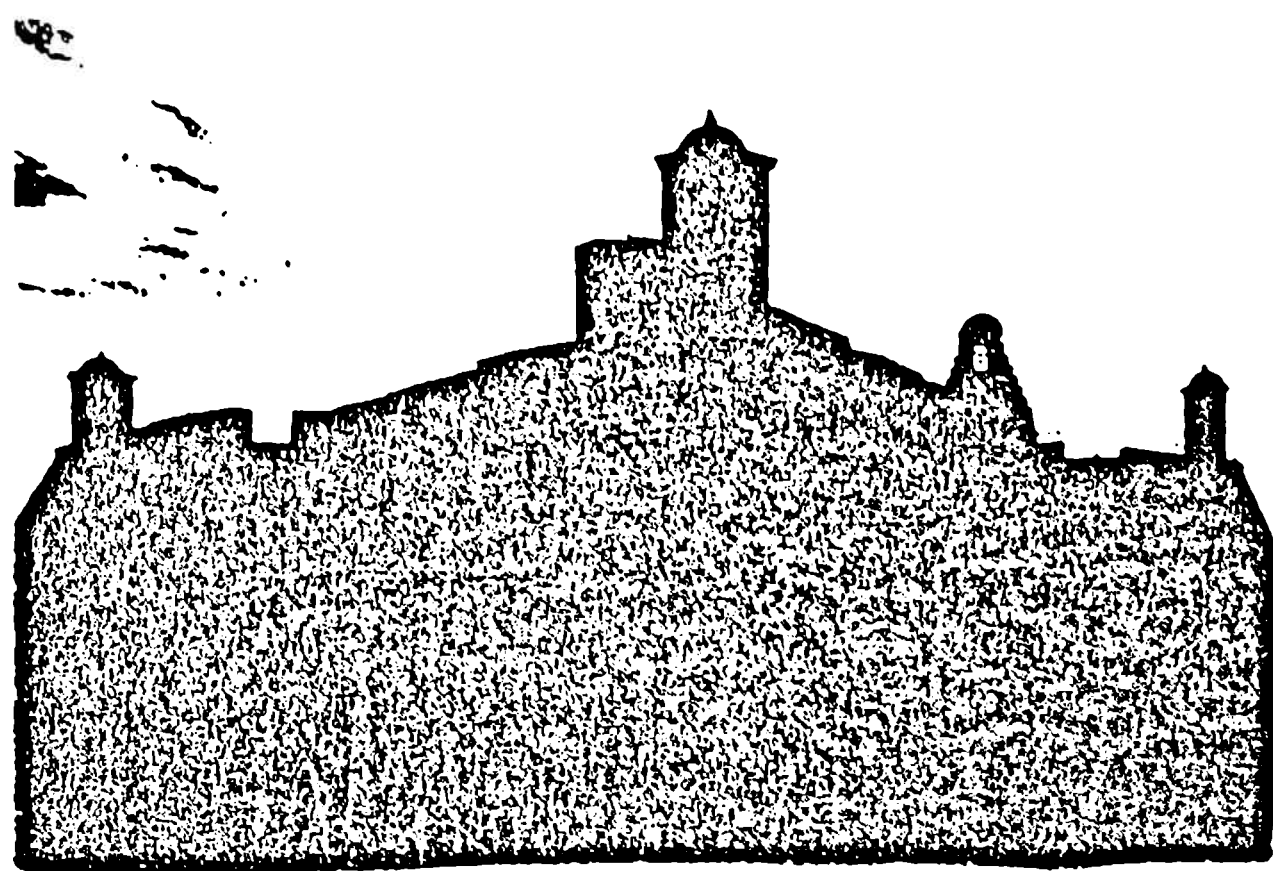
Las dimensiones épicas espacio-temporales de su destino, obligan a valernos de una supraperspectiva de apreciación. Así las torres de sus castillos y la imponencia de sus murallas se repliegan sobre su pasado para desentrañar asuntos que el hombre contemporáneo, desde su hoy, pretende discernir para comprender su entorno y comprenderse a sí mismo. Cartagena ha sido centro de interés interpretativo desde dos puntos de vista fundamentales: el del historiador, propiamente dicho, y el del creador de ficción, llámese cuentista o novelista. Ambos ambicionan penetrar los resquicios misteriosos del pretérito, aunque los materiales sufran diferentes tratamientos y los resultados sean, también, otros.



**Estudios en filosofía y letras en la Universidad de Caldas, Master en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Colorado. Profesor y actual Decano de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Caldas. Autor de las novelas "Fantasmas de mediodía", "La pasión de las Gárgoras", del ensayo "Gardeazabal" y de artículos en periódicos y revistas.*

La historia de Cartagena ocupa un sitio privilegiado. Pocas ciudades han sido objeto de tantas monografías y sus episodios críticos son absorbidos al interior de nuestra geografía, porque su suerte siempre ha comprometido la de la nación. Por eso ésta ponencia busca apoyarse más en la dimensión literaria que por igual juega un papel preponderante en los abultados pergaminos que encierran su saga. Desde luego que antes es importante establecer un intermedio de tensión que existe en las dos disciplinas, en aras de aliviar las cargas y mínimamente absolver insatisfacciones que suscita este par binario de la literatura y de la historia.¹

El deseo por reproducir la realidad a través del lenguaje es analizado por Aristóteles en la categoría llamada Mímesis, donde el locutor quiere recrear los hechos que contempla y caracterizar los sujetos de la manera más fielmente posible. Desde luego que la misión resulta un imposible, toda vez que el objeto exterior simplemente es traducido a unos símbolos y signos mediante los cuales se le lleva al oyente, lector o espectador esa realidad; pero, es evidente que el cambio de medio comunicativo afecta la percepción del receptor. No es lo mismo la imagen representada en el locutor, que la recibida por su oyente y máxime cuando ésta le llega descodificada en palabras.



De todas maneras el intento deviene en poiesis, en un discurso que posee unas leyes estéticas propias estudiadas inicialmente por el mismo Aristóteles en su Poética, aunque valga la aclaración que el filósofo se refería a la tragedia y no al relato que no figuraba como tal en su época, y menos la novela.

La disyuntiva no es de ahora y dudo mucho que se resuelva en el futuro; además, ¿tendrá sentido que se resuelva? Tanto el historiador como el poeta o el escritor trabajan sobre el pasado. Ninguno puede decir que su material está en el ahora, porque nada tan escurridizo como el presente. Y sus proyecciones al futuro en las dos disciplinas ingresan

en el área de la previsión o de la especulación. Que en literatura este echar a correr la cinta del relato hacia un futuro hipotético se relacione más con el deseo, la fantasía o la imaginación, no deja de volver su asunto en una estética bien parecida a la del historiador que vaticina deduciendo de premisas comprobables. Sólo que el ente ficticio del escritor mantiene sus límites de recreación y el material historiable, por igual sirve de mojon para predecir el mañana, ingresando así en una nueva ficción.

Hay muchos dilemas en torno a la historia que invaden las fronteras del relato creativo. Así nos corresponde preguntar: ¿Al historiador le basta con describir los hechos supuestamente objetivos?. En forma paralela, cuando aparece el novelista realista, ¿su elemento ficticio dónde queda?.

Una de las fuentes para comprender el pasado es la tradición oral. La transmisión de eventos ocurridos en un ayer remoto es posible gracias a esa carrera de postas que se apuesta entre generación y generación, con el riesgo, claro está, de la distorsión o acomodación de los hechos y de su interpretación a los intereses regionales y personalistas del transmisor de turno. Cuando la Historia es consciente de esta imprescindible ambigüedad, aún ante la ausencia de la escritura, no podemos suponer tampoco que ésta, la escritura, nos garantice la fidelidad comunicadora.

La Historia ha tenido que acudir a urdir estas sagas para recuperar el pasado y tal pareciera que su oficio entonces fuera más adecuado al novelista o al rapsoda, que no al historiador circunspecto. En el plano de la cultura oral se mueve con más propiedad el creador literario, máxime cuando es propio de este estado humano el de la distorsión mítica, la desfiguración de los perfiles que nos ofrecen entes desproporcionados como los que caminan por las calles de Macondo. El vacío de la Historia se resuelve por los efectos metafóricos que son disculpa en la ficción. Si de algo no se puede vanagloriar la Historia es de agotar las fuentes donde bebe y menos de certificar notoriamente su correspondencia lógica y verídica. En cambio, el relato nos previene que, por método y por principios su asunto es susceptible de ser tomado en duda. Así, la parodia de la Historia es bien vista por unos lectores que desde que abren las páginas del libro, en el acto, establecen un pacto narrativo o poético, para ingresar en este otro mundo como si traspasara el espejo de Alicia.

