

## La représentation de Simón Bolívar en la literatura colombiana contemporánea

**Auteur :** Mercier, Hugues

**Promoteur(s) :** Vanden Berghe, Kristine

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en langues et lettres modernes, orientation générale, à finalité approfondie

**Année académique :** 2019-2020

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/10584>

---

### Avertissement à l'attention des usagers :

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---



Faculté de Philosophie et Lettres

**La representación de Simón Bolívar en la literatura colombiana  
contemporánea**

Travail de fin d'étude présenté par Hugues MERCIER en vue de l'obtention du diplôme de Master en  
langues et littératures modernes, orientation générale, à finalité approfondie

Promotrice : Kristine VANDEN BERGHE

Année académique 2019-2020

### *Agradecimientos*

Le agradezco mucho a la profesora Kristine VANDEN BERGHE por sus numerosos consejos y su paciencia al largo de la redacción de este trabajo en estos tiempos bastante perturbados. Le agradezco también por haberme transmitido su pasión por la historia, la cultura y la literatura de América Latina durante estos cinco años.

También les doy las gracias a la profesora Patricia WILSON y al profesor Luciano CURRERI por sus lecturas.

Quiero hacer un especial agradecimiento a mi familia y mis amigos que me han ayudado y apoyado moral y psicológicamente durante mis estudios y especialmente en este periodo de Covid-19. Agradezco particularmente a Elisabeth DE GRADY, Nicole DE PIERPONT, y a mi abuelo Philippe DE GRADY.

## Índice

1.	Introducción.....	1
2.	De la historiografía tradicional al postmodernismo: nacimiento de la nueva novela histórica.....	6
3.	La imagen de Bolívar en la historiografía y la literatura .....	16
4.	Mutis y García Márquez: dos Bolívares de carne y hueso .....	22
4.1.	Humanización de Bolívar frente al discurso oficial .....	23
4.1.1.	«El último rostro» .....	24
4.1.2.	<i>El general en su laberinto</i> : decadencia física y heroísmo moral .....	26
4.2.	Voz narrativa.....	31
4.2.1.	«El último rostro»: entre admiración e ironía .....	31
4.2.2.	<i>El general en su laberinto</i> : ¿Gabriel García Márquez en la piel de un historiador?.....	34
4.2.2.1.	Metaficción .....	39
4.3.	Estructura espacial y temporal .....	40
4.3.1.	<i>El general en su laberinto</i> .....	40
4.3.2.	«El último rostro» .....	43
4.4.	La nueva novela histórica .....	44
5.	Vargas Linares y Ospina: .....	47
5.1.	<i>En busca de Bolívar</i> : la mitificación en el siglo XX.....	47
5.1.1.	El mito marxista .....	49
5.1.2.	Un Bolívar humano y sobrehumano.....	54
5.2.	<i>La noche que mataron a Bolívar</i> .....	61
5.2.1.	Estructura.....	63
5.2.2.	Santander y Bolívar: democracia y autoritarismo .....	64
5.2.3.	Voz narrativa y paratextos .....	69
6.	<i>La carroza de Bolívar</i> y <i>Adiós a los próceres</i> : desmitificación y postnacionalismo .....	72
6.1.	Desmitificación .....	72
6.2.	«Simón Bolívar, bailarín».....	74
6.3.	<i>La carroza de Bolívar</i> .....	76
6.3.1.	Estructura.....	77
6.3.2.	Heteroglosia .....	81
6.3.3.	La carroza de Bolívar y la nueva novela histórica .....	83

6.4.	El postnacionalismo .....	84
6.4.1.	La nación corrompida en «Simón Bolívar, Bailarín» .....	85
6.4.2.	Violencia institucionalizada en <i>La carroza de Bolívar</i> .....	87
6.5.	Comparación con las demás obras .....	91
7.	A modo de conclusión .....	93
8.	Bibliografía.....	98

## 1. Introducción

Aunque haya muerto hace casi dos siglos, la importancia de Bolívar en América Latina, y sobre todo en los países que liberó, todavía se manifiesta en el ámbito político y cultural. Basta mirar hacia Venezuela para observar cómo el chavismo ha recuperado su figura; hay numerosas plazas que llevan su nombre por todo el continente. Esta recuperación de una figura histórica no es nueva. En cuanto al ámbito literario, se suele atribuir la primera novela histórica a Walter Scott con su novela *Waverley* (1814). Sin embargo sería erróneo considerar que la historia nunca hubiera sido tematizada en novelas o relatos anteriores. Georg Lukacs observa, en efecto, que ya existen relatos que podrían emparentarse a narraciones protohistóricas: a partir de la Edad Media y en el siglo XVII, se encuentran narrativas que remodelaban la historia y los mitos antiguos. Esos textos se reivindicaban históricos solamente por razones estéticas y temáticas: no representan las costumbres o la psicología de la época concernida sino las de la propia época del autor (Lukacs 1965: 17). La historia siempre ha sido una fuente de inspiración para los escritores para criticar, cuestionar y reflexionar sobre su presente, o simplemente para proponer entretenimiento. Hoy en día, aunque el trabajo de Lukacs puede parecer insuficiente por su lejanía temporal y su focalización exclusiva en novelas históricas occidentales, es una obra imprescindible para cualquier estudio sobre la novela histórica. Ya había percibido el cuestionamiento naciente en los círculos intelectuales sobre la relación entre el discurso histórico y realidad, tema de estudio que se extendería verdaderamente con el advenimiento de las teorías postmodernas en los años 70 y 80. Rafaella Berto Pucca, en «O pós-modernismo e a revisão da história», resume las ideas postmodernistas sobre la historiografía:

A escrita do passado não deve ser realizada levando em consideração apenas a análise das estruturas sociais, pois o texto historiográfico tem um forte apelo narrativo, e tal fato não pode ser desconsiderado. [...] Pode se tornar uma importante ferramenta na difícil tarefa de rever as injustiças da História tradicional à medida que oferece as mais variadas formas e perspectivas para se contar a mesma história (2007: s.p.).

El postmodernismo resalta el hecho de que el discurso histórico, como cualquier otro tipo de discurso, nunca puede ser absolutamente objetivo. El historiador selecciona los hechos históricos y los interpreta según su educación, sus creencias o ideologías. Un mismo acontecimiento histórico puede ser contado de varias maneras por diferentes historiadores: la verdad histórica es inalcanzable. El postmodernismo diluye las fronteras entre historiografía y

literatura de manera que el discurso histórico se transforma en un artefacto literario, producto de la interpretación personal de un escritor/historiador de los hechos y personajes históricos.

La introducción de las ideas postmodernas sobre la historia provoca un nuevo estímulo en la producción de las novelas históricas: las décadas de los 70 y, sobre todo, de los 80 se caracterizan por un nuevo auge del género. Seymour Menton identifica también otros factores como: el acercamiento del quinto centenario del descubrimiento de las Américas por los españoles. No es extraño entonces que muchas novelas de esa época y de los años posteriores traten de temas y personajes en relación con la Conquista y la Colonia. Se puede mencionar que unas de las novelas más famosas sobre Cristóbal Colón fueron publicadas en aquel momento: *Crónica del descubrimiento* de Alejandro Paternain (1980), *Los perros del paraíso* de Abel Posse (1983) y *Vigilia del Almirante* de Roa Bastos (1992)<sup>1</sup>. Naturalmente, este interés por la historia y la literatura colonial también estaba acompañado de un interés por la independencia. Debido a su papel central en la lucha por la emancipación del continente, numerosas novelas históricas se han interesado por Simón Bolívar desde hace más de dos siglos.

Descrito por la historiografía oficial como un idealista que soñó con la ilusión de unificar bajo una misma bandera y autoridad los países que liberó, su figura se ha confundido poco a poco con la independencia de manera que Juan Gustavo Cobo Borda considera que hablar sobre Bolívar equivale a hablar sobre la independencia (1989: 28). En estas décadas, se observa un “renovado interés acerca de quien ya todo parecía dicho” (Cobo Borda 1989: 5). Si bien números textos hayan sido escritos sobre su vida, su personalidad, a veces contradictoria, todavía está largamente debatida. Numerosas son las personas o ideologías que reivindican su herencia política basándose una faceta de su personalidad, escondiendo las demás. Por esta razón, Nikita Harwich llama a Bolívar “un héroe para todas las causas” (2003).

Simón Bolívar nace en 1783 en una familia de la aristocracia criolla caraqueña. Huérfano a los 9 años, sus tíos se encargan de su educación y lo envían a Europa para completar su instrucción. Su segunda estancia en el viejo continente (1803-1807) es poco documentada. Sin embargo, se sabe que en esos años viaja entre París y Roma y conoce al varón Alexander von Humboldt, quien le explica que las colonias americanas están maduras

---

<sup>1</sup> Para un estudio completo de estas novelas, véanse el trabajo de Justine Aerts «La representación de Cristóbal Colón y la conquista de América en la nueva novela histórica hispanoamericana».

para la independencia. Bolívar puede observar el debilitamiento de la monarquía española por las guerras napoleónicas. Cuando vuelve a Caracas, está convencido de la necesidad de la independencia. Después de la abdicación del rey Fernando VII y la venida al poder de Joseph Bonaparte como rey de España, la sociedad caraqueña se fragmenta en dos grupos; uno, encabezado por Bolívar, que promueve la independencia, y otro, que sigue fiel a la autoridad real. En 1811, se independiza la capitanía general de Venezuela y se proclama la primera República Venezolana. Bolívar es promovido coronel y enviado a Londres para buscar apoyo extranjero a la joven república. A su regreso, lucha contra los realistas, pero el terremoto del 26 de marzo de 1812 permite que a las tropas reales retomen el control de Venezuela. En agosto del mismo año, Bolívar se exilia a la Nueva Granada para ayudar a los neogranadinos que también habían empezado un proceso de independencia. Allí, inicia una de las campañas militares más destacables de las guerras de la Independencia, la Campaña Admirable con la que libera Venezuela. El 6 de agosto de 1813 entra triunfalmente en Caracas, recibe el título de “Libertador” y toma el mando del Estado (Pérez Vila 1968: s.p.). Sin embargo, la victoria es de corta duración; apenas un año y medio después de su entrada en Caracas, es derrotado por los ejércitos realistas y huye a Jamaica y luego a Haití. Falta esperar nuevas expediciones militares de Bolívar para liberar definitivamente Venezuela. Con el Congreso de Angostura en febrero de 1819, se promulga la Constitución de Angostura y el establecimiento del Libertador como presidente de la Gran Colombia, federación que reúne los países actuales de Colombia, Venezuela, Ecuador y Panamá. Entre 1824 y 1827, es también nombrado Dictador del Perú (Pérez Vila 1968: s.p.). Bolívar sueña con reunir la federación de la Gran Colombia con las demás naciones nuevamente independientes como Argentina, Chile o México para formar una federación aún más grande unida bajo una misma lengua, cultura y religión. Este sueño se derrumba rápidamente por la ambición de caciques locales, movimientos separatistas en Venezuela, la separación del Alto Perú que se convierte en la República Bolívar y luego en Bolivia (vanden Berghe 2010: 61-63). Enfermo, desilusionado y debilitado políticamente renuncia a la presidencia de Colombia el 27 de abril de 1830 y emprende un último por el Río Magdalena. Muere de la tuberculosis y de la fiebre amarilla el 17 de diciembre en Santa Marta.

En «Los nuevos Bolívars», Cobo Borda observa una aumentación de los libros y textos dedicados a Bolívar, lo que revela la importancia que el general sigue teniendo en la cultura latinoamericana. Si bien, Bolívar siempre ha sido protagonista de muchas novelas



históricas, el corpus estudiado por el crítico<sup>2</sup> revela dos cambios fundamentales en la manera de representarlo. El primero es que se subraya el papel de Bolívar en la historia mundial: combate contra España, pide la ayuda de los ingleses, desconfía del imperialismo estadounidense (1989: 9-10). Dialoga con el resto del mundo, sus ideologías; intenta resaltar el continente nuevamente liberado en la escena mundial. Su lucha es la de toda América Latina de manera que el general acaba identificándose con ella. El segundo, quizás el más importante porque justifica el título de la reseña, es la apropiación del Libertador. Cobo Borda explica que cualquier persona quien quiera representar al héroe de la independencia proyecta en él sus «simpatías, admiraciones, odios e ideales» (1989: 5). En otras palabras, los escritores se apropian a Bolívar para transformarlo en un personaje ficticio. Ya no se trata del Libertador histórico sino que cada libro presenta a su “nuevo” Bolívar. Cada autor utiliza la historia pero va más allá de ella. Es un medio que sirve para ilustrar y transmitir sus ideologías, creando un diálogo literario entre el presente y el pasado con la meta de comentar la Independencia (1989: 11). Cobo Borda quizás se haya mostrado demasiado optimista cuando afirma la originalidad en la apropiación de Bolívar. En efecto, como veremos a continuación, la imagen del general siempre ha sido ideologizada. Sin embargo, el crítico tiene razón cuando sostiene que lo que diferencia a estos nuevos Bolívares de lo anterior es que esta nueva apropiación de Bolívar va de mano con su humanización, y en eso los libros que estudia, sí, son originales: permiten que «esos “nuevos” Bolívares nos result[en] cada vez más próximos» (1989: 28).