Por lo regular en la Historia tradicional la mecánica opera con códigos y herramientas lógicas, puestas a la vista del público. La misión es regresar al punto cero del evento y desenrollar el ovillo hasta su desenlace para así poder

intentar la interpretación. Con el relato ocurre bien distinto, al menos en el moderno. La libertad estriba en cambiarle los órdenes de ingreso a su trama, pues se buscan efectos diferentes en la percepción del lector. Así la anacronía pretende destruir el orden del tiempo para que la experiencia del receptor lo haga más activo, que rearme el rompecabezas por sí solo.

Es obvio que me atormenta una grave sospecha cuando se trata de una historia novelada. ¿Son respetados los hechos comprobables en los archivos de este tipo de obra? ¿No será que la ilimitada libertad que entraña el marco ficticio incide en juegos imaginativos? () simplemente, se acude a un vehículo de presentación, la novela, para amenizar la presentación del producto? La polémica desatada en torno a El general en su laberinto de Gabriel García Márquez puso sobre el tapete este problema. De inmediato los académicos soltaron sus dardos sobre rupturas y libertades tomadas por el narrador al vertir una historia de sobra conocida. De pronto algún historiador reconoció que al tratarse de una novela, la polémica quedaba zanjada. En principio la conciliación teórica me consoló como seguidor del debate; sin embargo, cuando voy a las fuentes señaladas por García Márquez, a manera de bibliografía, mas los mapas y documentos utilizados para recrear su General, sufro un desencanto, ante una explicación que me pareció en su momento, satisfactoria.

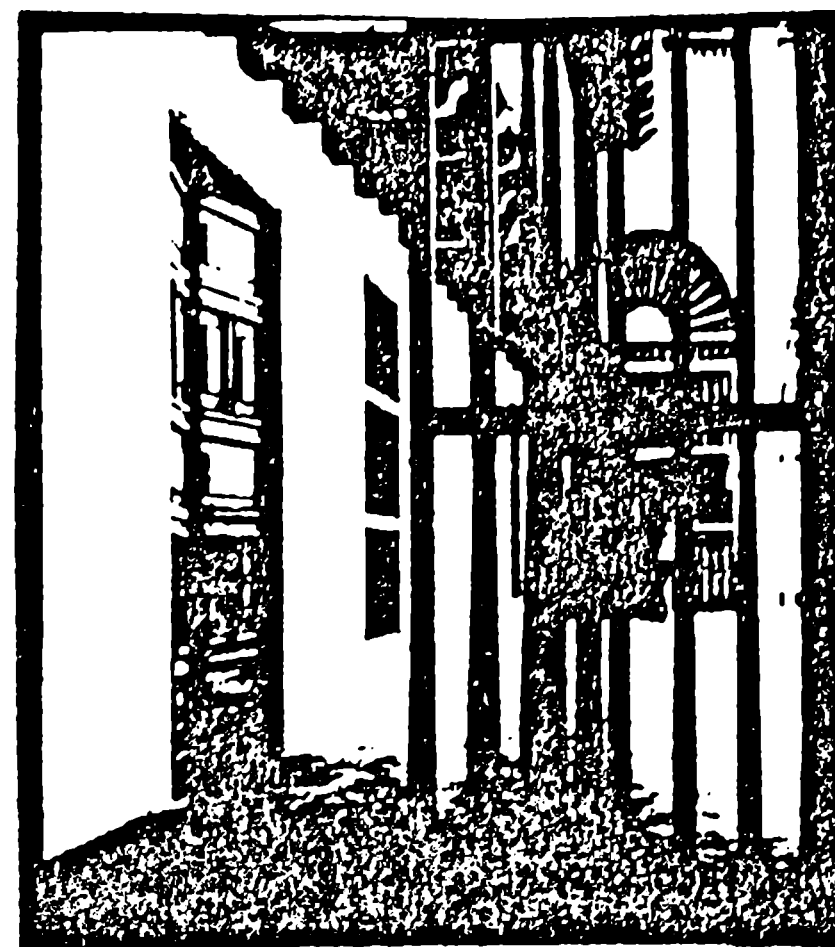
No es tan sencillo el asunto. Queda demostrado que el Nobel quiso ser fidedigno, rigurosamente fiel a los pergaminos que recuperan la Historia de Simón Bolívar. Entonces, la desmitificación (según el novelista producto de un reencuentro con la verdad) se convierte para los académicos en libertades. Puntos de vista encontrados, sin lugar a dudas.

Para no dar más bandazos sobre el asunto y tratar de centrar el tira y afloje antes expuesto, quiero citar a Graciela Reyes, quien a su vez se refiere a la conceptualización teórica que la crítica literaria ha venido haciendo en la última década sobre la confrontación Historia-Literatura:

La historiografía reciente nos ofrece un buen ejemplo de revaloración de lo literario en lo no literario. En la teoría historiográfica expuesta por el crítico norteamericano Hayden White se propone, partiendo de los estudios modernos sobre narratología, que el relato histórico, pese a su pretendida objetividad, no puede eludir su condición de relato, forma universal de comunicación e inteligibilidad dotada de contenidos propios que se imponen sobre la materia narrada. Los libros de historia, dice White, son "literarios" no solamente porque presenten adornos retóricos

o efectos poéticos, sino porque los hechos se exponen organizados mediante formas narrativas esencialmente idénticas a las literarias. En primer lugar, sucede que ambos discursos, el histórico y el literario, en cuanto narraciones, son aparatos semiológicos que funcionan exactamente de la misma manera, sustituyendo entidades extradiscursivas por contenidos conceptuales. En segundo lugar, la narración, como forma de construcción de significado, posee contenidos en sí misma, contenidos previos a su relación con referentes reales o imaginarios, y estos contenidos de la forma moldean la realidad supuestamente verdadera de la historia en un proceso análogo al que realiza la literatura con sus referentes ficticios.

El valor comúnmente otorgado a la narración histórica, el de representar "objetivamente", la realidad, parece resultar de una confusión y de un deseo: la confusión consiste en creer que la realidad se presenta como un relato perfectamente coherente, con sus temas y personajes, y con comienzos que pueden hacer previsibles ciertos desenlaces, en lugar de presentarse como materiales de diferente índole sin organización teleológica intrínseca; y el deseo es el de percibir la realidad con esta integridad y coherencia, y poder explicarla con leyes teleológicas (ver "Teorías literarias en la actualidad". Graciela Reyes, Ed. Madrid: Ediciones El Arquero, p. 11-12, 1989).



Cartagena de Indias se encuentra escoltada lingüísticamente por la historia y la ficción. Casi que en su realidad impregnada de eventos decisivos, converge la historiografía de la colonia y se proyecta a la torre de observación de sus notarios y rapsodas, de sus historiadores y novelistas, que como Germán Espinosa, doña Soledad Acosta de Samper, Eligio García, Próspero Morales Padilla y tantos otros toman distancia desde el hoy para reconstruir imaginativamente su pasado.

El caso de la novela **LOS CORTEJOS DEL DIABLO**² de Germán Espinosa³ no es, desde luego, el único, y quizás no sea el más importante de los muchos en que la ficción ha reemplazado al registro fiel que preocupa al historiador profesional. Sin embargo, por sus propuestas formales y por el núcleo temático desarrollado en su discurso, nos sirve para detallar, precisamente, la supraperspectiva de corte épico que suscita la ciudad colonial y que permite la recreación de episodios, históricos o no, para consolidar un fin estético, literario.

La materia prima de Eduardo Lamaitre o del Jesuita Valtierra puede perfectamente ser la misma de Espinosa y de los demás escritores preocupados por montar historias ficticias, ambientadas en su entorno de población estratégicamente situada en el mar Caribe. Desde luego que en los primeros, los fines últimos poseen un tono más arrimado a la explicación objetiva de los eventos, por desenredar la madeja entre pegotes de manuscritos, leyendas, consejas y tradiciones familiares. A los creadores, lo que menos debe preocuparles es el maleable barro que se encuentra en un entorno de una naturaleza tan mítica como la de Cartagena, y por el contrario, su condición ayuda la tarea, estimula la imaginación.



Sin embargo, siempre hay toma de distancia y el interés por sopesar los materiales en el momento de montar el cuento o la novela. Al respecto, el mismo Espinosa escribe:

... toda literatura es, paradójicamente, histórica y al mismo tiempo ahistórica. Lo primero porque no hay literatura, por fantástica que se precie de ser, que no pretenda contener la realidad, materia insustituible de la ciencia de la historia. Lo segundo porque todo texto literario, por naturalista que procure aparecer, yugula necesariamente la realidad bajo un

orden diferente del espontáneo y natural. (La liebre y la luna, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990, pp. 71).

El referente histórico de Germán Espinosa es fuerte, sobre todo en sus novelas Los cortejos y la tejedora de coronas. Pero nos interesa más el fenómeno historiográfico de la primera, por cuanto recoge en sus instancias imaginadas la penetración hispánica postdescubrimiento. La tejedora, a pesar de tratarse de una novela más ambiciosa estructuralmente hablando, apunta más al manto de iluminismo racionalista que cubrió la América colonial, ante todo en el siglo XVIII. La obra que seguimos en el presente ensayo, Los cortejos del diablo, da margen para percibir la especial herramienta de la que se vale el escritor para desarmar la historia oficial, aprendida o legada, desde los poderes dimanadores y sustentadores de la misma.

De ahí que el discurso devenga en parodias, transgresiones, ironías y palimpsestos textuales que buscan mostrar la otra cara del relato, subvertir la versión dominante. Al respecto sabemos que la nueva historia procura desenmascarar las trampas que estas primeras versiones arrojan sobre los manuales académicos, enredando la mentalidad de un lector pasivo al que, además, no se le da otra opción para escoger. La historia ha evolucionado en su interpretación y entonces no se hallan muy lejanos los senderos de las dos disciplinas. Así nos enteramos de buena parte de la cultura griega después de que un rapsoda llamado Homero tejiera las sagas cantadas por otros aedas y nos la entregara en La Ilíada. Es decir, que primero fue el poema narrativo, primero fue el verbo y luego la historia. Pero también hay que mirar, si nos quisiéramos hacer cronológicos, que la guerra entre aqueos y troyanos se desarrolló mucho antes que estos juglares empezaran a trasmitirla de provincia en provincia. De todas maneras, aparece la ficción o la recreación del epos griego como auxiliar de la Historia.

Muchas son, pues, las leyendas, rumores, mitos y cantos que nos han conducido a la comprobación de sucesos reales. Espinosa parte de esta esquina, pero sin descuidar la otra que reposa en los archivos de Indias.

Así nos dice:

Cierto público no comprende, ...el por qué un escritor se separa de su tiempo para explorar en épocas distantes: ignora que es más fácil criticar, ironizar, satirizar lo actual remitiendo al lector a tiempos lejanos, para así desmontar su guardia. Ignora, además, las ventajas que puede aportar, cuando se trata de reflexionar sobre el destino humano, la perspectiva histórica. (77).

Nuestro autor es, por consiguiente, un convencido del servicio que le presta la literatura a la Historia. Ambas beben una en otra, auncuando, en principio el placer lúdico de la literatura parezca suspender efectos críticos sobre el acontecimiento que la ocupa y en vía de regreso, nos pueda parecer la Historia un relato llano y sin adobo cuando se nos vierte demasiado objetivamente. También cuando enfrentamos un texto realista, huérfano de lirismo, nos da la impresión de consumir fragmentos de historia, al menos la tradicional.

Los distintos narradores de los que se vale Espinosa para contar Los cortejos del diablo viven situaciones y describen otras que pueden ser verificadas en los documentos oficiales de la época. Pero, no todas. Muchas son caricaturas, distorsiones del perfil humano, montajes paródicos o simplemente añadidos que se engastan en el discurso ficticio para que armonicen con el todo, sin la preocupación obvia de la objetividad.

En esta novela hay una subversión temática cuando se cambian las fichas de la Historia oficial con un propósito abiertamente crítico. E igualmente hay subversión formal y lingüística que obedece a unos propósitos de extrañamiento de los elementos que sirven al ensamblaje que sirve al dictado por los colonizadores. Veamos cómo se desarrolla esta historia, con minúscula:

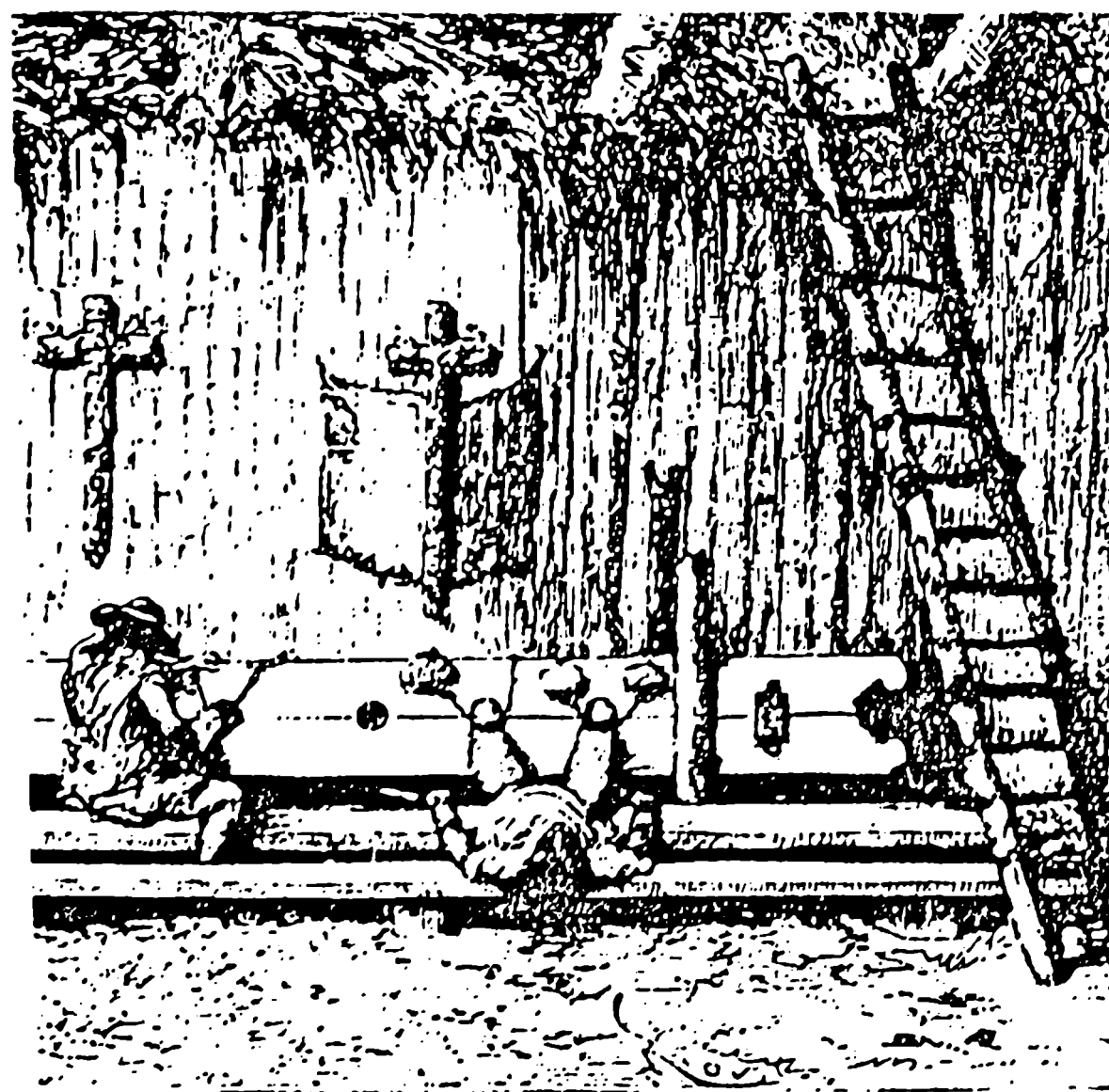
En primera instancia aparece un narrador-personaje, identificado como Juan de Mañozga, y quien por la fiera de su celo antiherético y antisemítico se conoce como "El Torquemada de las Indias". La imagen que nos refleja su caracterización es la de un enfermo y frustrado dominico que añora sus glorias pasadas, desde cuando había aceptado la sanguinaria misión porque aspiraba a elevados ministerios dentro de la jerarquía eclesiástica, incluso el cetro papal.

La voz del personaje se escucha en alucinados monólogos que abren un abanico de motivos narrativos. A manera de romance, nos relata en prosa los hechos de los que ha sido testigo y protagonista en Cartagena de Indias, durante la Colonia. El subtítulo de la novela: "Balada de tiempos de brujas" sobreavisa al lector sobre varios de los recursos retóricos y técnicos que utiliza el narrador para enmarcar el referente de su ficción.

Las baladas son canciones que pertenecen a la tradición romancera. Si consultamos a Menéndez Pidal comprobamos: porqué el autor acude a formas y contenidos del romance tradicional, auncuando la estructura se vierta en prosa continua. Según Menéndez:

"... el romance no sólo es épico heróico en lo que deriva de las primeras gestas: él por sí solo cantó asuntos nacionales después que la epopeya había cesado de hallar inspiración en la vida actual" (171)

Es bueno anotar que el romance entraña la nacionalidad española por antonomasia. Entonces, la intención del autor de Los cortejos por valerse, o al menos, aludir a un supuesto romancero que cuenta la historia de Mañozga, le presta identidad al relator. No es un criollo el que tiene la vocería, sino un agonista de origen peninsular. Desde luego que el romancerista no interviene como personaje en la diégesis de la novela. Apenas se insinúa como si se tratara del pequeño dios que es un narrador omnisciente, que sabe todo lo que le acontece a sus criaturas y viola la intimidad de sus pensamientos.