Los años 80 inician una verdadera revolución en la representación del prócer, que la historiografía siempre había presentado como un héroe lejos de las masas e inalcanzable. Lo que cambia a partir de aquel momento, es que el Libertador se transforma en un héroe humanizado. El acercamiento del quinto centenario del inicio de la Conquista de América es una ocasión de revisar la historia oficial. En el marco de este trabajo, retomamos la observación de Cobo Borda pero la limitamos a la literatura colombiana. El corpus que nos interesa se compone de tres novelas, un ensayo, un cuento y un capítulo de libro: *En general en su laberinto* de Gabriel García Márquez (1989), *La noche que mataron a Bolívar* de Mauricio Vargas (2018), *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero (2012), «El último rostro» de Álvaro Mutis (1990), *En busca de Bolívar* de William Ospina (2010) y «Simón Bolívar,

---

<sup>2</sup> Cobo Borda propone la reseña de estos 7 libros: *Bolívar y la revolución* (1984) de Germán Arciniegas; *Yo, Bolívar rey* (1986) de Caupolicán Ovalles; *La ceniza del Libertador* (1987) de Fernando Cruz Kronfly; *La esposa del Dr. Thorne* (1988) de Denzil Romero; *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta* (1988) de Germán Arciniegas; *Muy cerca de Bolívar* (1988) de Fabio Puyo; y *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez. Esta reseña, presentada en una conferencia en la Embajada de Colombia en Argentina, data del año 1989. Aunque es interesante porque abre nuevas posibilidades de lectura de la imagen del Libertador, Cobo Borda no tiene distancia temporal suficiente para desarrollar un análisis completo de las obras.

bailarán» de Pablo Montoya (2010). Este corpus, aunque bastante limitado, permite extender el estudio de la representación de Bolívar a obras más contemporáneas que se centran, para la mayoría, en el final de la vida del prócer. Nos permite estudiar así la evolución de la representación del héroe en la parte de su vida para la cual casi no existen fuentes históricas. Nos concentraremos primero en la evolución del género de la novela histórica en América Latina, y, más generalmente, en la posición de los intelectuales, escritores y políticos frente al concepto de la veracidad histórica. Esto nos permitirá contextualizar el género de la nueva novela histórica y definir esta tendencia novelística que se integra en una tradición de cuestionamiento del discurso histórico oficial. Luego presentaremos brevemente diferentes aspectos de la utilización ideológica de la figura Bolívar: estudiaremos cómo el Libertador se ha convertido al largo de los siglos en el símbolo de varias ideologías, algunas veces muy opuestas. A partir de allí, intentaremos definir polos de representación para los textos de nuestro corpus y destacar cómo los autores se relacionan con la figura libertadora, y así averiguaremos si todavía se puede aplicar la observación de Cobo Borda a novelas más contemporáneas.

## **2. De la historiografía tradicional al postmodernismo: nacimiento de la nueva novela histórica**

La nueva novela histórica puede ser considerada como la integración de las ideas postmodernas sobre la historia en la literatura latinoamericana a final del siglo XX. Antes de definir esta nueva novelística, nos parece relevante definir el contexto histórico que permitió su desarrollo. La apropiación e ideologización de los héroes de la Independencia no es nueva: existe desde la creación de los Estados latinoamericanos. El artículo de Alexander Betancourt Mendieta, «La nacionalización del pasado. Los orígenes de las ‘Historias Patrias’ en América Latina»<sup>3</sup> propone explicar cómo las jóvenes naciones latinoamericanas se aprovecharon de la historia para promover el nacionalismo. Al acabar la independencia, redactar la historia era una disciplina reservada a una élite cultural, política y económica, a la que pertenecían los hombres de las letras. Esa élite se reunía en asociaciones privadas político-historiográficas:

La escritura de la historia a mediados del siglo XIX, aunque fue una constante en todo el siglo, tiene una estrecha ligazón con las condiciones sociales, políticas e institucionales que tuvo la “cultura letrada” en el ámbito de las particulares sociedades latinoamericanas. Con frecuencia, las historias nacionales que se escribieron en esta época fueron elaboradas por hombres que participaron del mundo político (2003: 86).

Desde el principio se establece una relación entre política y ejercicio de la historia. Betancourt Mendieta no cuestiona esta complicidad entre el campo intelectual y político seguramente porque tal problematización hubiera perjudicado la legitimidad de las historias patrias que quiere defender. Esta “cultura letrada” conversaba sobre los acontecimientos políticos recientes, y, poco a poco, comenzó a comentar los sucesos ocurridos en un pasado cada vez más lejano (2003: 83). Al principio, estas reuniones de intelectuales servían para comentar la actualidad, que en aquel momento correspondía a la creación del Estado nacional. Betancourt Mendieta sigue argumentado que, luego, estos historiadores empezaron a servirse de la historia para justificar la existencia de un pasado común y fomentar un sentimiento nacional (2003: 87).

---

<sup>3</sup> En este artículo, publicado en 2003, Betancourt Mendieta intenta legitimar la autoridad científica de las historias patrias, es decir la historia oficial, frente a los “devastadores efectos” de la historia social de los años 60 y de su “estudio bipolar” de los acontecimientos históricos. Como será explicado en este capítulo, aquellos años tuvieron un papel esencial en la introducción de las ideas postmodernas de la revisión de la historia en el discurso oficial en América Latina. No obstante, el crítico nunca menciona el postmodernismo. La lectura de este trabajo requiere cuidado porque parece orientado. Solo lo utilizaremos para abrir la investigación, pero no puede constituir la base de este presente trabajo.

Queremos volver sobre la utilización de “cultura letrada”. El académico mexicano nunca se refiere a Ángel Rama mientras que el sintagma es muy similar a la “ciudad letrada”. Además, el destino la “cultura letrada” y su aparente monopolio sobre la historiografía hacen pensar en las teorías de *La ciudad letrada* (1984). En este libro, el académico uruguayo denuncia una connivencia entre el campo intelectual y el poder político en América Latina. Esta relación procede del principio de la conquista del continente y ha perdurado hasta hoy en día:

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado, al cual encomendar esos cometidos (1984: 59).

Las ciudades eran los centros coloniales. Para un establecimiento duradero y profundo de la colonia, la corona española necesitaba imponer orden en las nuevas tierras descubiertas. Requirió la ayuda de un grupo social especializado, que era el de los letrados, religiosos (hasta el siglo XVIII) y luego civiles (Rama 2009: 59). Bajo la denominación “ciudad letrada”, Rama se refiere al campo intelectual, es decir, escritores, abogados, académicos, religiosos, administradores, educadores, etc. El papel evangelizador y civilizador otorgado a la ciudad letrada le permitió adueñarse de una autoridad legislativa. Lentamente, empezó a fusionar con las instituciones coloniales a las que pertenecía hasta que se volvió en un poder cada vez más independiente. Los letrados eran simultáneamente dueños, sirvientes y protectores del poder colonial. (2009: 68-69). En efecto, en una sociedad largamente dominada por la tradición oral, diseñaron un esquema jerárquico basado en la palabra definiendo la escritura como símbolo del poder (2009: 81). Esto implicó un distanciamiento entre el poder, reservado a una minoría letrada, y el resto del pueblo, iletrado. Después de la Independencia, la ciudad letrada se mantuvo al mando de las antiguas instituciones coloniales, que formaron la base de las nuevas instituciones republicanas. Según Rama, esto explica la relación ambigua que existe hoy en día en América Latina entre los intelectuales y los políticos: pertenecen a la misma élite social.

A la luz de este breve paréntesis, las similitudes entre la “cultura letrada” a la que se refiere Betancourt Mendieta y la “ciudad letrada” de Rama son más que evidentes. En efecto, el crítico mexicano insiste en que las asociaciones privadas historiográficas estaban compuestas de hombres letrados, que muchas veces se comprometían en la política y en la formación del estado nacional. A mediados del siglo XIX, se concebía la historia, todavía considerada como parte de la literatura, como una herramienta que podía ser utilizada para

justificar sus consideraciones políticas. Al final del siglo con la consolidación de los Estados, esas asociaciones se institucionalizaron: aquella época vio la creación de museos y de Academias de Historia (Betancourt Mendieta 2003: 89). Este reconocimiento oficializó la relación implícita entre intelectuales y política (y en este caso, entre historiadores y políticos). A partir de aquel entonces, las nuevas instituciones se han encargado de promover las interpretaciones adecuadas del pasado en el pueblo y así fomentar un sentimiento nacionalista.

Para engendrar una adhesión alrededor de los símbolos patrios, los historiadores oficiales redactaron una historia oficial destinada a la enseñanza. La historia no informaba a los ciudadanos sobre los acontecimientos históricos, sino que los formaba moral y políticamente. En ella, podían reconocer lo bueno y lo malo, principalmente gracias a la ejemplificación de la vida de los próceres de la Independencia (2003: 94). Sorprendentemente, Betancourt Mendieta no discute las implicaciones y consecuencias del monopolio del manejo del discurso histórico por la élite política. Si bien su trabajo plantea el contexto que puede servir para introducir una discusión sobre la manipulación del discurso histórico, no desarrolla la problemática, y eso nos resulta bastante incompleto. Es el único académico que defiende las historias patrias. El resto de la crítica suele percibir las como maniqueas y manipuladas (Aínsa 1994: 28). Por eso, lo complementamos con el artículo de Hans-Joachim König que propone una visión más crítica en cuanto a la instrumentalización de la historia por parte del Estado colombiano. Betancourt Mendieta ya había demostrado que las historias patrias eran moralizantes –las vidas de los héroes de la independencia tienen que inspirar en el pueblo un comportamiento moral y nacionalista–, König concuerda con esta idea pero le añade la problematización de la pertenencia de los historiadores a la clase alta. La historia es un medio para mantener la jerarquía social:

[El] énfasis que [los historiadores] ponen en el estudio de las grandes personalidades, no representa más que un sólo aspecto del pasado: es decir la historia de las élites políticas y económicas. Estas podían ver en la historiografía tradicional la apología de sus antepasados y su propia vida social a partir de la independencia. [...] la concepción histórica de estos autores está estrechamente relacionada con su situación social como miembros de la clase alta (König 2004: 266).

En esta cita, König confirma la teoría de Rama sobre la ciudad letrada. La élite intelectual procede de la élite política y legitima su posición social con la escritura –la historiografía en este caso preciso–. Las historias patrias enseñadas en las escuelas y difundidas por los discursos oficiales llevan implícitamente la idea de que solo los que ya pertenecen a la élite económica y política pueden ejercer el liderazgo político (2004: 266). De hecho, los próceres de la Independencia pertenecían a la alta burguesía y nobleza de la Colonia. El propio

Libertador era un noble criollo. A través del patriotismo y de la glorificación de los símbolos nacionales, la clase dominante defiende el orden social generando un sometimiento implícito a la autoridad pública (2004: 268). König exagera aún más su crítica cuando dice que el culto a los grandes personajes es un medio para distraer a la población de los problemas societarios (2004: 268). El nacionalismo definido por el Gobierno no impulsa a las masas a desarrollar actividades para mejorar la sociedad, sino que intenta justificar el hecho de que los que toman las decisiones políticas siguen siendo las clases altas.

Betancourt Mendieta revela que en los años sesenta, la historiografía tradicional se enfrentó a una nueva historiografía de tipo social. Esos nuevos historiadores pretendían «construir un relato más “verdadero”» con el estudio sistemático de «los enfrentamientos históricos en torno al antagonismo entre “el pueblo” y “la oligarquía”» (2003: 82). La tradición historiográfica era entonces percibida como subjetiva y reaccionaria. Aunque lo presenta de manera bastante caricaturizada, Betancourt Mendieta nos revela que toda la producción histórica latinoamericana fue cuestionada por cierto revisionismo a partir de aquel entonces. Elżbieta Skłodowska en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)* (1991) estudia más en profundidad cómo la historiografía oficial ha sido construida desde la independencia, y descubre que la influencia del romanticismo es central en la relación que los relatos históricos entretienen con la realidad. La autora explica que, a los finales del siglo XIX y al principio del siglo XX, la mimesis fue aplicada de manera casi sistemática a la literatura y, luego, a la historia (Skłodowska 1991: 26). En efecto, como había subrayado Betancourt Mendieta, en el siglo XIX la frontera entre el ámbito literario e histórico todavía era borrosa (2003: 83). Esto hizo que el pasado fuera considerado como la prehistoria del presente (Skłodowska 1991: 26). Aunque pueda parecer ingenua, esta relación de causa-efecto lleva el mensaje implícito de que todo lo que ocurre en el presente tiene sus raíces en acontecimientos pasados de forma que sea imposible cambiar la situación presente.

En los años sesenta ocurrieron dos eventos que posibilitaron la revisión de tal discurso. Según Magdalena Prekowska, en *Historias híbridas: La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías postmodernas de la historia* (2008), el acontecimiento principal es la Revolución Cubana. La tomada de La Habana por Fidel y sus barbudos creó un nuevo contexto en total ruptura con el anterior. Cuba había acabado con las interferencias estadounidenses. A partir de aquel momento, nació la esperanza de que, por fin, los latinoamericanos fueran a ser los dueños de su futuro. Este optimismo se tradujo una serie de innovaciones en la literatura para representar la nueva realidad del continente (2008: 22-

23). Skłodowska concuerda con esta idea y la ilustra explicando que la Revolución Cubana reveló la manipulación se había apoderado del discurso historiográfico tradicional desde las crónicas de la Conquista hasta ahora. Por eso las novelas que nacieron después de la revolución están configuradas por una visión progresista de la historia (Skłodowska 1991: 30-31). El papel de la literatura latinoamericana cambió: debía denunciar las mentiras de la historia. El objetivo era que, al apropiarse el antiguo pasado, se podía apropiarse el presente. Este periodo inició un rechazo del realismo en la literatura y de los valores burgueses ligados con él.

Sin embargo, el entusiasmo en torno a la Revolución Cubana fracasó a partir de los años setenta y regresó cierto pesimismo. Esta década, llamada por Rama la “década de reflujo y de las ilusiones pérdidas” (Rama citado por Menton 1993: 25) está marcada a su vez por tres eventos mayores. El primero fue el encarcelamiento en 1971 del poeta Heberto Padilla por la publicación de un artículo crítico contra la interferencia del régimen cubano en el campo cultural. El “Caso Padilla” desilusionó a los intelectuales que habían soportado abiertamente la Revolución y sus ideales progresistas. Simbolizó la impotencia del castrismo por cumplir las promesas de esperanza que había generado. El segundo fue la masacre de Tlatelolco en el que alrededor de trescientos estudiantes fueron asesinados por el ejército mexicano mientras manifestaban contra el autoritarismo del PRI en 1968. Finalmente, el último fue el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973, que instauró la dictadura de Pinochet, y que suele representar el establecimiento de las dictaduras militares en América Latina. Estos tres acontecimientos ilustran que, a partir de los años setenta, el continente cayó bajo poderes autoritarios, lo que implicó una desconfianza del pueblo en los gobiernos nacionales. Según Prekowska, en esa década la literatura se politiza aún más: se escribe contra la violencia y el crimen institucionalizado, y contra la historia oficial que intentaba legitimar el Estado autoritario. Los géneros principales fueron la novela de dictador, la novela histórica, la novela testimonial y la periodística (2008:26). Falta esperar los años 80, para ver el resurgimiento de la novela histórica como nueva forma emergente. En efecto, este periodo conoció, por un lado, la redemocratización del continente, y por otro lado, una grave recesión económica, que afectó muchos países latinoamericanos además de generar incertidumbre y angustia social. El optimismo se derrumbó de nuevo después de la redemocratización por los problemas económicos y sociales.