El castigo del cepo, aplicado en la Laguna

En apariencia la obra no contempla un asunto nacional como lo exige el romance tradicional, que hostigue el fervor xenofila criollo, pero sí traslada la preocupación expansionista de España durante La Reconquista, emprendida por el rey sabio Alfonso X y culminada a feliz término por los Reyes Católicos, quienes bajo la mascarada de un afán religioso justificaron la expulsión de moros y judíos. Así aparece luego la Inquisición como tribunal secular y regio creado por el papa Gregorio IX para erradicar el judaísmo y la herejía que atentaban contra la estabilidad del credo. En el escenario cartagenero confluyen, pues, los motivos políticos y religiosos que, desde un eje centrifugador, Mañozga, nos relata el anónimo romancerista, valiéndose de las sagas y canciones que van de generación en generación, montadas en el carro de la tradición oral, sobre cómo la imperial España procura garantizar su dominio colonial.

Por eso encontramos formas del romance tradicional en el discurso, transformadas o al servicio de la prosa, como las repeticiones y los recursos simbólicos que hacían más fácil el aprendizaje del juglar para repetir sus historias de pueblo en pueblo. Sin embargo, las formas cortas no quedarían ahí. "... desde la aparición de la imprenta y del pliego suelto -dieron como resultado- unos romances que no son para ser contados, sino para ser leídos: de larga extensión, recubren más de un motivo de fábulas" (357). Es una de las variantes o perturbaciones que el lector de Los cortejos detecta a simple vista en la presentación del texto. Esas largas acumulaciones de palabras, unas veces horizontales, otras verticales, obedecen una intención evidentemente musical de la rima, sobre todo, en las paranomasias reiteradas del conjunto (palabras fónicamente parecidas). Por ejemplo: "Y ahora voláis sobre mi greña, jorginas, songuinas, brujas; granujas, blandengues, blandujas, merengues, merujas, condengues y agujas ..." (91).

Son bastantes los casos de estas series estructuradas. Incluso llegan a molestar la fluidez prosística del discurso normal, cuando de improviso es interrumpido por chorros de estas formas, donde se alternan neologismos e hipóstasis, o sea la conversión de sustantivos en verbos, en adverbios y adjetivos. El propósito estético es a todas luces poético, rítmico y musical, el cual corresponde más al estilo del romancerista que subsiste de principio a fin, no en un nivel diegético independiente, sino como apoyo del narrador omnisciente que a través del estilo indirecto libre refiere asuntos y motivos que en muchas ocasiones justifican expresiones tales como esta: "Las malas lenguas no dejaban de preguntarse" (27) "A Rosaura se lo habían contado, pero se le antojaba haberlo visto" (74) y "lo asegura el romancerista" (163).



La función de las anteriores expresiones es la de sostener el sello de oralidad de todas las instancias temáticas que aparecen en la historia narrada. Cada que la voz del personaje o la del narrador omnisciente las emite se busca imprimirle al discurso un cierto halo de irrealidad a lo contado, y desposeerlo, además, del sentido de propiedad y de autoridad central.

Pero, fuera del efecto musical, propio del romance, hay en la utilización del lenguaje una actitud por completo irreverente y disociadora de la retórica tradicional. La reacción obedece, en nuestro concepto, a una respuesta autoconsciente frente a otra de las estrategias o pilares fundamentales de penetración imperialista como lo es el idioma castellano. Es demasiado obvio que paralelo al credo cristiano camina de la mano el lenguaje materno que se convierte en bandera y portaestandarte de los ejércitos ideológicos.

Carlos Fuentes en "La nueva novela hispanoamericana" lo ha visualizado crítica y certeramente. La transgresión idiomática que hallamos en la ficción latinoamericana obra como defensa frente al avance hispánico y al mismo tiempo como propuesta de renovación del lenguaje heredado. No es sólo el resultante de la fusión entre el idioma oficial y los dialectos aborígenes cuyo efecto de sustrato apenas se ha sentido. La fundación de un nuevo vehículo de comunicación, partiendo del viejo y gastado, es lo que impulsa la narrativa hispanoamericana del boom.

Somos hijos bastardos de la madre España, productos de una violación en todos los órdenes. Así los "fusiloquitos" de La casa verde de Mario Vargas Llosa y los hijos de chingada en las ficciones del mismo Fuentes se unen a ese trasagar errático de Juan Preciado en busca de su padre en Pedro Páramo de Juan Rulfo. Entonces, la disidencia no se hace esperar mediante la negación del padre y la abominación triste de la madre. La necesidad de invención de un nuevo lenguaje es parte vital del hallazgo de la identidad perdida en repetidas violaciones, sean éstas carnales, religiosas, lingüísticas o económicas.

Fuentes, quien prefiere hablar, no de un individuo latinoamericano sino "indioafroiberoamericano", cita como caso prototípico de renegación paterna a Juan Goytisolo, el autor de la trilogía novelística: "Señas de identidad", "La traición del conde don Julián" y "Juan sin Tierra", donde su narrador personaje es la traición viva a la grandeza hispánica y todo lo que ella significa. Por eso, en la trama de estas novelas el protagonista comete violaciones homosexuales o es objeto de tales. En La traición el niño ibérico es sodomizado por un fiero musulmán, configurándose la invasión árabe a la hispania,

pero simultáneamente la expiación de la culpa por las sucesivas violaciones que la Corona realizó en América, ya que luego viene la retórica castellana a fustigar el vocabulario de los aborígenes, a imponerse, a aplastarlo bajo sus garras de animal más grande.

El mismo autor Goytisolo es un transgresor, un renegado de su tierra, pues se autoexilió en la vecina Marruecos; por lo tanto, su ficción es una metáfora de su rebeldía. Rebeldía contra los paradigmas hispanos de grandeza: la religión católica, el idioma, la Academia de la Lengua, su pasado épico. Entonces, el novelista español tiende el puente de la desertión entre España y la América colonizada.

Germán Espinosa asume un papel contestario con aristas cortantes similares al vapulear la sintaxis castellana y dinamitar la connotación de las palabras en sus parlamentos. Pero, es que nada diferente tendría que resultar de ese encare con el pasado luego de la fusión de las etnias que nos dieron vida mestiza. En sus propias palabras, el novelista cartagenero escribe:

Lo importante, pienso yo, sería conocer hasta qué punto nuestras literaturas hispanoamericanas, y la nuestra en particular, han encarado ese pasado, no ya como un mero anclaje en lo real o bajo el alegre atavío milesio de un Siiskind, sino como una forma de reconocimiento de nuestra identidad histórica. No ignoramos cómo nuestra sangre, producto de sangres vertidas en el lago de púrpura de la hibridez cultural y del mestizaje, halla trabajoso, a ratos, identificarse en el espejo de la historia. Es esa labor de identificación la que justifica un volcamiento sobre nuestra vieja historia política. Es en ese empeño en donde podemos determinar la condición histórica de una literatura, y no en meras e inofensivas alusiones a ésta o aquella época (78).

El continente está adecuado al contenido, el discurso a la historia en esta novela de abierta intención paródica y crítica de la Cartagena de Indias, durante días de la Inquisición y articulada en torno a un personaje clave que en la ficción aparece caricaturizado. Mañozga ve brujas, chivatos y demonios acechándolo como una parábola de su demencia y de su decadencia, que es, en sí, la caída del sistema que representa, el de un "Santo Oficio que ya no tiene oficio" (51), o sea el organismo de poder político y religioso que fue la Inquisición.

Según Angel Valtierra S.J. "Los primeros inquisidores nombrados (en Cartagena) fueron Mateo de Salcedo del obispado de Valencia, de 66 años de edad, con estudios en Valladolid y fiscal en Zaragoza, 1609; el segundo Juan de Mañozga, de 42 años, subdiácono, graduado en Artes en

la Universidad de México en 1596, licenciado en 1600. (100) Más adelante, en la misma página de su libro sobre Pedro Claver, el jesuita nos ofrece una semblanza del Mañozga histórico, desde su punto de vista:



Es uno de los personajes más discutidos, y la historia actual aún no puede dar un juicio definitivo. Celoso de su compañero, inquisidor en México, promovido al tribunal de Lima y visitador de la audiencia en Quito. Fray Sebastián de Chumillas escribió contra él un memorial al Consejo y como consecuencia de él se le envió una nota bastante agria. En este informe se hacen graves acusaciones morales y administrativas, "su casa la tiene hecha una casa de lonja o contratación ... ha quitado algunas veces de las manos de la justicia pecadorazgos y pecadorazgas dignos de grandes castigos; tiene por muy ordinario hacer sátiras y oprobios de las religiones, como lo hizo con la Compañía de Jesús y el Provincial de Santo Domingo; es público y notorio el injusto amparo que hace a los navíos que traen contrabando y tiene trato deshonesto con mujeres. En resumen es uno de los licenciosos que en mi vida ví entre gente cristiana" (100).