Este nuevo periodo de cambios sociales, políticos y económicos fue favorable para la recuperación de la novela histórica y su evolución en la “nueva novela histórica”. En *La*

*nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993) antes de proponer una definición este nuevo género. Seymour Menton se concentra en determinar la novela histórica tradicional:

En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente de sus personajes, hasta los más introspectivos. [...] No obstante, para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas cuya acción se ubica total o por lo menos predominante mente en el pasado, es decir un pasado no experimentado directamente por el autor (1993: 31-32).

Luego Menton destaca seis características –que resumimos a cinco– que hacen que unas novelas históricas se diferencien de las demás para pertenecer a este género, pero advierte que «no es necesario que se encuentren los seis rasgos en cada novela» (1993: 42).

1. La nueva novela histórica se distingue primero de la novela histórica tradicional por su tratamiento de la historia:

La subordinación [...] de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir (1993: 42).

Está aquí que se observa realmente la herencia de la crítica de la historiografía y la influencia de ideas posmodernas. Como recuerda Skłodowska, los posmodernos consideran la historiografía como una manipulación de las fuentes históricas (1991:27). La verdadera naturaleza de cada texto histórico solo es discursiva. Antes de reflejar una supuesta realidad histórica, significa. El posmodernismo no rechaza en absoluto la historia, sino que la revela como texto, como construcción ideológica. La nueva novela histórica propone revisiones del pasado y del discurso que lo construye. Por esta razón, Prekowska la define como un espacio discursivo ficcional en el que se articulan reescrituras presentes de la historia, y donde el autor escribe su visión del pasado. Lo que importa no son tanto los acontecimientos pasados como su relación con el presente (2008: 41). Esta nueva percepción del discurso histórico subraya la importancia del presente en el proceso de construcción textual de la historia. El pasado se percibe a través de nuestra subjetividad influenciada por el presente; la historiografía solo puede ser subjetiva. La nueva novela histórica vincula entonces la idea de que es imposible conocer la verdad histórica o la realidad.

2. El reconocimiento del carácter discursivo de la historiografía tradicional lleva a los autores a apropiarse los acontecimientos históricos. Esta apropiación se realiza a través de «La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos»



(Menton 1993: 43): los escritores asimilan e interpretan el pasado para presentar una distorsión intencional de la historia.

3. Las nuevas novelas históricas se diferencian aún más de las novelas históricas tradicionales del siglo XX en cuanto a la selección de sus protagonistas:

Ficcionalizan a personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott [...] de personajes ficticios [...] comunes. En cambio, los novelistas de fines de siglo [retratan] a las personalidades históricas más destacadas (1993: 43).

Cobo Borda ya se ha fijado con su reseña en el cambio de protagonista: los relatos de su corpus protagonizaban a Bolívares ficcionales. Los autores se apropian al Bolívar histórico proyectando una parte de sus vidas en ellos. Así la historia se ha transformado en un medio para proponer una reflexión sobre el pasado. En «Los nuevos bolívares», la pluralización del propio nombre del Libertador demuestra que las siete novelas elegidas por el académico ya no tratan del Bolívar histórico sino que presentan diferentes interpretaciones personales del dicho héroe.

4. La apropiación de los personajes y de los acontecimientos históricos se elaboran también por la integración en historia de los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (2003: 44-45). Estos conceptos permiten una desacralización de la historia y, entonces, del poder que se legitima con ella. Lo carnavalesco introduce exageraciones humorísticas y énfasis sobre partes del cuerpo; la heteroglosia multiplica los discursos y permite enfocar sobre la natura humana de los grandes personajes heroicos y subraya al mismo tiempo la idea de que no hay una sola verdad histórica sino varias versiones de un mismo acontecimiento. El papel de la parodia es central en el proceso de reescritura y de apropiación del pasado. Skłodowska escribe sobre este concepto que los tiempos de inestabilidad política propician el uso de la parodia. Su papel defamiliarizador y sus orígenes populares le atribuyen una fuerza subversiva contra los precursores literarios (2008: 8-10). La inestabilidad sociopolítica de los años 80 combinada a la tradición postmoderna de contestación de los discursos tradicionales convierte la parodia en un rasgo indispensable de la nueva novela histórica en su lucha contra la politización de la historia.

5. La oposición con la historia oficial, se marca también en el hecho de que la novela histórica de los años 80 no esconde el hecho de que sea una construcción literaria. Menton observa que contiene reflexiones metaficcionales y referencias intertextuales (1993:43-44). El narrador comenta la propia narración, a veces sutilmente, para subrayar la incertidumbre y la ignorancia que rodea ciertos hechos; y resaltar las similitudes que el pasado comparte con el

presente. El rechazo de la tradición no conlleva una ausencia de referencias a los textos canónicos o contemporáneos. Al contrario, la intertextualidad autoriza una mejor parodización de la tradición literaria porque incluye al texto original en un contexto de interpretación imaginativa.

Cuando tratan de la nueva novela histórica, la mayoría de los críticos literarios se refieren al libro de Menton porque es el primero que teoriza las novelas históricas del final del siglo XX. No significa por lo tanto que todos concuerdan con su definición. Jill Albada Jelgersma señala por ejemplo una paradoja entre la primera y la segunda característica: si consideramos que la verdad histórica es inalcanzable, es, de hecho, imposible distorsionarla (2001: 53). Además, Menton considera que *El general en su laberinto* (1989) no puede ser incluido en el género de la nueva novela histórica porque, según él, faltan los elementos carnavalescos, paródicos y la heteroglosia; la personalidad del prócer es más o menos exacta históricamente; y no hay anacronismos y distorsiones (1993: 95). No obstante, argumentaremos a continuación que la novela de Gabriel García Márquez, sí, es una nueva novela histórica.

El nacimiento y el desarrollo de la nueva novela histórica marca el auge de un movimiento crítico en la historiografía que se había iniciado en los años 60 con la Revolución Cubana. El optimismo generalizado que engendró la victoria de Fidel Castro inició la puesta en duda del discurso histórico oficial, visto como corrompido por la élite económica para asentar y justificar la jerarquía social. La desconfianza hacia el discurso oficial se radicalizó aún más después del Caso Padilla y de la Masacre de Tlatelolco, y de establecimiento de las dictaduras militares en la década de los 70. Las crisis sociales y económicas que tuvieron que enfrentar los países latinoamericanos, y el acercamiento de quinto centenario del descubrimiento de América reforzaron los lazos culturales e históricos ya existentes entre las diferentes naciones (Menton 1993: 49). La nueva novela histórica se nutre de este contexto y propone una nueva visión de la historia y de los héroes: van más allá de las fuentes. Conscientes de que cualquier discurso es subjetivo, los autores se apropian los hechos históricos y los interpretan libremente en sus novelas. Los personajes históricos se transforman en personajes ficticios, ideologizados con los que los escritores reflexionan sobre el pasado y su relación con el presente, y proponen una versión alternativa a la del discurso oficial.

La definición de la nueva novela histórica, tal como la propone Menton, puede ser en realidad incluida en un concepto más largo que es el de la parodia. Skłodowska revela que la parodia ha conocido en el mundo occidental un interés sin precedentes por parte de los críticos y de los escritores en el contexto del postmodernismo (1991: 1). Sin embargo, el término no ha beneficiado de una definición transhistórica: el concepto que le ha sido atribuido según las épocas ha variado muchísimo. Según advierte la crítica, en la *Poética* de Aristóteles la parodia se refiere a la obra de Hegemon de Thaso, poeta cómico de la segunda mitad del siglo V antes de Cristo, que representa en sus poemas seres humanos considerados como inferiores. El concepto de parodia se basa en criterios éticos y no estéticos (ídem). Más tarde en *Institutia Oratoria* (entre 35-95 A.D.) de Quintiliano, la parodia se refiere a diferentes formas de imitación burlesca: lo cómico se vuelve indisoluble del concepto. Sin embargo, todavía está considerado como un subgénero: en *Poética d'Aristotile parafrasata e comentata* (1586) de Lionardo Salviati, la parodia aparece para definir los diferentes géneros «a los cuales la poética aristotélica no puede ser aplicada» (ibídem). El arte, según la definición aristotélica, debía imitar la realidad, mientras que la parodia imita las palabras y su tono burlesco subvierte el propio concepto de mimesis. En el siglo XVII, el término “parodia” acaba englobando cuatro significaciones diferentes:

El uso cómico de un fragmento de literatura sería por medio de una recontextualización; la reelaboración de una obra sería con el fin satírico extraliterario; cualquier imitación de un texto preexistente, inclusive sin intención cómica; la reelaboración de un texto serio en otra obra seria, aunque con contenido diferente (1993: 3).

Ya en esta época, la parodia aparece siempre con la noción de reescritura de un texto anterior. Es justamente un rasgo que predomina en las definiciones más recientes sobre el término. Skłodowska propone la suya resumiendo las de los críticos literarios. Según ella, la parodia reconoce la presencia de un pre-texto dentro del texto paródico. La relación entre estos dos textos se define por una «distanciación irónica» que se produce gracias a diferentes recursos y que produce una serie de impresiones subjetivas que van desde lo satírico a lo despreciativo a través de los matices de lo lúdico y humorístico hasta el tono serio y respetuoso (1993: 14). El término de “distanciación irónica”, viene del trabajo de Linda Hutcheon, *A theory of Parody* (2000) en el que explica que «parody is repetition [of the pre-text], but repetition that includes differences; it is imitation with critical *ironic distances*» (2000: 37) (el énfasis es mío). La parodia imita el pre-texto pero, al mismo tiempo, ofrece un discurso nuevo porque insiste en las diferencias con este último. Siendo un discurso dialógico, la parodia es por definición intertextual porque el pre-texto está *ipso facto* incluido en ella.

En su libro, *Etnografía imaginaria: Historia y parodia en la literatura hispanoamericana* (2012), Erik Camayd-Freixas argumenta que, en América Latina, el *Boom* da a la parodia uno nuevo impulso que la convierte en una herramienta para subvertir el discurso oficial gracias a una serie de rasgos: identifica que «la representación paródica de personajes históricos» es el elemento principal para cuestionar la historiografía tradicional (2015: 5); luego viene la inclusión de perspectivas marginales de los eventos históricos para demostrar que no hay una sola versión de la historia, de manera que lo que está parodiado no son tanto los acontecimientos históricos sino su «representación» (ídem).

La mayoría de los rasgos propuesto por Menton para definir la nueva novela histórica son en realidad los rasgos que constituyen la parodia. Su novelística podría resumirse entonces como una novela histórica que parodia a la historiografía oficial. A pesar de que «son numerosos los críticos que consideran falsa esa distinción entre novela histórica “nueva” y “tradicional”» (Camayd-Freixas: 8), concordamos con el crítico estadounidense en la necesidad de haber definido esa tendencia novelística porque, como demostraremos, ciertas novelas de este corpus no pueden ser consideradas como novelas históricas “tradicionales”, por la parodia (o elementos paródicos) que contienen.

### 3. La imagen de Bolívar en la historiografía y la literatura

Simón Bolívar se ha transformado en una figura central en Suramérica tanto en la cultura y la literatura como en la política. No hay que extrañarse entonces que alrededor de su imagen se han reunido tantos admiradores como detractores. En efecto, las numerosas facetas de su personalidad, a veces muy contradictorias, hacen que el Libertador haya sido considerado como un “héroe para todas las causas” (Harwitch 2003). Movimientos conservadores y marxistas/revolucionarios se han apoderado de su figura para justificar su ideología. Poco después de su muerte, será descrito en Europa y América como un héroe romántico: se puede observarlo en un comentario de Auguste Minet, historiador francés del siglo XIX para quien Bolívar era un «afortunado mortal porque fue grande por sus hazañas guerreras [...] y supo permanecer fiel a la libertad como hijo sumiso que era. [...] Gran lección para nuestra vieja Europa, siempre dispuesta a calificar de ilusorios a estos gloriosos principios» (citado en Harwitch 2003: 9). Su muerte prematura no es extranjera a la difusión de esta percepción: añade a su imagen la de un martirio sacrificado por sus contemporáneos. Por eso, el general ha sido percibido al principio como “la encarnación por excelencia del héroe liberal y romántico” (2003: 8). Harwitch encuentra que su representación historiográfica evoluciona a partir del final del siglo XIX con la dictadura de Antonio Guzmán Blanco en Venezuela que introdujo las modalidades del culto estadista a Bolívar en América Latina. En 1872, a causa de un conflicto con la Iglesia, el dictador instauró una religión cívica basada en la figura del Libertador que, además de promover un sentido de cohesión nacional, legitimaba su gobierno (2003: 10-11). Al convertirse en el emblema de la patria, también se convirtió en el garante de orden establecido y del *statu quo*, y protector de lo nacional frente a la «ideología extranjerizante» del marxismo (2003: 15). Al contrario de lo que se podría pensar hoy en día por el chavismo, la asociación entre Bolívar y el socialismo/marxismo estaba muy lejos de ser obvia: el propio Karl Marx se refirió al general como

[la] canalla más cobarde, brutal y miserable. Bolívar es el verdadero Soulouque<sup>4</sup>. [...] La fuerza creadora de los mitos, característica de la fantasía popular, en todas las épocas ha probado su eficacia inventando grandes héroes. El ejemplo más notable de este tipo es, sin duda, el de Simón Bolívar. Los venezolanos permitieron a un personaje mediocre y grotesco representar al papel del héroe (carta de Marx a Engels 1858).

Tal crítica por parte del padre del socialismo se explica en parte por la ascendencia noble de Bolívar y de la posible intención del prócer de unificar los nuevos países liberados bajo su

---

<sup>4</sup> Faustin Soulouque fue presidente de la República de Haití entre 1847 y 1849, se proclamó emperador de Haití en 1849. Abdicó en 1859 después de un golpe de Estado y la proclamación de tercera república.

sola autoridad. Se tiene que esperar hasta 1940 y la publicación de la obra colectiva *La historia moderna de los países coloniales y dependientes* (1940) para que un historiador ruso, Miroschevski, reconciliara la imagen del Libertador con el marxismo. En efecto, los esfuerzos de Bolívar para impedir la desintegración política de las antiguas colonias españolas y su desconfianza en los intereses de los gobiernos estadounidense e inglés lo convirtieron en una especie de precursor del anticolonialismo (Harwitch 2003: 16). El comienzo de la Guerra Fría inició la recuperación de su imagen romántica de idealista y martirio condenado por la élite reaccionaria. Reivindicarse como su heredero político significó, para los movimientos de izquierda, recuperar y defender el sueño bolivariano de una América libre del neocolonialismo. El historiador estadounidense, Frank Safford, demuestra que el chavismo se sitúa exactamente en esta tradición. Hugo Chávez y Nicolás Maduro se ven a sí mismo como héroes trágicos que luchan contra todas las adversidades de un mundo occidental imperialista (Safford 2004: 120). Como populistas defienden también la idea según la cual Bolívar era un demócrata basándose, por ejemplo, en las notas de Luis Perú Lacroix. Sin embargo, el historiador recuerda que el general estaba lejos de ser un revolucionario social: consideraba la desigualdad como inevitable y sobre todo

temía la lucha de razas y el surgimiento de los mulatos y de los negros como una fuerza política; así que si algo como el movimiento de Chávez hubiera ocurrido durante la vida de Bolívar, el mismo Bolívar lo hubiera visto, sino con terror, al menos con profunda aversión (2004: 121).

No hay que olvidar que era, ante todo, un aristócrata y que, si bien deseaba liberar el continente de las influencias extranjeras, nunca lo hubiera hecho si hubiera significado el final de los privilegios de los criollos. Su proyecto libertador no concebía al pueblo americano como una sola entidad, más bien aspiraba al mantenimiento de la élite a la que pertenecía en el poder. David Gil Alzate explica que Bolívar justificaba la exclusión de las demás etnias de la escena política (2014:151). En su famosísima *Carta de Jamaica*, el Libertador define primero a los indios:

El indio es de un carácter tan apacible que sólo desea el reposo y la soledad; no aspira ni aun a acaudillar su tribu, mucho menos a dominar las extrañas. Felizmente esta especie de hombres es la que menos reclama la preponderancia [...]. Ella no pretende la autoridad, porque ni la ambiciona ni se cree con aptitud para ejercerla, contentándose con su paz, su tierra y su familia (Bolívar 1815: s.p.).

Y luego a los negros:

El esclavo en la América española vegeta abandonado en las haciendas, gozando, por decirlo así, de su inacción, de la hacienda de su señor y de una gran parte de los bienes de la libertad; y como la religión le ha persuadido que es un deber sagrado servir, ha nacido y existido en esta dependencia doméstica (Bolívar 1815: s.p.).

Estas descripciones no pueden ser llamadas “racistas” apropiadamente dicho porque solo reflejen los prejuicios raciales que circulaban en aquella época. Además, hay que recordar que el joven Bolívar fue criado por dos esclavas negras cuando era niño, lo que hizo que quisiera abolir la esclavitud sin jamás conseguirlo. Según Alzate, estas descripciones sirven para subordinar los negros y los indios, no por motivos raciales sino para garantizar la estabilidad social. El hecho de que escribiera en esa misma *Carta* que «todos [son] los hijos de la América española, de cualquier color o condición que sean» (s.p.) no enfatiza que todos los latinoamericanos son iguales, sino que insiste en que no se debe cambiar el orden jerárquico impuesto por los españoles.

Su personalidad multifacética, su tratamiento como figura histórica en la historiografía oficial y la apropiación de su imagen por diferentes grupos políticos y revolucionarios como los FARCS también impactaron su tratamiento en la literatura. Ya cuando estaba vivo había sido unas de las figuras principales a que Andrés Bello había rendido homenaje en su poema «Alocución a la poesía» (1823). Bello quiso ilustrar que América Latina ofreció a la historia de la humanidad héroes tan grandes como los de la antigüedad. Ningún héroe de la independencia se menciona explícitamente, sin embargo, se puede suponer que la referencia a Bolívar se ubica al final del poema:

así tu gloria al ciclo se sublima,  
*Libertador* del pueblo colombiano;  
digna de que la lleven dulce rima  
y culta historia al tiempo más lejano  
(Bello 1952: 64) (el énfasis es mío).

Antonio Cussen explica que la ausencia de referencia directa puede provenir de la voluntad del autor de glorificar a los héroes americanos en la tradición de los poetas augustianos, quienes omitían el nombre del emperador Augusto (1992: 127). La mitificación de general se inició por sus propios contemporáneos. Más tarde, esta mitificación será puesta de moda por la influencia de la historiografía marxista. Pablo Neruda es un ejemplo. En 1941, publica un poema, «Un canto para Bolívar» donde representa al prócer con la iconografía cristiana, como era frecuente en el arte marxista de la época:

Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire  
[...]  
todo lleva tu nombre, padre, en nuestra morada:  
un estaño bolívar tiene un fulgor bolívar,  
[...]  
tu herencia es el pan nuestro de cada día, padre  
(Neruda 1941: sp).

En su poema, el poeta chileno retoma la estructura del *Padre nuestro* para divinizar a Bolívar y la ideología marxista al mismo tiempo. Según Hugo Méndez Ramírez, el poeta es

comparado a un fénix comunista que nace de las cenizas que representan la herencia del general (1997: 201): «¿Cómo serán las manos que toquen tu ceniza?/ Rojas serán las manos que en tu ceniza nacen» (1941: sp).

A lado de estos poemas, siempre ha existido una literatura a contracorriente que ha cuestionado las facetas más problemáticas de la personalidad del Libertador que han sido ocultadas en la historiografía oficial. Cabe mencionar el poema de José María Heredia «A Bolívar» (1827) en el que el poeta denuncia las pretensiones monárquicas del venezolano comparándolo con Agustín de Iturbide, quien murió fusilado en 1824 después de haberse proclamado emperador del México (Méndez Ramírez 1997: 200). Neruda también toma una postura más crítica hacia Bolívar unos años después de «Un canto para Bolívar» con el poema «Guayaquil (1822)». El título se refiere al encuentro en la ciudad homónima entre Bolívar y José de San Martín. Esta entrevista se hizo famosa porque no hubo testigos, y, por lo tanto, hay mucha especulación sobre su contenido. En el poema, se describe a Bolívar como un ser calculador y frío mientras que San Martín es la víctima del encuentro. Méndez Ramírez subraya que las imágenes utilizadas para describir a Bolívar son las mismas que las que Neruda aplica a los fascistas, dictadores, religiosos y conquistadores en los demás poemas de *Canto general* (1950) –poemario en el que fue publicado «Guayaquil (1822)» (1997: 202). El cambio de tono entre su primer y su segundo poema puede explicar por una mayor investigación histórica por parte del escritor chileno. Se nota, en efecto, la influencia de *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1886) del político y expresidente de Chile, Bartolomé Mitre (1997: 203). Finalmente, podemos mencionar también una alusión al Libertador en la introducción de *Facundo* (1845) de Sarmiento: «Bolívar es todavía un cuento forjado sobre datos ciertos; a Bolívar, el verdadero Bolívar, no lo conoce aún el mundo; y es muy probable que cuando lo traduzcan a su idioma natal, aparezca más sorprendente y más grande aún» (Sarmiento 1845: sp). Esta mención al general Bolívar sirve, según Méndez Ramírez, para exacerbar las diferencias entre el venezolano y San Martín a favor de este último (1997: 203).

Los autores se han concentrado muy temprano en la figura de Bolívar. Las obras citadas anteriormente no son para nada exhaustivas de todo lo que ha sido escrito sobre el general pero ilustran bien las dos tendencias que han existido en su representación en la literatura latinoamericana. Aunque se puede encontrar una mayoría de obras que promueve una imagen positiva del Libertador, tanto en los círculos marxistas como en los más conservadores, paralelamente se ha desarrollado una literatura a contraria que resaltaba las



facetas más negativas y/o contradictorias de su personalidad. Si excluimos por el momento el último libro que estudia en su trabajo (*El general en su laberinto*) la cronología cubierta en la investigación de Méndez Ramírez se extiende entre 1827 y 1970. En este periodo, identifica dos polos en la literatura bolivariana que nombra ‘deificación’/‘idealización’ y ‘humanización’ para definir respectivamente lo que resumiremos como las obras ‘a favor’ y ‘en contra’ de Bolívar. Demuestra que antes del auge de la nueva novela histórica, solo existía un eje binario en la representación de Bolívar en la literatura. Esto explica por qué, si bien los términos empleados por Méndez Ramírez convienen para una cronología que dura hasta el final de los años 70, son incompletos si incluimos obras más contemporáneas en la investigación. En este sentido, lo que el crítico agrupa bajo ‘humanización’ es en todos aspectos diferente de lo que Cobo Borda entiende cuando se refiere a la idea de ‘humanización’ en su reseña, que según él, permite que el Libertador resulte “cada vez más próximo” sin que disminuya su grandeza (1989: 28). Humanizar al prócer significaría para el crítico colombiano enfatizar los rasgos humanos e íntimos de Bolívar para que parezca menos distante a los lectores sin cuestionar su natura heroica. Por eso, la ‘humanización’ de Cobo Borda se parece mucho a lo que María Begoña Pulido Herráez llama ‘desmitificación’:

Desmitificar en este caso no implica “rebajar” el ideal político que representa la figura de Bolívar. Por el contrario, desmitificar significa “vivificar”, “humanizar”, convertir su presencia en algo abierto al presente en devenir. Sólo desde esta perspectiva se podía decir algo “nuevo” o “diferente” del mito<sup>5</sup> (2006: 569).

Otro crítico, Pablo García Dussán, utiliza también el término ‘remitificación’ que, según él, es el proceso con el cual un autor –Gabriel García Márquez en el caso del artículo– recrea el mito de Bolívar después de haberlo ‘desmitificado’ (2004: 382). Como se observa, parece que no existe una terminología consensual; proponemos, por lo tanto, definir el sentido de los diferentes términos ‘mitificación’, ‘humanización’, ‘remitificación’ y ‘desmitificación’.

**Mitificación:** este fenómeno consiste en la glorificación de un héroe para convertirlo en un símbolo nacional, representante de las virtudes morales más destacadas por la nación que lo quiere presentar como el mejor ejemplo de ciudadanía. Es significativo que Méndez Ramírez también utilice la palabra ‘deificación’ porque el término se ilustra entre otro con la instauración la religión cívica a Bolívar establecida por el dictador venezolano Antonio Guzmán Blanco.

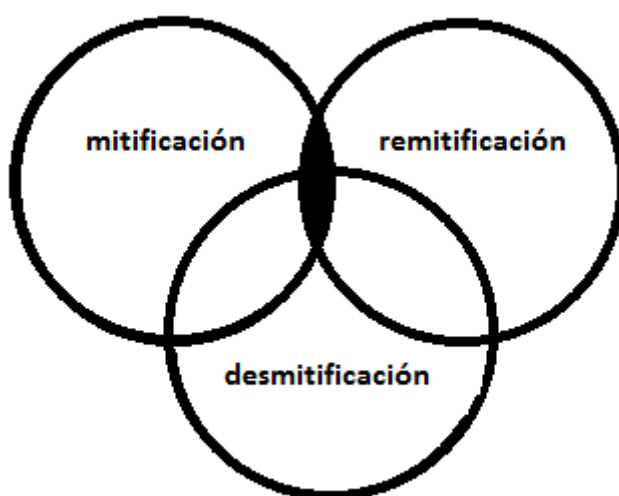
---

<sup>5</sup> Aquí ‘mito’ se refiere al discurso oficial.

**Humanización:** no coincidimos con la definición de Méndez Ramírez sino con la de Cobo Borda. Este fenómeno necesariamente ocurre en la literatura o en la historiografía después de la mitificación de un personaje histórico. Consiste en la inclusión de detalles íntimos, calidades y defectos para que el héroe, que parece ser una persona inalcanzable y lejos del pueblo, parezca más “próximo” (Cobo Borda 1989: 28) y así permite el rechazo de la descripción de la historiografía nacional, percibida como truncada. La natura heroica del héroe no es alterada por la humanización: por eso también se puede tratar de **remitificación** porque el autor, o el historiador, propone una nueva forma al mito existente resaltando en su parte más humana. En este sentido, la humanización no difiere tanto de la mitificación porque su resultado es la creación de una nueva manera de representar el mito.

**Desmitificación:** proceso literario que ocurre después de una mitificación o una humanización/remitificación. Consiste en la evidenciación de los defectos y las facetas más problemáticas de personalidad del héroe. A diferencia de los dos procesos anteriores que se sitúan en un plano de representación heroico-mitológica, la desmitificación se queda afuera e intenta descomponer estos discursos mitificadores porque cuestiona sus implicaciones.

Definir esos términos permite dar cuenta de la insuficiencia de la clasificación bipolar propuesta por Méndez Ramírez entre las obras “en contra” y “a favor” de Bolívar. Como podremos observar en este trabajo, las obras de nuestro corpus gravitan alrededor de tres polos: mitificador, remitificador y desmitificador.



Esquema 1

#### 4. Mutis y García Márquez: dos Bolívars de carne y hueso

«El último rostro» (1978) y *El general en su laberinto* (1989) son dos obras imprescindibles en el estudio de la representación de Simón Bolívar en la literatura colombiana contemporánea porque inician verdaderamente la ruptura con el discurso historiográfico oficial. El cuento de Mutis y la novela de García Márquez son a menudo estudiados juntos porque la obra del Premio Nobel se construye a partir del cuento. En sus «Gratitudes», García Márquez reconoce que le había gustado tanto el relato de Mutis que, unos años más tarde, le preguntó si podía retomar su idea para escribir su novela (273). Esta afiliación entre los dos textos se ilustra evidentemente por su forma y su contenido: el tema, y, en cierta medida, la manera de representar a Bolívar como un héroe caído. Sin embargo, como veremos, las dos obras aspiran a objetivos tan diferentes como las personalidades de sus autores. Cobo Borda dirá sobre ellos: «Siempre me he divertido pensando, cómo se desarrolla esa amistad que ya lleva 30 años, entre un monárquico furibundo, como [Mutis], y un izquierdista irreductible, como García Márquez» (1981: 253). Ambos autores tienen opiniones políticas muy opuestas, y estas divergencias conducen a que sus Bolívars, aunque similares en ciertos aspectos, sean, al mismo tiempo, muy diferentes.