Nos hallamos con un retrato, supuestamente histórico, del inquisidor Mañozga, pintado por un autor perteneciente, como él mismo reconoce, a la orden que no fue la predilecta del personaje real. ¿Hasta dónde el malestar distorsiona el perfil o se parcializa en los juicios que a su vez retoma de otros notarios de las ejecutorias del dominico? Difícil determinarlo. Pero, lo que sí hay de, al menos, más creíble, es la venalidad del hombre fuerte de la Inquisición en Cartagena, a juzgar por las versiones que se filtran y que convergen magnificadas en la novela de Espinosa.

Cuando sopesamos todos estos argumentos existen grandes riesgos de pecar por apresuramiento en el fallo final, sin embargo, no nos queda más opción, como le ocurre al Historiador de la mayúscula y al ficcionalizador con su historia en minúscula.

Es así como en la historia de Los cortejos del diablo aparecen episodios que, aun cuando deducibles de las premisas de la leyenda y de la Historia oficial, guardan su lógica argumental. Veamos, por ejemplo algunos de los episodios más sobresalientes:

El desquiciamiento psíquico del inquisidor es reiterativo. Sus monólogos alucinados, sus parlamentos incoherentes, sus obsesiones con los entes demonológicos y sus debilidades carnales, lo vuelven un ser corrupto y digno de lástima. La novela se abre y cierra con sendos monólogos que son más un lamento de enajenación. El jeque Luis Andrea ya ha sido ejecutado en la hoguera por herejía y su recuerdo atormenta a quien se considerara el terror del Nuevo Mundo, un Mañozga cuyas "... quejumbres semejaban las de un milenario dragón herido de muerte" (148).



Si nos atenemos al testimonio histórico recogido por Valtierra, Luis Andrea no fue quemado en el Auto de Fe, pero sí se convirtió en la primera víctima del tribunal. La versión es la siguiente:

El 2 de febrero de 1614 tuvo lugar el primer juicio solemne. Hacía tres años que había comenzado a funcionar el tribunal, y los procesos y causas no eran de importancia.

Había un sentenciado especial, Luis Andrea, mestizo; se aseguraba que durante diez y seis años había tenido pacto

con el demonio llamado Buciraco. Fue condenado a la cárcel perpetua y galeras (107).

De la misma forma sigue la manipulación de los hechos al interior del mundo imaginado. O quizás reinterpretación artística del discurso espinosista. Un personaje capital en la obra es la imponente Catalina de Alcántara que tiene influencia sobre el inquisidor y se vale de ella para denunciar.

La corte de intrigas y venalidades había comenzado cuando la denunciante se había valido de su influencia, al parecer libidinosa, sobre el antecesor de Fray Cristóbal, el obispo Luis Ronquillo de Córdoba, "quien echó por tierra a los expedientes y prohibió que a la bruja se le tocara un pelo". Consiguió que se le cediera el Santo Grial para sumarlo a la ya larga lista de extravagancias fantásticas que el vulgo aseguraba poseía en su casa: el mapa de la luna trazado por Sarpi, la lámpara de Diógenes, la ubre disecada de la loba romana, el eje de la tierra, la trompeta del juicio final, etc. Levantó pues la amenaza de pasearse desnuda sobre su caballo favorito, por la ciudad. Pero, además interviene para que el pavoroso tribunal absuelva a Mardoqueo Crisoberilo, su huésped, a pesar de sus herejías verbales, ya que amenazaba con ser capaz de cortarle la uña del dedo gordo de Dios, en ceremonia pública. Luego de los pregones tolerados por obispos e inquisidores, el esenio montó el espectáculo que consistió en el frotamiento de unas piedras que despedían chispas. El truco finaliza con la medialuna de topacio que el personaje exhibe a un público incrédulo y admirado.

Sin embargo, una aparatosa ironía se configura más tarde, cuando Mardoqueo "*muere poco después a consecuencia de un uñero que tras gangrenarle el dedo gordo del pie derecho, dejó introducir al organismo el microbio del tétanos, contra el cual no valieron ni sus propios procedimientos alquímicos...*" (36).

Catalina de Alcántara es una de las tantas pecadorazgas rescatadas de las garras, supuestamente implacables del tribunal. La suspicacia del narrador espinocista ejerce un poder distorsionador y burlesco de las leyendas que circulaban por la Cartagena del siglo XVII. El servicio que le presta a su discurso el material de las consejas y los chismes heroicos permite la configuración de figuras irónicas y paródicas de la corriente noticiosa de la época. Es evidente que el motivo ficticio se monta sobre estructuras vacilantes, al menos en lo que respecta a la veracidad de lo narrado. Pero, esta ambigüedad es abierta, autoconsciente y termina por confundir el fondo de verdad que pudiera haber existido en la raíz de la intervención de estos personajes.

De igual manera para el historiador jesuita se filtra el beneficio de la duda por los perfiles y versiones de estos individuos vinculados al temible tribunal, concretamente en el capítulo de La Inquisición en Cartagena, donde mete baza editorial:

Para algunos pseudohistoriadores modernos del Santo (se refiere a Pedro Claver) este contacto fue algo así como la clave de su vida. El inquisidor lo llenaría todo, sería el perseguidor de su candor y su inocencia (el inquisidor, personaje de perfil pálido, aquilina nariz olfateante, quien durante largos años tendrá sometida la ciudad a su helado y misterioso poder) 321.

El novelista Mariano Salas, en "Pedro Claver, el santo de los esclavos", México, 1949, hace de la inquisición prácticamente el centro de la vida de Claver. Nada más opuesto a la historia. Últimamente véase a Germán Espinosa, "Los cortejos del diablo", 1977. (112).

El popular "esclavo de los negros" entra en la escena imaginada de Los cortejos, asociado al proceso seguido a un homónimo del filósofo Baruch Spinoza. Es lógico que no le cabe el epíteto a Espinosa de pseudohistoriador con que Valtierra se refiere a los novelistas que montan historias paródicas sobre el sustrato propiamente histórico. La intención re-creativa de los acontecimientos, la mezcla de lo legendario con lo señalado como oficialmente ocurrido, previene al lector avisado que debe tomar con cautela los contenidos de la ficción. Por lo tanto, el riesgo es alto en un juicio de esta naturaleza.

Lo que sí continúa, en nuestra opinión, latente, es el continuo roce entre las fronteras del relato novelístico y el relato histórico. Las condiciones de veracidad quedan pendientes en el primero y en entredicho en el segundo, cuando asoma el timbre dogmático del historiador. La subjetividad, el punto de vista y la afectación del material consignado sobre el papel, afectan; sin remedio, el resultado de una mimesis ideal.

En nuestras pesquisas no hallamos la vinculación histórica de un personaje como la Alcántara, con su vigor y rebeldía feminista, y menos involucrada en episodios que comprometieran la imagen hagiográfica que hemos recibido del abnegado sacerdote.

El autor de Los cortejos une dos figuras, en apariencia contradictorias: el racionalista filósofo y el místico Claver, quien, sin embargo demuestra en sus actuaciones ser más práctico. Es así como la habitante de la Calle del Pozo resuelve tirar a la hoguera a Leonardo Spinoza.

La denuncia llega a un Mañozga enfermo, acabado, corrompido, que "parecía su propia caricatura" (22) y quien se lamentaba de la incompreensión de la feligresía que afirmaba de él que "era más brujo que todos los brujos" (23). La extralimitación de su crueldad le había invertido el favoritismo, porque algo mucho más íntimo desestabilizaba su autoridad moral: la corrupción. El tribunal subsistía de las expropiaciones a los condenados y en la mayoría de los casos los ejecutores transaban con la víctima en provecho propio. Esto bien lo sabía el homónimo del filósofo, personaje que también aparece en la ficción como pensador panteísta de origen judío. Por eso el racionalista "Demasiado sabía que el Inquisidor acabaría cediendo a la oferta del dinero" (65).