«El último rostro» se presenta bajo la forma de un cuento breve aunque en realidad es un fragmento de una novela abortada sobre los últimos días de la vida de Bolívar que Mutis nunca pudo acabar. El relato narra el encuentro entre Napierski, un coronel polaco, quien después de haber servido en el ejército napoleónico viaja a América, y el Libertador. La narración se extiende entre el 29 de junio hasta el 10 de julio de 1830. En aquel momento, el Libertador había renunciado a la presidencia de Colombia y había empezado su viaje final por el río Magdalena. Cuando conoce a Napierski, está ya muy enfermo y permanece en la ciudad de Cartagena en una casa antigua y desolada. Al pasar los días, cierta amistad surge entre el coronel y el general, quien se confía a su interlocutor sobre su miedo de la muerte y el desengaño de no haber podido llevar a cabo su sueño de unificación de toda América Latina.

*El general en su laberinto* (1989) es una de las obras más famosas de Gabriel García Márquez pero también una de las más difíciles de clasificar: la crítica suele categorizarlo como una novela histórica; otros prefieren simplemente la apelación de novela porque rechazan su valor histórico, y críticos como Donald Leslie Shaw o María Cristina Pons prefieren clasificarlo bajo el rubro de la nueva novela histórica. Desde nuestro punto de vista,

entre los textos de nuestro corpus, la novela de García Márquez es, con *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero, la que mejor representa esta tendencia novelística.

Aunque el cuento de Mutis y la novela de García Márquez aparecen en el trabajo de Menton sobre la nueva novela histórica, no los incluye en el género. Para el crítico estadounidense, serían nuevas novelas históricas incompletas. Escribe sobre «El último rostro» que

a pesar de la introducción borgeana y la presentación relativamente arquetípica de Bolívar, “El último rostro” no tiene suficientes rasgos de la Nueva Novela Histórica para merecer esa etiqueta (1993: 186).

Según Menton, el cuento solo contiene dos características de la nueva novela histórica: la inclusión de elementos literarios borgeanos y la apropiación de un personaje histórico. En cuanto a *El general* la define como «una novela sobre un personaje histórico» (1993: 156) (énfasis del autor) porque

*El general en su laberinto* se distingue de la mayoría de las NNH [nuevas novelas históricas], [...] por su falta de intertextualidad, [aunque] muestra bastante autointertextualidad (1993: 176).

Menton precisa así el rasgo ligado a la intertextualidad excluyendo las obras que contienen referencias a otras obras del mismo autor. Añade también que faltan a la novela los anacronismos, los elementos carnalescos, paródicos, y la heteroglosia (1993: 147). Antes de comentar esta consideración, pondremos al lado un momento las características de la nueva novela histórica, que han sido discutidas en el primer capítulo de este trabajo, para concentrarnos primero en las semejanzas y diferencias entre las dos obras en la representación de sus Bolívars. Esto nos permitirá volver sobre las características e infirmar o no las consideraciones de Menton. Finalmente intentaremos identificar a qué polo(s) pertenecen las obras.

#### **4.1. Humanización de Bolívar frente al discurso oficial**

El primer concepto por el que nos vamos a interesar es el de la humanización. En efecto, según Gilberto Triviños y Edson Faúndez en «La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana», lo que hace que las dos obras sobresalgan entre los relatos anteriores sobre el Libertador, es que funcionan como una indagación sobre las dimensiones de su vida silenciadas por el discurso oficial (2002: 31). Estamos de acuerdo con los dos críticos; pero, cabe precisar que es el cuento que primero introduce esta nueva representación de Bolívar en la literatura latinoamericana. En efecto, «El último rostro» fue publicado en 1985, pero Cobo Borda le atribuye el año 1978 como fecha de redacción (citado

por Menton en la versión inglesa de su estudio sobre la NNH; 1993: 116), lo que coincide aproximadamente con la declaración de García Márquez según la cual esperó 10 años que su amigo completara su novela antes de empezar a redactar la suya. En realidad, no importa tanto la fecha precisa, sino el periodo general de redacción. Estas dos fechas cubren el final de la década de los 70 y el principio de los 80, lo que, como hemos visto en el primer capítulo, corresponde al inicio de la redemocratización del continente y la introducción de las ideas postmodernas sobre la historia en la literatura latinoamericana con el género de la nueva novela histórica. En cuanto a *El general en su laberinto*, fue publicado en 1989, momento en que la desconfianza hacia el discurso oficial y las ideas postmodernas estaban aún más desarrolladas en los círculos intelectuales. La diferencia temporal entre las obras puede explicar, entre otras cosas, las grandes desemejanzas entre los dos relatos.

La mayoría de los críticos concuerdan con que las «dimensiones de su vida silenciadas por el discurso oficial» son las que rodean el final de su vida. En efecto, en aquel momento, Simón Bolívar estaba enfermo y derrotado por sus enemigos políticos. Había perdido su prestigio y ya no tenía la imagen del héroe que el discurso oficial enaltece. Bodgan Piotrowski estudia «El último rostro» y argumenta que el Bolívar presentado en el cuento aparece como un hombre de carne y hueso que se somete a las reglas de la gente común: pierde su estatuto de semidiós (1999: 823). En cuanto a «El general en su laberinto», William Cheng considera que el Bolívar del Premio Nobel tiene todas las características de un personaje garciamarquiano: un personaje descrito a través de su «cualidad humana» que se caracteriza por su egocentrismo, su ambición, su pasión y sus detalles íntimos (2007: 71). Por eso, vamos a investigar más precisamente cómo los dos autores logran humanizar a sus Bolívares.

#### **4.1.1. «El último rostro»**

En su cuento, Mutis enfoca sobre todo en la enfermedad, la desilusión y los sentimientos del prócer como si fueran de cualquier hombre. Bolívar es descrito como física y mentalmente debilitado. Su cuerpo enfermo y sus sufrimientos son un primer elemento que contrasta con la imagen del héroe oficial. El primer contacto que Bolívar entretiene con Napierski, coronel polaco y narrador, empieza por «una voz hueca [...] que denotaba una extrema debilidad física» (Mutis 1990: 40). Napierski se refiere también al Libertador como «el enfermo» (1990: 41). Esto choca con las expectativas de quien buscaba «en América tierras en donde la libertad y el sacrificio alentaran sus sueños de aventura» (1990: 38) y que es confrontado a un Bolívar antiheroico. En la misma línea, Menton opina que el episodio más dramático del

cuento llega cuando Bolívar se entera del asesinato de Sucre sobre todo por «el tono de canto fúnebre» que predomina en la escena (Menton 1993: 181). Se puede completar este comentario añadiendo que este episodio marca verdaderamente una conexión entre la enfermedad y las emociones de Bolívar. Horas después del anuncio de la muerte de Sucre, el general Montilla le confiesa a Napierski que «esta noticia le hará más daño que todos los otros dolores de su vida juntos» (Mutis 1990: 53). De hecho, la noticia ha afectado su salud de manera que lo encuentran delirando por la fiebre y decaído por la pena:

Una arcada de náuseas lo dobló sobre el catre. Vomitó entre punzadas que casi le hacían perder el sentido. Una mancha de sangre empezó a extenderse por las sábanas y a gotear pausadamente en el piso (1990: 55).

Además de la descomposición física y del sufrimiento de haber perdido a su amigo, el Libertador es desilusionado porque no ha logrado cumplir la unificación de la Gran Colombia. Por estas razones, Triviños y Faúndez consideran que el cuento ilustra la poética de la derrota: es la representación de un héroe antiguamente glorioso, pero ahora derrumbado y abandonado por los demás. En este caso, Bolívar es «un profeta del vacío»: todavía espera la unificación de las naciones latinoamericanas pero ha sido derrotado por sus enemigos y ahora está a punto de ser derrotado por una muerte no gloriosa y triste (2002: 33).

La muerte es otro elemento que humaniza a la figura bolivariana porque desacraliza al prócer y resalta su natura mortal frente a la inmortalidad que le otorga la mitología oficial. La muerte está presente desde el principio del cuento con el epígrafe: «El último rostro es el rostro con el que te recibe la muerte» (Mutis 1990: 37). Su presencia habita en todo el encuentro entre Napierski y el prócer hasta que persigue a este último en sus sueños. Napierski logra cierto nivel de amistad con el Libertador, quien le confiesa ser atormentado por una pesadilla que lo visita desde unas semanas donde los mismos elementos aparecen de manera recurrente. Lejos de ser anodino el sueño es una perfecta ilustración de “sueño profético”. Mutis lo construye con recuerdos (el perfume de los naranjos en los jardines de Aranjuez, donde estuvo durante una estancia en Europa), y con símbolos más tradicionales: una bajada hacia el otro mundo, representada por la escalinata; un viaje simbólico que conduce hasta un significado trascendente, el laberinto; el enjambre de insectos, las fuerzas de disolución; y la mujer tentadora e inquietante como representación de la muerte. Mutis crea símbolos de su propia inventividad como el reloj «de una materia frágil como el papel» (Mutis 1990: 58) y cuyas agujas no indican ninguna hora que puede identificarse con el corazón (Chibán 1995: 284). Otros críticos ven otros significados en esos diferentes elementos: Triviños y Faúndez leen que la mujer, los insectos, la cámara central del laberinto,

y el reloj simbolizan respectivamente lo llamado desde lo desconocido, el desorden incontrolable, la muerte, y la finitud del hombre (2002: 34). En todo caso, la crítica concuerda con que el sueño prelude la muerte inminente del Libertador. Bolívar ya no es el héroe que sueña con dominar la muerte acabando su vida en la gloria, sino un hombre enfermo dominado por el miedo de la muerte con la que ha vivido de manera diaria.

#### **4.1.2. *El general en su laberinto: decadencia física y heroísmo moral***

La novela también nace de la voluntad de crear una alternativa a la utilización conservadora de Bolívar difundida desde su muerte. Roch Little declara que el premio Nobel juzga que la imagen del Libertador tal como es difundida desde la infancia por los manuales escolares, y luego por los programas televisuales, los días conmemorativos, las instituciones académicas como la Academia Colombiana de Historia y las universidades, es errónea. Ha sido truncada por la élite criolla que se ha apoderado del Libertador como un medio legitimador de su situación social y económica (Little 1998: 152). García Márquez propone su propia versión del prócer, que pierde así su función de símbolo del *statu quo*. Similarmente al Bolívar de Mutis, García Márquez lo presenta de carne y hueso. Sin embargo, su descripción física se diferencia bastante porque el caribeño subraya detalles íntimos, hasta escatológicos. Basta comparar la primera descripción de Bolívar tal y como la encontramos en la novela y el cuento. En «El último rostro», a pesar de su voz que preludia su estado, cuando Napierski ve al general, transcribe su admiración en su diario (Mutis 1990: 39; 46). En *El general en su laberinto*, desde íncipit se presenta al Libertador desnudo y débil como si estuviera muerto. Refuerza aún más la debilidad física de su cuerpo y la presencia de la muerte:

José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró flotando en las aguas depurativas de la bañera, *desnudo* y con los ojos abiertos, y creyó que se había *ahogado*. Sabía que ése era uno de sus muchos modos de meditar, pero el estado de éxtasis en que yacía a la deriva parecía de alguien que *ya no era de este mundo* (García Márquez 1989: 11) (el énfasis es mío).

Representar la desnudez es un medio para señalar que el general será representado sin artificios: García Márquez quiere subrayar su humanidad. Las referencias a la muerte sirven este mismo propósito, e indican que el viaje que va a emprender el general a partir del 8 de mayo de 1830, lo arrastrará como una fuerza inexorable hasta su muerte.

Esto anuncia que, mientras que ambos textos presentan a un Bolívar humano, la imagen final del prócer es muy diferente según los relatos. En *El general*, se incluyen detalles que Napierski nunca se hubiera atrevido a escribir en su diario, también porque nunca hubiera podido ser testigo de ellos. La humanidad del Libertador se ilustra por la insistencia en que el

Libertador es un hombre, antes de ser un héroe. El egocentrismo, la ambición, la pasión y los detalles íntimos a los que se refería Cheng (2007: 71), son tantos elementos ausentes del cuento. No hay que extrañarse entonces que, cuando el autor presenta los síntomas de la enfermedad del prócer, acompaña las descripciones de detalles escatológicos:

Se tomó dos píldoras laxantes para su estreñimiento habitual. [...] Cuando volvió a la alcoba [José Palacios] encontró al general a merced del delirio. Le oyó decir frases descosidas que cabían en una sola: “Nadie entendió nada”. El cuerpo ardía en la hoguera de la calentura, y soltaba unas ventosidades pedregosas y fétidas (García Márquez 1989: 16-17).

Estos detalles sirven para destruir el símbolo cívico que representa ridiculizándolo.

Obviamente, la obra de García Márquez no intenta desmitificar al prócer, solo añadirle una capa humana. Por eso, Menton argumenta que Bolívar está consciente de su propia decadencia de manera que el lector comparte con él el impacto emocional de sus desgracias, lo que provoca su interés (1993: 157). De hecho, mientras el Libertador y sus acompañantes están viajando por el río Magdalena hasta Mompox, encuentran a un perro callejero «zungo, sarnoso y escuálido, y con una pata petrificada» (García Márquez 1989: 95). Como subraya Olivia Vázquez-Medina, el perro recuerda el episodio en el que Bolívar se echa a nadar en un río y donde los testigos observan «su costillar de perro y sus piernas raquílicas» (1989: 75). No son solamente similares físicamente sino también por el tratamiento médico que reciben:

Lo habían bañado [el perro] con ácido fénico, lo perfumaron con polvos de recién nacido, pero ni aun así consiguieron aliviarle la catadura perdularia y la peste de la sarna (1989: 99)

Al inicio de la novela, Bolívar está «flotando en las aguas depurativas de la bañera». Sin embargo, lo más llamativo en esta cita son las palabras «recién nacido»; porque anuncian la muerte del general en el último capítulo (Vázquez-Medina 2011: 560), donde el doctor Révérend tiene que «alzarlo en brazos, como a un recién nacido» (García Márquez 1989: 250). También el perfume es un medio por el cual se intenta esconder el mal olor, precursor de la enfermedad y de la muerte:

Entonces más que nunca hacía asperjar la habitación con su agua de colonia, y siguió tomando los baños ilusorios, afeitándose con sus manos, limpiándose los dientes con un encarnizamiento feroz, en un empeño sobrenatural por defenderse de las inmundicias de la muerte (1989: 244)

Bolívar, consciente de su semejanza con el animal, decide nombrarlo «Bolívar» (99).

Sin embargo, la humanización de Bolívar no se limita a descripciones de su decadencia física. Además de reforzar su imagen moribunda, la identificación con el perro también revela sus fuerzas morales. Cuando Bolívar encuentra al animal,



los dos perros del general lo asaltaron, pero el inválido se defendió con una ferocidad suicida, y no se rindió ni siquiera bañado en sangre y con el cuello destrozado (1989: 95).

Para Vázquez-Medina, la valentía del perro sobresale en un relato enteramente dedicado a Bolívar. Recuerda la lucha del general en los ambientes hostiles de las guerras de la independencia, y más tarde contra las estratagemas de sus enemigos políticos mientras su salud declinaba (2011: 250). El perro callejero enfatiza el combate del Libertador contra las adversidades y los que intentaron derrotarlo toda su vida.

Al contrario del cuento de Mutis en el que Bolívar sigue siendo desilusionado todo el relato, el protagonista de la novela no cae en una desgracia perpetua: hay una serie de remisiones y restablecimientos de su salud que, según Menton, son otras herramientas literarias para mantener el interés del lector (1993: 157). Si no dudamos de que estas remisiones puedan ser un recurso literario, el académico estadounidense solo limita su función a esta, lo que nos parece insuficiente. Cuando se analiza la salud del prócer, se puede observar que hay atenuaciones y recaídas que se articulan alrededor de estos tres acontecimientos mayores: la elección de Joaquín Mosquera en mayo, el asesinato de Sucre en junio y el golpe de estado pro-Bolívar de Urdaneta en septiembre. Joaquín Mosquera es elegido presidente de la Nueva Granada por decisión unánime sin que haya ni un solo voto para Bolívar. Después de despedir a la delegación oficial, el general cae «fulminado por una crisis de tos que mantuvo la quinta en estado de alarma hasta el anochecer» (García Márquez 1989: 35), pero es realmente el asesino del mariscal Sucre, su amigo y heredero, que más lo aflige: cuando se entera de la noticia, vomita sangre (179) y se queda en un estado de depresión durante unos días:

La casa del Pie de la Popa se hundió en el duelo. Los oficiales no volvieron a jugar, y pasaban las noches en vela. [...] Al general le dio por destilar sus amarguras gota a gota. Escogía al azar a dos o tres de sus oficiales, y los mantenía en vela mostrándoles lo peor que guardaba en el pudridero de su corazón (1989: 180).

Como en el cuento, la noticia del asesinato impacta tanto su salud como su humor. Lo único que le permite no derrumbarse completamente es el golpe de estado de Urdaneta que le da «la esperanza de que una nueva guerra h[aga] reverdecer los laureles de antaño» (1989: 188). El efecto de esta noticia no se hace de esperar: mientras que Bolívar sufría de migrañas y fiebre desde algunos días, «los dolores de cabeza y las fiebres del atardecer rindieron las armas tan pronto como se recibió la noticia del golpe militar» (1989: 189) y el Libertador se dedica enteramente a la reconstrucción de su sueño unificador:

plane[aba] pieza por pieza [...] la minuciosa maquina militar con que se proponía recuperar Venezuela y empezar otra vez desde allí la restauración de la alianza nacional más grande del mundo (195).

Las debilidades de su cuerpo y de su humor destruyen el mito oficial, pero el regreso de su energía y de su vitalidad cuando un gobierno favorable a su ideal de unificación del continente llega al poder son tantos elementos que, según Jill E. Albada Jelgersma, hacen resaltar los esfuerzos del general en su lucha (2001: 57). Como ilustra Méndez Ramírez, si hay un consenso alrededor del que se reúne la mayoría de la crítica literaria es que García Márquez quiere convencer a los lectores de que el prócer está enteramente implicado en su deseo de unificación de las naciones latinoamericanas (1997: 209). Encarna su sueño unificador. Sus síntomas traducen una yuxtaposición entre su estado físico y mental, y la unificación del continente: hay una simetría entre los dos. Cada vez que se hace menos posible la unificación con, por ejemplo, la venida al poder de Joaquín Mosquera y su exilio político, o el asesinato de Sucre, Bolívar cae en crisis de tos y en la fiebre. Al final de la novela Bolívar no muere tanto por su enfermedad que por el golpe fatal infligido al ideal de un continente unido: al morir uno, muere el otro.

Otro aspecto que refuerza la unión entre Bolívar y la unificación del continente es la posibilidad de establecer un paralelismo entre la salud de la Gran Colombia y la salud del general. En «The Patria's Ravaged Body: Bolívar's Illness in *El general en su laberinto*», Vázquez Medina argumenta que la enfermedad del general se debe a la disolución sociopolítica de la Gran Colombia. La pérdida de su poder y el alejamiento de toda posibilidad de mantener el país unido se manifiestan durante la crisis de tos después de la elección de Mosquera, y el hecho de que Bolívar vomite sangre después del anuncio de la muerte de Sucre (2011: 556).

Esta disolución política también significa la venida del caos y de la anarquía, que se propaga entre los habitantes como una enfermedad. Era la costumbre en la época de Bolívar referirse a la “salud de la patria” como metáfora política. El propio Libertador en una carta para Estanislao Vergara, uno de sus ministros, utiliza el sintagma:

Todas mis razones se fundan en una: no espero salud para la patria. Este sentimiento, o más bien esta convicción íntima, ahoga mis deseos y me arrastra a la más cruel desesperación. Yo creo todo perdido para siempre; y la patria y mis amigos sumergidos en un piélago de calamidades (citado por Vázquez-Medina 2015: 142).

Simón Bolívar trata de la “no salud de la patria” cuando se da cuenta de su sueño unificador está «perdido para siempre». Más tarde, para el discurso de su renuncia a la presidencia se refiere de nuevo a la “no salud de la patria”: «no hay más salud para la Patria y vosotros os

ahogaréis en el océano de la anarquía, dejando por herencia a vuestros hijos el crimen, la sangre y la muerte» (Bolívar 1950: 818). Bolívar expresa la idea de que la desintegración de la Gran Colombia conducirá hasta la anarquía y la muerte. En la novela, la nación está representada por las grandes ciudades como Cartagena. Al entrar el protagonista en la ciudad, se describe el olor de

las ciénagas muertas [...], cuyo vaho pestilente era menos soportable que el de las aguas de la bahía, podridas desde hacía un siglo por la sangre y las sobras del matadero (García Márquez 1989: 162).

Como el Libertador que sufre de «la fetidez y el calor de su aliento» como si ya estuviera descomponiéndose (1989: 135), Cartagena, invadida por el temor de un perro rabioso que muerde a la gente (162), parece ser invadida por la pestilencia que se propaga en la nación ya destruida. El ideal bolivariano se encarna en el general «que ya no era de este mundo» (11) y en Cartagena, que «mil veces cantada como una de las más bellas del mundo, no era entonces ni la sombra de lo que fue» (163). García Márquez ilustra así que el proyecto unificador del continente está a punto de morir al mismo tiempo que el Libertador, y que los síntomas de esta muerte son la anarquía y el olor de la descomposición.

Una diferencia con el Bolívar del cuento se observa en el hecho de que, en este, el Libertador solo se relaciona con la muerte y la desilusión. No hay una identificación entre el general y su proyecto unificador, presentado como imposible desde el principio; no hay esperanza.

El Bolívar de Mutis y el de García Márquez rompen con el Bolívar oficial con sus representaciones humanas. Los últimos meses y días de la vida del Libertador son los menos documentados. Los dos autores se aprovechan de esta ausencia de fuentes para diseñar a sus personajes debilitados por la enfermedad, desilusionados por el incumplimiento de la unificación del continente. En los años 70 y 80, tal presentación del prócer era muy novedosa porque tanto sus detractores como sus admiradores nunca lo habían pintado en su intimidad. García Márquez se atreve a incluir aún más detalles íntimos que Mutis, y esto representa la mayor diferencia entre las dos obras en la representación de Bolívar. Esta diferencia puede explicarse por la diferencia de voz narrativa: por una parte tenemos a un narrador exterior que cuenta su encuentro con Bolívar en un diario, y por otra parte, hay un narrador omnisciente en tercera persona. Por eso, vamos a interesarnos por la voz narrativa de las dos obras para destacar qué papel y cuáles son las diferencias y el efecto que tienen en las historias.

## **4.2. Voz narrativa**

### **4.2.1. «El último rostro»: entre admiración e ironía**

Una diferencia mayor entre los dos relatos se encuentra en la voz narrativa. El cuento de Mutis se presenta como un fragmento del diario de Napierski: la narración es en primera persona y en tiempo pasado. Este tipo de narración implica cierta distancia: aunque Napierski logre cierta complicidad, al ser un extranjero, su testimonio se limita a lo que Bolívar le quiere mostrar. El interés de esta narración es que el polaco, a pesar de haber venido a América en busca de aventuras y de heroísmo, no se desilusiona nunca mientras habla con Bolívar. Al contrario, durante su primer encuentro, exalta la grandeza del general:

Hoy conocí al general Bolívar. Era tal mi interés por capturar cada una de sus palabras y hasta menor de sus gestos. Y tal su poder de comunicación y la intensidad del pensamiento que [...] me parece haber conocido al Libertador desde hace ya muchos años y servido siempre bajo sus órdenes (Mutis 1990: 39).

En la misma óptica, Menton señala que la palabra “rostro” aparece siete veces en el cuento (si excluimos el título y el epígrafe), mientras que la palabra más común “cara” no aparece ni una sola vez. Según el crítico estadounidense, la palabra rostro tiene una connotación culta que enaltece la grandeza de Bolívar, lo que viene compensar las descripciones del deterioro físico (1993: 179). Para Piotrowski, el empleo de esta palabra sirve para acentuar el carácter monumental de Bolívar (1999: 810). En efecto, el primer uso de “rostro” se realiza para comparar al general con Julio César:

Me acordó el rostro de César en el busto del Museo Vaticano. El mentón pronunciado y la nariz fina y aguda borran un tanto la impresión de melancólica amargura (Mutis 1990: 41).

El crítico polaco surge que Napierski insiste en la elegancia del Libertador, o que también puede remitir los orígenes de su familia de la nobleza española, que fue una de las primeras a instalarse en el nuevo continente. Más lejos, compara su rostro con una máscara frigia. Los frigios eran una cultura antigua de Asia menor, ahora desaparecida, pero en el lenguaje contemporáneo el adjetivo “frigio” hace pensar en la revolución francesa y la libertad. Así, a través de los ojos de Napierski, Bolívar se transforma en un símbolo de la libertad (1999: 810). La narración traduce el gran respeto que el narrador tiene hacia el general: intenta apropiárselo con comparaciones con grandes personajes de la historia europea.

Piotrowski lee el cuento como una obra que mezcla la glorificación con el sufrimiento, la desilusión y la muerte. Sin embargo, su análisis necesita matiz. Si se toma en cuenta la opinión del propio Mutis sobre Bolívar y la independencia, la crítica del académico polaco es

demasiado limitada. En una entrevista con Pedro Shimose realizada en 1993, Mutis declara que

[Bolívar es] un inmenso equivocado que cometió el más grande pecado que puede cometer un político, que no es saber distinguir ni a sus amigos ni a sus enemigos, y él mismo destruyó el más prodigioso sueño que ha tenido americano alguno, que fue el de la Gran Colombia. Él se encargó de convertirlo en cenizas, y lo estamos pagando muy caro (1993: 117).

Añade luego que independencia es una «equivocación», un «pecado original» (1993: 121), y que él ha heredado de sus antepasados «el anarquismo antibolivariano» (Cobo Borda 1992: 95). Aunque pueden parecer contradictorias, estas declaraciones significan que a Mutis no le gusta Bolívar. Además, considera aún que el único proyecto ambicioso que jamás haya tenido, no ha podido llevarlo a cabo porque era malo político. No hay evidentemente que tomar esas declaraciones demasiado en serio: el autor se había creado una imagen pública bastante polémica, pero pueden ser huellas de cierta orientación política.

A pesar de su interpretación de la imagen de Bolívar, concordamos con la mayoría del trabajo de Piotrowski, por eso vamos a basarnos sobre su análisis del personaje de Napierski y sobre el artículo de Triviños y Faúndez para proponer luego nuestro propio análisis del Simón Bolívar de Mutis. Los dos académicos chilenos leen la descripción de Bolívar como una perfecta representación de la “poética de la derrota”. Esta lectura es posible por la fractura que nace entre el estado mental y físico del Libertador, y las expectativas de Napierski y de los lectores, influenciados por el discurso oficial. Es este choque el que produce la erosión del mito que se había construido alrededor de Bolívar, que aparece en el cuento derrotado por sus enemigos y la muerte (2002: 32-35). Lo que impide que el relato caiga en la detracción es la narración conmovida: Napierski se conmueve tanto con el sufrimiento del prócer que Chiván declara que el narrador logra liberarse de las concepciones políticas del autor para instaurar una perspectiva devota frente al Libertador (1995: 281). Esto podría explicar por qué, a pesar de las opiniones del escritor, el texto no destruye más a la imagen de Bolívar: “siendo redactado” por Napierski, el texto traduce su percepción.

Sin embargo, leemos el cuento como un intento de Mutis para burlarse de Bolívar. No lo hace a través de los comentarios del coronel, sino por una comparación indirecta entre el polaco y el venezolano. El relato empieza por la breve historia de la génesis ficcional del texto. Se cuenta que el diario formaba parte «de los bienes de la familia Nimbourg-Napierski,

el último de cuyos miembros murió en Mers-el Kebir<sup>6</sup> combatiendo como oficial de la Francia libre» (Mutis 1990: 37). La referencia a la presencia de un polaco que combate por una nación extranjera remite a la participación de polacos en los ejércitos libertadores y los napoleónicos. Que sea al principio del siglo XIX, o durante la Segunda Guerra Mundial, Polonia estaba bajo la dominación de los alemanes y de los rusos. Para Pietrowski, esto hizo que los polacos fueran considerados como una nación sin tierra que luchaba por el ideal de la libertad. En efecto, los polacos en exilio en París veían a Napoleón como defensor de los derechos humanos contra los monarcas absolutos. Además de ser un hecho histórico, referenciar a los polacos en un cuento sobre la independencia latinoamericana es una manera de subrayar el hecho de que la lucha independentista era una lucha por la libertad. Es por estas razones que Napierski, después de haber luchado por el imperio de Napoleón, viaja hacia las Américas (2002: 187-789).