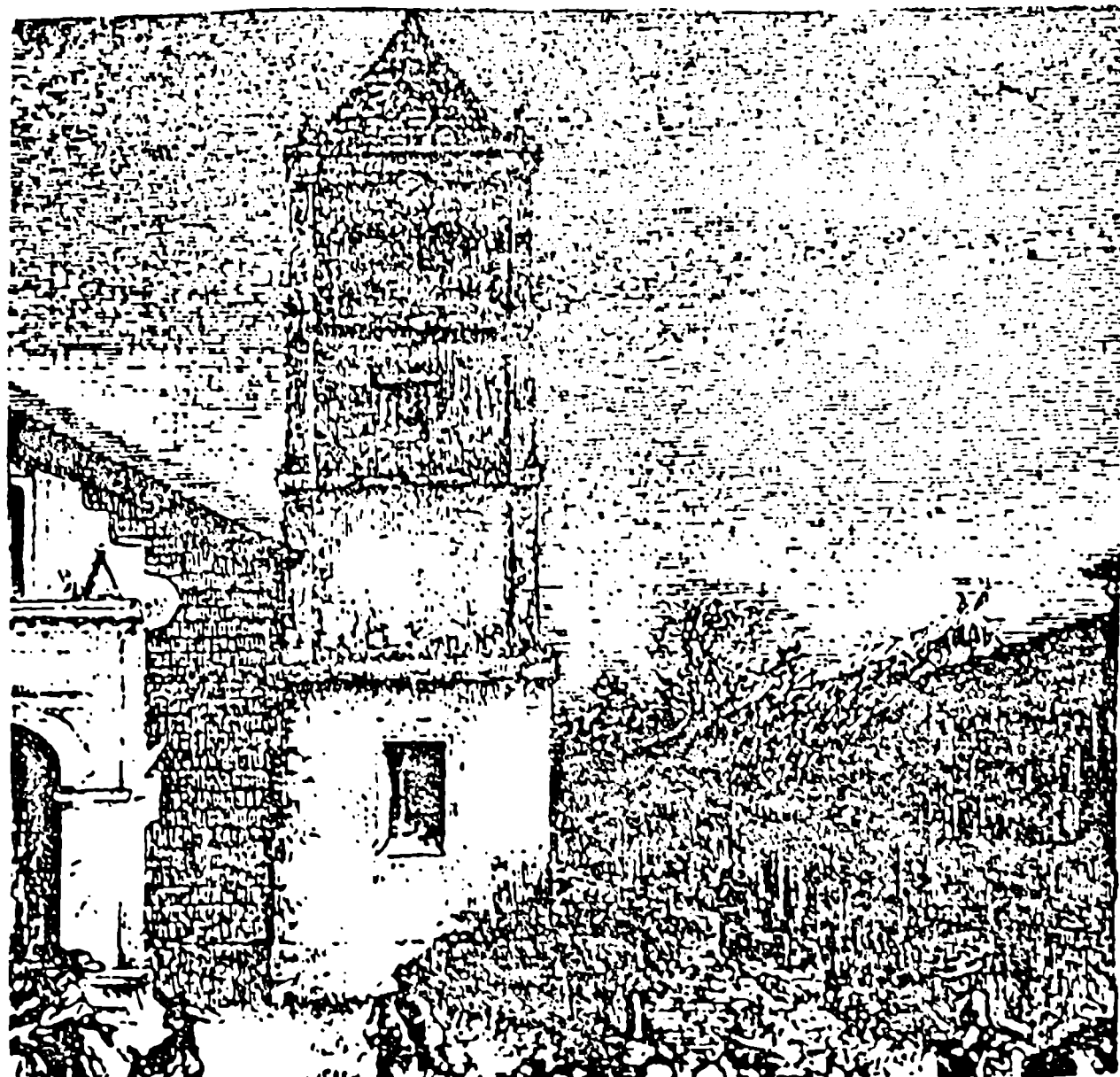
El motivo político que animaba a la Alcántara al entregar al fabricante de cristales para lentes descarta de inmediato al que esgrimió como disculpa para denunciarlo, o sea su judaísmo publicitado por el lema escrito en la fachada de su casa: "Deus sive natura" (56) que, desde luego no era religioso sino filosófico.



Mañozga era conocedor de su oficio y en consecuencia sabe desviar su interrogatorio para acomodarlo a los intereses del Tribunal que siguen los de la Corona: "¿Qué tuvo que ver tu familia -insistió Mañozga- con la Duquesa de Braganza? ¿Conspirabas desde Portugal contra la corona Española?" (63). Ante la encerrona del santo oficio, Pedro Claver decide acudir a la dama para detener la injusta ejecución, pero ella se niega: "Ignoras, que Spinoza fue protegido de los Braganza y que esos hijos de mala madre acaban de alzarse contra nuestro rey Felipe?" (119). Luego argumenta Claver: "¿Debo pensar que lo que os ha llevado a incoar este proceso contra Lorenzo

Spinoza ha sido más la política que la defensa de la fe cristiana?" (120).

Mientras se desarrollan estos encuentros entre la pecadora y el santo jesuita, el obispo fray Cristóbal de Lazarraga que vive alarmado por la pérdida de autoridad eclesiástica en la villa, descubre un laberinto en el palacio Obispal. En compañía de otro religioso se interna en la exploración del túnel, sospechando que su desembocadura da a algún convento de monjas fornicadoras. La duda, la suspicacia sobre su antecesor, al que consideraba un santo, a pesar de su extraña huida a España, lo mortifica. Luego, en la desesperación que siente al verse atrapado por el derrumbe, sus vacilaciones teológicas lo convierten en un agudo crítico de la institución que representa. El miedo a la muerte, en medio de esqueletos de monjas emparedadas, lo sensibiliza hasta el punto de admitir la farragosa aventura que tuvo con Azucena, una campesina que rondaba su celda cisterciense.



La iglesia de nuevo sale mal librada en la voz de este yo narrador: "Dios mío, en la hora de la muerte nos gusta la verdad y no las fórmulas, vacuas y tediosas fórmulas" (14). La oportuna intervención de Pedro Claver, llamado por fray Antolín, permite una salvación de doble significado para el obispo: lo libra de una segura y espantosa muerte, pero además de la vergüenza pública, pues no hubiera podido justificar el por qué de su presencia en el túnel. El defensor de los esclavos prácticamente chantajea al religioso para que intervenga ante el Inquisidor a favor de Spinoza. Más conmovido por la dura prueba que agradecido, Lazarraga accede a intervenir, lo cual, de

paso, le permitiría conocer al mítico Torquemada de Indias.

Mañozga no resiste la autoridad del Obispo y de nuevo da motivo para postrar la moral del Santo Oficio. Ni siquiera fue suficiente la rabieta de Catalina Alcántara, quien ante la inminente escatimación de su víctima tira la última carta, descubriéndose como la hija bastarda del rey Felipe IV. La confesión, aparatosa y todo, no quebró la voluntad de fray Cristóbal. Tampoco en nombre del rey, su padre, pudo la vampiresa deshacerse del filósofo enemigo.

La última esperanza para levantarle el prestigio al Tribunal es concebida por Mañozga: hacerle caso a la beata y ordenar la captura del barbero Orestes Cariñena. La beata es una vieja que ronda al inquisidor, se le atraviesa por los rincones tratando de que vuelva su celo castigador sobre el barbero por intereses pecuniarios. Luego de levantar la acusación y soltar al pensador judío, la tarima del poder se le viene abajo de nuevo al anciano, cuando la confesión del acusado de herejía tiene una explicación simple: si había encarnado a Dios y hasta su propio abuelo, era por haberlo hecho, como actor de teatro, en las tablas. El ridículo se plasmó en el aire con la carcajada del público al escuchar la confesión.

Al acto de fe había asistido la mítica Rosaura García y su corte de brujos y sirvientes. El personaje, asociado íntimamente con el fundador Pedro de Heredia en episodios falocráticos, lanza severas acusaciones contra Mañozga y su Tribunal desde la carreta donde posa al igual que una reina de carnaval. En el grito herido de Rosaura hallamos condensados los filos cortantes de la ficción espinocista:

Acusó a los reyes católicos de debilidad ante el clero y dijo que los procesados por el solo inquisidor Torquemada, que actualmente se debatía desesperado en los altos hornos de Buciraco, pasaron de cien mil. Tildó al papa de Roma de tirano por omisión y aseguró que, al morir, sería traído a las Indias en alas de diablos y expuesto a los goleros en Tolú para escarmiento de los siglos ...

Lloró al enumerar en largo prontuario las depredaciones cometidas en Indias por los conquistadores españoles y maldijo los nombres de Pizarro el Viracocha, Gonzalo Sandoval, Hernán Cortés, Sebastián de Belalcázar y Gonzalo Jiménez de Quesada, entre otros. (156).

Después del barbero y frente a la retahila de acusaciones, Mañozga ordena la detención de la bruja para ser juzgada y condenada en el acto; pero, la centenaria fiscal expira

entre su gente, configurando con su muerte la derrota del inquisidor y el tribunal que representa.

La intervención de Rosaura toma el matiz de un puntillazo fatal sobre el poder inquisidor. La campaña exterminadora de brujas y brujos que emprende Mañozga termina enloqueciéndolo; entonces, la historia deviene en un triunfo de la colectividad conspiradora e irreverente, o sea, Rosaura García y su cortejo de hombres y mujeres al margen de la ley divina, reclutados por el ejército de Belcebú, verdaderos guerrilleros, apóstatas, renegados del gobierno oficial, del poder divino.