Otra razón posible que hace que Mutis haya elegido a un narrador polaco es porque ha sido influenciado por su amistad con Casimiro Eiger, representante del Gobierno de Polonia en exilio durante la Segunda Guerra mundial, quien lo ha introducido a la cultura polaca. Pietrowski explica así la presencia de muchas referencias a esta cultura en toda la obra de Mutis. Otro homenaje a su amistad con Eiger se sitúa en el propio nombre del narrador, Miecislav Napierski. Es probable que *Miecislav* venga del segundo nombre de Eiger, cuyo nombre polaco era Kazimierz Mieczyslaw, mientras que *Napierski* es el seudónimo del su hermano, S. Marek Eiger, poeta, crítico literario, y traductor, quien murió asesinado por los Nazis en 1940. Además, era el nombre de Aleksander León Kostka Napierski, soldado del siglo XVII durante la Guerra de los Treinta años, que se transformó en un personaje casi legendario por sus hazañas (2002: 785-86). El crítico polaco opina que el coronel y la génesis del cuento son alusiones a la presencia polaca en el Ejército Libertador y homenajes a la cultura polaca y la amistad de Mutis con Eiger.

Para ampliar este análisis, podemos tomar en consideración la lectura contra-épica de Triviños y Faúndez. Subrayan que, frente a la postura antiheroica del prócer, el único personaje del cuento que anhela aventuras y gloria, es el propio narrador. En otras palabras mientras que el narrador busca al héroe como está descrito por los medios oficiales y encuentra a un hombre desolado y moribundo, los lectores se enteran de que entre los dos

---

<sup>6</sup> Normalmente, el puerto argelino debería estar escrito así: *Mers el-Kebir* y no *Mers-el Kebir*, como es el caso en la edición con la que trabajo. La transcripción española del árabe une el artículo definido con la palabra que define. En este caso, *el* define el adjetivo *kebir* y debería estar unido con él.

protagonistas, Napierski es la figura más heroica. El texto es entonces muy irónico y, hasta cierto punto, carnavalesco. Bajtín define el carnaval como la inversión del orden jerárquico y la descomposición de la veneración y de la admiración que entraña (1971: 312). En el cuento, el aspecto carnavalesco solo es parcial: estamos ante una carnavalización indirecta solo percibida por el lector. El intercambio del estatuto jerárquico de héroe entre Bolívar y Napierski queda imperceptible para los protagonistas, lo que explica que sigue habiendo cierta admiración en la percepción del polaco.

#### **4.2.2. *El general en su laberinto*: ¿Gabriel García Márquez en la piel de un historiador?**

En cuanto a la narración en *El general en su laberinto*, a primera vista parece bastante tradicional: un narrador omnisciente en tercera persona y en tiempo pasado. Sin embargo, Isabel Álvarez Borland, en «The Task of the Historian in *El general en su laberinto*», designa la novela como una metaficción historiográfica (*historiografic metafiction*): una novela que niega los métodos de diferenciación entre el hecho histórico y la ficción. Tanto la historia como la ficción son discursos humanos de manera que la historia no puede pretender a una mayor legitimidad en la difusión de la verdad histórica (1993: 439). En cuanto a König, prefiere la terminología de “novela metahistórica”, que corresponde a la definición propuesta por Álvarez Borland, a diferencia de que le añade una voluntad de ir más allá de los hechos históricos para integrar reflexiones «hacia aspectos universales, como por ejemplo la muerte, la gloria, la soledad, el poder y la desesperanza» (König 2004: 270). García Márquez confronta cómo se escribe la historia oficial y para lograrlo, toma el papel de un historiador ficticio. Álvarez Borland argumenta que explota la metodología que quiere criticar dando la impresión de que escribe un relato histórico y no ficcional (1993: 440). Esta última afirmación nos sorprende bastante porque nos parece imposible que un lector piense que no está leyendo una novela. Sería más correcto afirmar que García Márquez finja escribir una *novela* histórica tradicional. De hecho, además de la narración “tradicional” en tercera persona del singular y en tiempo pasado, García Márquez incluye otro tipo de narración más oral y discreta. Es la mezcla de estos dos tipos de narraciones la que permite la parodia de la investigación y escritura histórica tradicional/oficial. Nos concentraremos primero en cómo el escritor retoma los códigos historiográficos y en la presencia de este narrador historiador. Luego, estudiaremos la importancia y la influencia de la oralidad en la creación de la imagen bolivariana de García Márquez y en el rechazo de esta historiografía.

El método de investigación de la historiografía tradicional pretende a una objetividad científica. La crítica literaria coincide con que el autor insiste en la verosimilitud de su relato gracias a recursos extratextuales. Al final de la novela, se sitúa la parte «Gratitudes» que revela que el autor ha redactado su novela basándose en fuentes, como cualquier historiador. Este pasaje le permite describir su metodología de investigación histórica:

El historiador colombiano Eugenio Gutiérrez Celys [...] elaboró para mí un archivo de tarjetas que no sólo me aportó datos sorprendentes [...] sino que me dio las primeras luces para un método de pesquisa y ordenamiento de la información. [...] Mi viejo amigo Aníbal Noguera Mendoza [...] me envió copias de papeles personales suyos [...]. Además, en la primera versión de los originales descubrió media docena de falacias mortales y anacronismos suicidas que habrían sembrado dudas sobre el *rigor* de esta novela (García Márquez 1989: 256) (el énfasis es mío).

Nunca antes el escritor había incluido ningún tipo de comentario sobre su metodología de escritura (Menton 1993: 441). Incluye también una «sucinta cronología de Simón Bolívar», elaborada por otro historiador, Vinicio Romero Martínez. Todo eso sirve para subrayar la supuesta verosimilitud del relato y, al mismo tiempo, el trabajo de investigación histórica que desemboca de ella.

La voz narrativa refuerza el vínculo entre la novela histórica “tradicional” y *El general en su laberinto* porque adopta en apariencia los métodos convencionales de una narración “realista”. María Begoña Pulido Herráez señala que el término “realismo” se aplica a las novelas que emplean un narrador omnisciente en tercera persona y el tiempo pasado en la narración, y que siguen el orden cronológico de los acontecimientos. Con este tipo de narración el escritor realista quiere convencer al lector «de su seriedad, de su sinceridad, su honestidad, debe hacerle creer que lo que dice es verdadero y verificable» (2006: 560). En las novelas históricas, como en la historiografía, el papel del autor y de la narración es central así que cuentan acontecimientos pasados imponiéndoles un orden significativo y subjetivo. *El general* no transgrede a la regla: José Ángel Vargas Vargas afirma que el narrador tiene la misma función. Describe los sucesos que atraviesa Bolívar y «con la distancia que le ofrece la tercera persona singular» disfruta de una exterioridad que remite la de un historiador (2016: 57). Continúa explicando que García Márquez aprovecha de este distanciamiento para dar a la novela cierto carácter épico: el narrador enfatiza las aventuras del Libertador en su sueño de unir todo el continente:

[Bolívar] había liberado del dominio español dieciocho provincias con los antiguos territorios del virreinato de Nueva Granada, la capitanía general de Venezuela, y la presidencia de Quito, había creado la república de Colombia. [...] Su ilusión final era extender la guerra hacia el sur para hacer cierto el sueño fantástico de crear la nación más grande del mundo: un solo país libre y único desde México hasta el Cabo de Hornos (García Márquez 1989: 51).



La inclusión de todos estos detalles históricos y geográficos permite consolidar aún más la impresión de verosimilitud e identificar, entonces, el narrador omnisciente a la figura del historiador (Vargas Vargas 2016: 58). Al presentar al prócer a través de su «sueño fantástico» y de sus logros, el narrador actúa exactamente la historiografía oficial que lo mitifica.

A pesar de su presentación como una novela histórica tradicional, *El general en su laberinto* no lo es: presenta una reflexión metahistórica. König recuerda que, mientras que la novela se concentra en los últimos meses de la vida del Libertador, es justamente la parte de su vida la menos documentada: «García Márquez tenía el campo libre para su imaginación» (2004: 272). En aquel vacío historiográfico, el Premio Nobel contradice el supuesto «rigor histórico» de sus «Gratitudes» llenándolo con una serie de leyendas orales/populares sobre la vida de Bolívar, fuentes que solían ser rechazadas por las ciencias históricas. Un primer episodio que introduce la importancia de la oralidad es cuando Manuela Sáenz hace la lectura a su amante:

Leía a la luz escasa de la palmatoria, sentada en un sillón [...] y él [Bolívar] la escuchaba tendido bocarriba en la cama. [...] El libro se llamaba *Lección de noticias y rumores que corrieron por Lima en el año de gracia de 1826* [...] y ella lo leía con unos énfasis teatrales que le iban muy bien al estilo del autor (García Márquez 1989: 14).

Manuela restaura el carácter oral de los rumores que han sido transcritos en el libro. Por eso Álvarez Borland opina que la escena es una metáfora de la utilización de la oralidad por García Márquez que da vida a la historia escrita gracias a su novela (1993: 442). Es interesante notar que la académica estadounidense no es la única que utilice la expresión «dar vida a» (*give life to*) para referirse a la novela, como si humanización significara también vivificación. Julio Ortega considera que

las biografías [...] nos dan un Bolívar glorioso pero pasado, con una vida condenada al *mármol* y la *iconografía*; en cambio, este Bolívar muriente, cuyo cuerpo disminuido y estragado vemos consumirse, está más vivo en su misma muerte (1992: 168–9) (el énfasis es mío).

Albada Jelgersma también trata de la vivificación del mito así: «el cuerpo consumido de Bolívar corre el riesgo de ser sustituido por el espíritu trascendente de la figura *estatuarial* del mito popular» (2001: 55, el énfasis es mío). Uno se fijará en que los dos críticos se refieren al mito con el campo lexical de la escultura. Debe provenir de que, al final del siglo XIX, las Academias de historia fueron encargadas de promover un sentido nacional a través de la representación de la vida de las grandes figuras de la independencia. Esto se realizó por la redacción de historias patrias difundidas por la enseñanza, y la preservación «en la memoria popular a "los artífices de la nacionalidad" mediante estatuas y placas conmemorativas»

(Betancourt Mendieta 2003: 92). Las estatuas se volvieron en símbolos de la mitificación conservadora de los próceres, lo que explica la insistencia de García Márquez en la supuesta herencia africana de Bolívar para romper con aquella. En el capítulo seis, el narrador dice de él que

tenía una línea de sangre africana [...] y era tan evidente en sus facciones que los aristócratas de Lima lo llamaban El Zambo. Pero a medida que su gloria aumentaba, los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, *mitificándolo*, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil *romano* de sus estatuas (García Márquez 1989: 173) (mi énfasis).

Esta cita ilustra que, según el autor caribeño, la imagen de Bolívar ha sido apropiada y truncada por la historiografía de la élite criolla. Argumentamos que además de oponerse al discurso oficial, al insistir sobre la sangre africana de Bolívar, el Premio Nobel dialoga con la descripción de su amigo Mutis en «El último rostro»:

La frente pronunciada y magnífica [...], el diseño delgado y fino de la boca. Me acordó el rostro de César en el busto del Museo Vaticano. El mentón pronunciado y la nariz fina y aguda (Mutis 1990: 41).

Mutis no es partisano de la creencia en la supuesta herencia africana del general. La presencia de Napierski en el capítulo siguiente, junto con la crítica de la representación oficial que quiere ocultar los rasgos africanos puede ser leída como una respuesta directa a la descripción del “rostro” europeizado del cuento.

Incluir la oralidad al principio de la novela, anuncia la importancia de las leyendas populares en la construcción de la imagen de Bolívar. La memoria oral es una fuente utilizada por el narrador-historiador. Nace una paradoja entre «el rigor histórico» de la novela: las gratitudes a los varios historiadores que ayudaron al autor en la redacción, la cronología de la vida del Libertador, y la narración en tercera persona y tiempo pasado. En efecto, todas las fuentes orales que, para Pulido, pertenecen a saberes no fiables según los criterios de las ciencias históricas (2006: 568). Esta oralidad se traduce por dos formas: la primera son comentarios impersonales: introducidos por “se dijo”, “según...”. Se concentran sobre todo en la imagen pública de Bolívar, es decir comentan el mito e intentan crear significado de él: «*Se dijo* que su mal era un tabardillo causado por los soles mercuriales del desierto. *Se dijo* después que estaba agonizando en Guayaquil, y más tarde en Quito con fiebre gástrica» (García Márquez 1989: 23) (mi énfasis). La causa de la muerte del Libertador ha sido largamente debatida. Aquí, el pueblo comenta los rumores de sus posibles malestares. También los comentarios impersonales vinculan hechos extraordinarios: «Desde que empezaron las guerras de independencia había cabalgado dieciocho mil leguas [...]. *Nadie* desmintió nunca la leyenda de que dormía cabalgando» (46) (mi énfasis). La oralidad se

vuelve en una fuente histórica tan fiable como los trabajos de los historiadores. Aun cuando el narrador-historiador no está de acuerdo con esos rumores, los incluye en el relato y los comenta:

Desde antes de la victoria, se decía que por lo menos tres batallas se habían perdido [...] solo porque él no estaba dónde debía sino en la cama de una mujer [...]. Suposición falsa [...] sus serrallos de guerra fueron una de las muchas fábulas de salón que lo persiguieron hasta más allá de su muerte (112).

La representación de Bolívar en la novela es entonces una mezcla entre memoria oral y memoria escrita. Según Álvarez Borland, García Márquez logra criticar la historia oficial que solo representa los hechos que han sido validados por las autoridades (1993: 442). Lo que importa no es tanto que los rumores sean verdaderos, sino que estén incluidos a lado de los acontecimientos “verificables” porque ofrecen un punto de vista lateral, algunas veces similar o diferente, pero independiente del oficial.