Er consecuencia la escena y las acciones que convergen en ella, configuran un pleno carnavalismo literario del que nos habla Mijail Bajtín. Así, para el formalista ruso:

La "carnavalización" como la Saturnalia romana, le da corporeidad al deseo de libertad; es una especie de momento único, "utópico" (en el sentido actual del término), profundamente político, sin intereses de partido. ...El texto carnavalizado refracta el momento único, especial, que la literatura privilegia y fecunda el discurso de los oprimidos. (105).

Más adelante, el comentarista del crítico nos ofrece otros aspectos sobre el sentido de la "carnavalización" bajtiana, que parecen una metáfora del instante supremo cuando Rosaura García, derrumba la tarima del Santo Oficio mediante su fuerza demoníaca:

Las categorías de la carnavalización son: formas y rituales del espectáculo; obras cómicas verbales (incluso parodias) de diversa naturaleza; diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero (Rabelais, 1968). La risa libera el cuerpo o el cuerpo se libera por la risa; es esta una risa ambivalente, "utópica" y de cosmovisión, que engendra vida y renueva (107).

La carreta en que se trasporta a Rosaura es el símbolo de los comediantes que desde Juan de la Cuerva y Juan de Encina se convirtió en el vehículo que movilizaba por España, la desoficialización de la seriedad, por intermedio de la cultura de la risa y la parodia de la realidad reinante. En ese sentido, el episodio de la examante del desnarigado fundador, conforma la metáfora literaria del discurso dominante atomizado por el discurso de los dominados. La burla y el chiste rompen la circunspección de lo normal establecido, en este caso, la imposición de un credo regido por leyes rígidas y cuya violación saca automáticamente al transgresor del favoritismo del poder.

Los anteriores eventos son tejidos por la imaginación, pero, desde luego, fincados en los referentes predilectos del autor real, sobre todo de la ciudad heroica de sus primeros años: "En la Cartagena de mi niñez, la historia y la leyenda habían urdido, de común acuerdo, una legión de espectros y de gentes vivas que se movían por aquí y por allá, como si todos los moradores antiguos y nuevos de la ciudad se entremezclasen en una danza autóctona y asombrosa. En esa nimiedad está la génesis, la raíz recóndita de Los cortejos del diablo y de La tejedora de coronas, mis dos novelas con escenario en el pretérito cartagenero" (91).

El triángulo ideológico formado por Mañozga, Claver y Catalina no figura en Valtierra; apenas los dos primeros, en pugna por los condenados a la hoguera que Mañozga necesita consumir para afianzar y recuperar el prestigio del Tribunal que representa y el jesuita en procura de salvarles el cuerpo y luego el alma. Las caracterizaciones del historiador, en veces se acercan al texto ficticio, pero en otras se alejan. De todas maneras el lector vislumbra los hitos que sirven al fabulador para urdir sus fantasías literarias:



He aquí los términos en que Mañozga refiere la celebración que se verificó el domingo 13 de marzo de 1622 y en la que iba a quemarse un hombre por primera vez en Cartagena:

"En gloria y honra de Dios, esperamos habrá sido su celebración, que aunque sólo hubo ocho penitenciados, concurrieron todas las calidades que en el más célebre que se ha hecho en las Inquisiciones pudo haber. Hubo un relajado, de nación inglés, llamado Adán Edón, hereje protestante, que con todas las diligencias que el derecho y

VS. ordena que se hicieran con él y otras muchas, que por espacio de dos años nunca se quiso reducir; siempre estuvo pertinaz defendiendo errores, en cuya defensa murió al fuego, con tanta perversidad que admiró a todos su ceguera, pues sin estar atado, de su voluntad se sentó sobre los haces de leña y se estuvo inmóvil sin menear pie de donde los puso (136).

De la ficción, he aquí el monólogo de Mañozga sobre la ejecución del Edón histórico: "... Edón se revistió de la máxima gallardía anglicana para lanzarse él mismo, serenamente, a la hoguera, musitando salmos bíblicos y alzando la blonda testa sin un quejido (103).



Las diligencias defensoras de Claver surten efecto en la ficción de Los Cortejos a tal punto que el agonista adquiere visos protagónicos y mitigan el evidente tono antirreligioso que penetra el discurso. Sus gestiones y alegatos ejercen sobre su aureola mística fuerzas disociadoras de la imagen del santo para engrandecer la del hombre. La batalla entre la Alcántara y Pedro Claver, quienes se arrebatan la presunta víctima de Mañozga, es de tú a tú. El jesuita, dotado de un ascetismo humanista a toda prueba, y la legendaria dama, rica, exótica, de una libido escultural, que sin embargo, no alcanza a derrumbar la integridad moral del religioso. Después de todo, son circunstancias ajenas a este pugilato singular lo que define el vencedor, como ya lo establecimos párrafos atrás.

No obstante, a juzgar por las investigaciones documentales de Valtierra, la misión de Claver, al menos en lo que respecta a los reos inquisitoriales, fue infructuosa:

Uno de estos religiosos que le atendió "sin aprovechar nada" -se refiere a Adán Edón, el primer quemado-, nos consta por otros documentos, fue precisamente Pedro Claver (...) (pero) salió triste de aquella muerte, la primera que veía en

Cartagena, y su celo por trabajar con estas almas aumentó (137).

El posteriormente canonizado sacerdote jesuita también estuvo como espectador de la segunda ejecución del Tribunal de Cartagena. Desde luego, no se nos advierte si intervino por su irremediable suerte o no. Lo cierto es que contrasta el Claver de la novela de Espinosa, con el caracterizado por Valtierra. El contraste, pues, entre los dos perfiles es notable y sugestivo, ya que se pudiera esperar más idealización en el historiador Valtierra que no en el manejo, a todas luces crítico, del escritor de Los cortejos. Así consigna Valtierra:

El segundo auto de fe público tuvo lugar el 17 de junio de 1626. Pedro Claver estuvo presente. 22 fueron los penitentes (...) el acontecimiento de este juicio fue la sentencia de Juan Vicente, cristiano nuevo, natural de Campo Mayor de Portugal, zapatero. En juicios anteriores en Coímbra y Lima se le declaró hereje, judaizante pertinaz y relpaso. (...) Era el segundo sentenciado a muerte en Cartagena (107-108).

Aun cuando el hilo de la historia en esta novela está tejido alrededor de Mañozga y su Tribunal de la Inquisición, resulta clara la perfrasis argumental que se abre apuntalada en la controvertida caracterización del inquisidor con todo su halo de maldad y decadencia. Todos los motivos hispanistas son centrifugados en él, tal como lo hemos reseñado cuando advertimos de una intención subliminar que aflora del discurso ficticio, acerca de una posición implacablemente crítica de las "grandezas" peninsulares, destacándose, en primer lugar el castellano y en segundo, la religión católica con toda una connotación de denuncia y desencanto en las psicologías de sus personajes.

Injusto o no, nos parece que el color rosa de una Cartagena heroica es salpicado de puntos negros en la novela de Espinosa; sobre todo de una ciudad avasallada por las entidades político-administrativas de la colonia cuyos aparatos estaban montados para perpetuar condiciones de dominación. El escritor de Los Cortejos adopta un punto de vista panorámico, pero a la vez incisivo y penetrante al crear un personaje asediado por sus víctimas, no obstante la influencia magnética de su poder condenatorio. La ciudad es contemplada desde estratos superiores, casi olímpicos y mitológicos. Los chivatos, demonios y brujas planean sobre sus calles de piedra y atormentan las conciencias de sus personajes.

Termina pues Cartagena siendo avizorada desde el aire cuando el inquisidor es arrebatado por sus enemigos:

Y las brujas bajaron y alzaron el cuerpo monumental del Inquisidor por los aires impregnados de azufre, para conducirlo a Tohú, tierra del bálsamo, donde por toda la eternidad habría de besar a Buciraco -el espíritu de Luis Andrea- su salvohonor negro y hediondo. Y lo asegura el romancerista: aún se oye en las noches cartageneras el último grito de Mañozga al perderse entre las nubes.

-¡Zopenco de mí, que un día me vi en sueños Papa de Roma! Bien merecido lo tenía! ¡Guevón de mí ...! (163)

La atalaya se configura en esta metáfora donde la ingravidez privilegia a los seres condenados. Y el romancerista que nunca da la cara sino que siempre es mencionado por el narrador, ofrece la perspectiva de una historia que se pierde entre las nubes de la leyenda y que posiblemente se sigue magnificando en la voz anónima del juglar que va de pueblo en pueblo, de puerto en puerto, hilvanando.

Tenemos, en síntesis, a una Cartagena reinventada por Germán Espinosa, quien lo admite de manera autoconsciente al referirse a sus dos novelas más ancladas en el referente de la Historia con mayúscula:

Cada escritor coloca el énfasis donde quiere, y así reinventa o reelabora la ciudad, proceso que continuará, de modo invaticinable, en la mente de cada lector. Ello ha ocurrido con el Madrid de Benito Pérez Galdós, el Londres de Charles Dickens, el San Petersburgo de Tolstoi o el Buenos Aires de Ernesto Sábato. Cartagena tuvo la fortuna, que muy pocas ciudades llegan a granjearse, de convertirse desde su fundación misma en una especie de aquerenciadora de leyendas. No mereció Bogotá, por ejemplo, a despecho de su pasado colonial y espadachín, esa suerte. Para que una ciudad llegue a ser legendaria, se necesita a menudo que sus hijos dispongan de un poco de ocio, a fin de poder sentarse a inventar holgadamente su ayer, su acervo de leyendas.

... no era mi intención revivir pulgada por pulgada a Cartagena y sus inquisidores, sino reinventarlos para urdir con ellos una especie de escatología catártica que me libra de sus fantasmas opresivos. Ello explica el que, por ejemplo, aparezca en la ciudad una hija de Felipe IV, cuya única finalidad es la de representar entre un grupo de figurines simbólicos el peso caprichoso del poder español sobre unas tierras que, alguna vez anhelaron y buscaron un destino dionisíaco. Explica el que el Inquisidor General Fray Juan de Mañozga (que en vida real partió alguna vez hacia México, donde fue ungido arzobispo y pronunció una oración fúnebre en la muerte de doña Isabel de Borbón) en mi novela permanezca prisionero de las brujas cartageneras, obsesionado por sus corales nocturnos, y sea, por último, llevado en sus brazos por los aires del litoral, mientras

vocifera por vez postrera su rabioso anhelo de llegar a ser Papa de Roma.

La historia de Cartagena fue, pues ... no un fin sino un medio (...) es una Cartagena de mi imaginación (...) Traduce, eso sí, los hitos esenciales de una Cartagena lontana que fue nido de inquisidores y que una vez vió ondear en sus torres la bandera flor elisada, alzada por un corsario francés y por enjambres de piratas desarrapados. Traduce también el carnaval de leyendas que, mal que bien, fueron uncidas al carro de su historia, como Goya unció a la de España sus espantajos y esperpentos (92-93).

No deja el autor real, de carne y hueso, al convertirse en comentarista de su propia obra, de montarse en el columpio de la indecisión, cuando remata su análisis afirmando que las "leyendas se uncen en el carro de la historia". No todo es, pues, imaginación. Lo real, lo concreto e historiable está ahí. De qué manera se recupera esa historia y hasta qué punto la momia se nos deshace al tomarla con las burdas manos de nuestro lenguaje y nuestros puntos de vista, es, precisamente, el punto álgido que sostiene la historiografía.

Germán Espinosa mismo termina, sin proponérselo, tal vez, teorizando sobre el mismo horizonte de Hayden White: "El trasfondo histórico es, pues, en forma explícita o no, inherente a toda la trama literaria, que a su vez, por tratarse de una creación verbal, lo somete a un orden regido por las necesidades de la palabra y de la estética". (73).

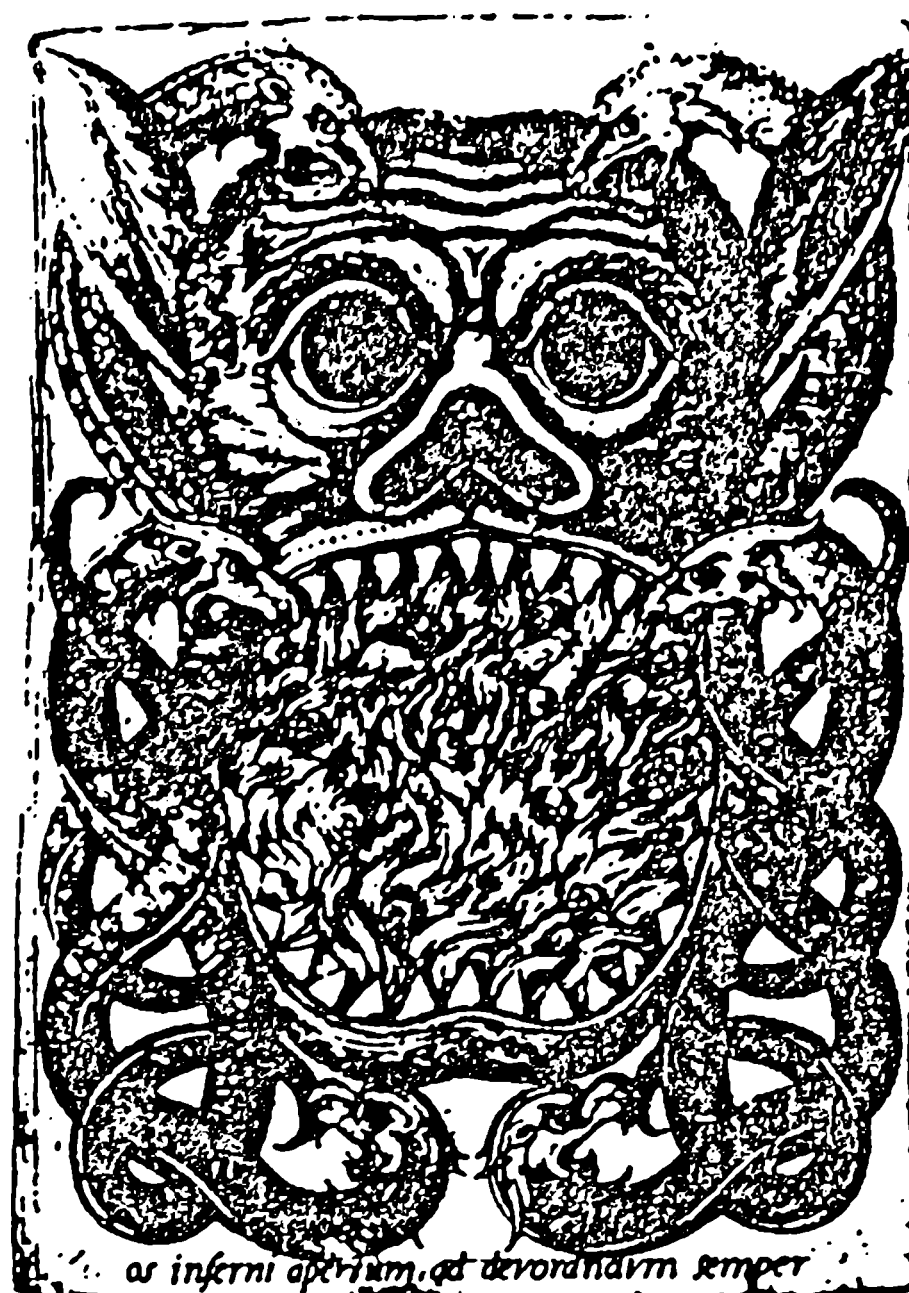


Ilustración del libro del Padre Hieronymus «De la diferencia entre lo temporal y eterno». Probablemente un trabajo del indio guaraní Yaperi. Foto: Calderella, Buenos Aires.

NOTAS

- 1- En adelante aparecerá historia (con minúscula) cuando la referencia sea respecto a los acontecimientos ficticios, según la categorización de Gerard Génette, y con mayúscula Historia, cuando aludimos a la disciplina que busca recuperar el pasado de manera más o menos objetiva.
- 2- Las citas a continuación son tomadas de: Espinosa, Germán. *Los cortejos del diablo*. Bogotá: Editorial Oveja Negra Ltda, 1985.
- 3- Germán Espinosa: Cartagena (1938). Colaborador de El Tiempo, El Espectador, Letras Nacionales. Autor de la obra de teatro El Basileus. De los libros de versos: Claridad Subterránea, Letanías del crepúsculo, Reinvención del amor. De los cuentarios: La noche de la trapa y Los doce infiernos. De las novelas: El magnicidio, Los cortejos del diablo, Latejedora de coronas, El signo del pez, entre otras. Otros libros de Espinosa son: Anatomía de un traidor, Poesía 65: dos generaciones en la liza, El escamoteo, Tres siglos y medio de poesía colombiana (1630-1980).

BIBLIOGRAFIA

- Espinosa, Germán. *La liebre y la luna*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1990.
- *Los cortejos del diablo*. Bogotá: Editorial Oveja Negra Ltda, 1985.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1986.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Mis páginas preferidas*. Madrid: Gredos, 1957.
- Reyes, Graciela, Ed. *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: Ediciones El Arquero, 1989.
- Valtierra, Angel S. J. Pedro Claver. Bogotá: Banco de la República, 1980.