Este punto de vista lateral se ilustra también por el personaje de José Palacios. En la novela, se recuerda que Palacios es iletrado, pero es un personaje central en la recreación del Bolívar de García Márquez porque sitúa los eventos del pasado en el contexto de la vida cotidiana (Álvarez Borland 1993: 443). Palacios interpreta los acontecimientos más problemáticos que rodean al Libertador, como la ejecución de Piar, uno de sus aliados más próximos. Al poner la ejecución en el contexto de la vida cotidiana de Bolívar se aprende que

el general se había negado a presenciar la ejecución. El único que estaba con él en su casa era José Palacios, y éste lo vio luchando por reprimir las lágrimas cuando oyó la descarga (García Márquez: 217).

El testimonio de Palacios da una cara humana al acontecimiento, que para muchos es uno de los más enigmáticos. El mayordomo es el sirviente personal de Bolívar durante 23 años; conoce a su amo hasta su vida íntima. Esta relación se ilustra en la novela: Albada Jergersema afirma que todos los síntomas están descritos desde el punto de vista de Palacios (2001: 56). La crítica argumenta que esta descripción por detrás, permite que los lectores tengan una visión más personal de Bolívar «convencionalmente lejano en su pedestal, pero que ahora ve[n] su reflejado en la otredad de su humilde sirviente» (ídem). Coincidimos su análisis pero, apoyándonos en los trabajos de Pulido y de Álvarez, argumentamos que la humanización de Bolívar se realiza también mediante la oralidad. La oralidad se refiere a todos los rumores, leyendas que amplían, matizan, contradicen el discurso oficial; crea una polifonía que quiere incluir las voces populares, rechazadas por la historiografía que se apropia al prócer.

#### 4.2.2.1. Metaficción

Un último elemento que choca con el método de investigación científica es cuando el narrador interviene directamente en la narración. Hay un momento preciso en la novela en el cual hay un cambio en narración omnisciente en tercera persona y en tiempo pasado. En efecto, la intervención del narrador revela el verdadero tiempo en el que se narran los acontecimientos. Comenta el golpe de estado de Urdaneta:

Era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y las primeras de las cuarenta y nueve guerras civiles que *habíamos* de sufrir en lo que faltaba del siglo (García Márquez 1989: 189) (el énfasis es mío).

Pulido sostiene que este momento es crucial porque revela el lugar desde el cual se narran los acontecimientos: un presente en crisis (2006: 564). Se establece un nexo entre el pasado y el presente donde los problemas existentes en el tiempo de Bolívar siguen atormentando a los colombianos e hispanoamericanos: los golpes de estado y el autoritarismo, la interferencia extranjera y la deuda, y la división de las naciones. La insistencia en el «rigor histórico» y los paratextos adquieren su sentido por el comentario metaficcional gracias al cual el narrador-historiador revela la subjetividad de su discurso. La historiografía tradicional lee el pasado como la prehistoria del presente de manera que todo lo que ocurre en el presente tiene sus raíces en acontecimientos pasados. Así, vincula el mensaje que es imposible cambiar la situación presente (Skłodowska 1991: 26). *El general en su laberinto* denuncia las similitudes entre el presente y el pasado para concientizar a los latinoamericanos de que se tiene que cambiar la sociedad. Por eso, Méndez Ramírez lee la insistencia en la fe de Bolívar en la unificación como un sueño del autor en la reunificación del continente, como si «lanzara un ultimátum, una última llamada a la reunificación de Latinoamérica» (1997: 209). El escritor quiere dar esperanza en cuanto al futuro de América Latina.

El optimismo está completamente ausente de «El último rostro». Mutis pone también en la boca del Libertador una serie de predicciones pero son mucho más pesimistas:

Nosotros, aquí en América, nos iremos hundiendo en un caos de estériles guerras civiles, de conspiraciones sórdidas y en ellas se perderán toda la energía, toda la fe, toda la razón necesarias para aprovechar y dar sentido al esfuerzo que nos hizo libres. No tenemos remedio, coronel, así somos, así nacimos... (Mutis 1990: 48).

El verdadero lugar de narración del cuento es en realidad el mismo que el del narrador de García Márquez. Aunque no intervenga directamente el autor, estas predicciones revelan, en cierta medida, que el diario de Napierski es artefacto literario por el cual el autor comenta el presente. A partir de esta revelación, podemos prestar atención a la estructura de los relatos

que contienen por lo menos dos temporalidades: un presente de la redacción en crisis, y la historia del final de la vida de Bolívar.

### 4.3. Estructura espacial y temporal

#### 4.3.1. *El general en su laberinto*

Menton argumenta que la historia del final de vida de Bolívar se construye alrededor de dos temporalidades. Llama la primera «*sic transit gloria mundi*», que corresponde al presente de la narración: el viaje por el río Magdalena (1993: 156). Esta alocución latina se refiere a un ritual católico en el que, durante la ceremonia de entronización de un papa, un fraile recordaba al sumo pontífice que solo era un hombre. Esta temporalidad trata de la humanización de Bolívar. La segunda es *el pasado glorioso*. Como indica su nombre es una temporalidad pasada que aparece en los recuerdos de Bolívar y José Palacios de los episodios más y menos gloriosos de las guerras de la Independencia<sup>7</sup>.

Los espacios están estrechamente ligados con el paso del tiempo porque simbolizan puntos de encuentro entre el presente y el pasado. Cuando el ejército Libertador entra «por la puerta de la Media Luna, un ventarrón de gallinazos espantados se levantó del mercado al aire libre» (García Márquez 1989: 162). El comité de bienvenida se limita a animales rabiosos y carroñeros; el poder simbólico de esta imagen se observa cuando la comparamos con la entrada triunfal en Caracas en agosto de 1813, en la que Bolívar «coronado de laureles en una carroza tirada por las seis doncellas más hermosas de la ciudad, y en medio de la muchedumbre bañada en lágrimas que aquel día lo eternizó con su nombre de gloria: El Libertador» (163). Los lugares reflejan la existencia de las dos temporalidades. Ellas funcionan “en comparación”: en el plano del presente de la narración, interfieren elementos del segundo plano. Este plano pasado se interpone en la novela a través de los recuerdos de José Palacios y de Simón Bolívar. Cheng, como Menton, identifica la existencia de las dos temporalidades. El crítico estadounidense estudia cuáles son los acontecimientos y personajes históricos que se sitúan en el segundo plano, mientras que Cheng, se concentra más en el efecto que producen las menciones del *pasado glorioso* en la representación de Bolívar.

En la temporalidad pasada, se mencionan a los personajes influyentes de la guerra de la independencia, pero hay dos en particular que tienen un papel mayor, y que están más

---

<sup>7</sup> Menton no nombra esta segunda temporalidad. Sin embargo para evitar problemas de comprensión, lo llamamos “*pasado glorioso*”.

presentes en la novela: Sucre y Santander. El mariscal recibe un profundo respeto y admiración por parte de Bolívar, a pesar de su rechazo de la presidencia en el capítulo 1, que coprotagoniza. Luego aparece mencionado varias veces hasta su muerte en el capítulo 6 (Menton 1993: 158). Cuando Bolívar lo menciona, siempre es de manera muy positiva, lo que contesta evidentemente con la consideración que el Libertador y el narrador tienen para Santander que coprotagoniza el capítulo 2. Es presentado como el instigador del atentado del 25 de septiembre de 1828 en el que, civiles y militares santanderistas entran en el palacio presidencial de Santa Fe para arrestar al Libertador. Llegan al dormitorio presidencial gritando «vivas a la libertad y mueras al tirano» pero Bolívar ya se ha escapado por el balcón. Encuentra a su repostero que lo ayuda a esconderse debajo del puente del Carmen (García Márquez 1989: 55-56). La culpabilidad de Santander aparece explícitamente en la narración. Se dice que, mientras que debía irse a Washington «aplazó el viaje varias veces, tal vez esperando el triunfo de la conspiración» (56). Luego, el tribunal dirigido por Urdaneta establece que «Santander era el genio oculto de la conspiración» (58). García Márquez insiste también en la perfidia del Hombre de las leyes. Después de la muerte de Sucre, Bolívar cuenta que mientras el Libertador estaba liberando el Perú y él y su ejército sufrieron de

la mezquindad con que Santander, siendo presidente encargado de Colombia, se resistía a enviarle tropas y dinero para terminar la liberación del Perú [...] porque el caletre no le daba para ver más allá de las fronteras coloniales (180).

A través del Libertador, García Márquez acusa a Santander de no haber querido verdaderamente la unión del continente porque estaba incapaz de reconocer la necesidad de liberar los otros virreinos.

Hasta cierto punto, el autor actualiza las divergencias políticas entre los dos próceres identificando a Simón Bolívar con el ideal marxista y a Santander como el enemigo capitalista e imperialista. Después del golpe de estado de Urdaneta, Bolívar quiere empezar otra vez la lucha en contra del enemigo que corrompe la nación desde el interior, o sea los santanderistas y Santander que

habían declarado la guerra a muerte contra la idea de la integridad, porque era contraria a los privilegios locales de las grandes familias [...] y lo más triste es que se creen cambiando el mundo cuando lo que están es perpetuando el pensamiento más atrasado de España (192).

Según la historiografía, la oposición política entre los dos militares venía del hecho de que el gobierno ideal para Bolívar era un gobierno centralista, mientras que para Santander era federalista. García Márquez comparte la visión del caraqueño y ve en el federalismo, que es sistema político finalmente adoptado por Colombia y los demás países liberados, una voluntad

de los más ricos de quedarse con sus privilegios. Santander es el representante de las ricas familias criollas y defiende sus intereses. Roch Little, en «*El general en su laberinto: una lectura histórica*» explica que García Márquez denuncia a la élite criolla que, en un primer momento había rechazado a Bolívar, y que, luego, se apoderó de su imagen. Mientras que según el crítico, la que les convendría mejor sería la de Santander (1998: 151). Denunciar a Santander equivale a denunciar a la élite económica, y por supuesto política.

Finalmente, Menton nota a otro enemigo indirectamente relacionado con Santander: los Estados Unidos, opuestos a la integración hispanoamericana. El propio Simón Bolívar, en una carta destinada al coronel Patricio Campbell, escribe que los estadounidenses desaprobaban la unificación del continente y el proyecto de la Gran Colombia:

Cuánto no se opondrían todos los nuevos estados americanos, y los Estados Unidos que parecen destinados por la Providencia para plagar la América de miserias a nombre de la Libertad (5 de agosto de 1830).

Aparecen tres veces en la novela: la primera vez, el Bolívar de García Márquez critica a Santander por haberlos invitado en el Congreso de Panamá: «Era como invitar al gato a la fiesta de los ratones» (García Márquez 1989: 181). Más tarde, aconseja a Iturbe que «no se vaya con su familia para los Estados Unidos, que son omnipotentes y terribles, y con el cuento de la libertad terminarán por plagarnos a todos de miserias» (211). La última vez no se refiere directamente a ellos:

Aborrezco a las deudas [...]. Por eso le advertí a Santander que lo bueno que hiciéramos para la nación no serviría de nada si aceptábamos la deuda, porque seguiremos pagando réditos por los siglos de los siglos. Ahora lo vemos claro: la deuda terminará derrotándonos (209).

Se necesita devolver la novela en su contexto de publicación (1989). Entre la década de los 80 y de los 90, la deuda colombiana casi dobló, lo que hizo que el país fuera cada vez más dependiente de la economía estadounidense. Según Menton el hecho de referirse a la deuda extranjera refiere a los Estados Unidos (1993: 161). La influencia de la ideología marxista en la presentación de los Estados Unidos es evidente. Esto explica también por qué un autor antimarxista como Mutis no menciona ni una sola vez a los norteamericanos y la interferencia extranjera como hace su amigo.

En cuanto a Cheng, lee el último viaje de Bolívar como una serie de descripciones de un presente en ruinas habitado por los fantasmas del pasado. La combinación de estas dos temporalidades crea, según él, una versión del general en las antípodas de las versiones oficiales del caudillo patriótico. Pone en evidencia las relaciones entre la gloria y el olvido, y

el poder y la miseria (2007: 72). Tales relaciones se destacan en el punto de encuentro entre “*sic transit gloria mundi*” y *el pasado glorioso*. Podemos observar que, como destaca Menton, los diferentes episodios de la segunda temporalidad aparecen sin una cronología establecida (1993: 158); dependen de los sucesos en el primer plano y de cómo estos influyen a los protagonistas que recordarán entonces un evento similar pero siempre diferente. En otras palabras, la intervención del *pasado glorioso* en el presente de la narración crea lo que Hutcheon llama una imitación con “crítica distanciación irónica” (*critical ironic distance*), es decir una parodia (2000: 37). Que esté en momentos puntuales como la entrada de Bolívar en Cartagena que hace pensar en su entrada triunfal en Caracas, o bien en toda la novela con la adición de todos los recuerdos que rompen la situación presente del Libertador. La parodia, a través de las diferencias, construye a un Bolívar humano y diferente del discurso oficial. Es importante destacar que García Márquez no parodie al Libertador, sino su representación histórica, y, más ampliamente, cualquier tipo de producción histórica.

#### **4.3.2. «El último rostro»**

Menton no hace mención de los dos planos temporales en «El último rostro» mientras que las dos temporalidades están también presentes en el cuento pero de forma diferente. El hecho de que Napierski se ha ido en busca de aventuras a las Américas implica que, anteriormente, el continente era percibido como una tierra de guerras épicas y de gloria. El Bolívar moribundo que encuentra finalmente se rememora un *pasado glorioso*. Cabe precisar que los espacios no ayudan a recordar los eventos pasados. En el cuento, solo sirven para reforzar la decadencia de Bolívar. Menton subraya el estado de decrepitud de la casona (1993: 181): los geranios están «mustios»; los muebles son «desiguales y destartalados»; y las paredes son «desnudas y manchadas de humedad» (Mutis 1990: 39): en la habitación del Libertador hay «una ausencia total de muebles y de adornos, [...] una silla de alto respaldo, desfondada y descolorida» (1990: 40). La casona anuncia el derrumbe físico y psicológico del héroe que se encuentra enfermo, desilusionado y abandonado. Los recuerdos aparecen puntualmente en la conversación entre el narrador y el protagonista.

Nos atrevimos a argumentar que sería más correcto hablar de la existencia de tres temporalidades en el cuento y en la novela. En efecto, las predicciones del narrador de la novela o de Bolívar en el cuento anuncian la presencia de un tercer plano que corresponde al tiempo de redacción de los dos relatos: se trata de aquel «presente en crisis» en el que se sitúa el historiador-narrador de García Márquez y Mutis, que vaticina las guerras civiles por venir

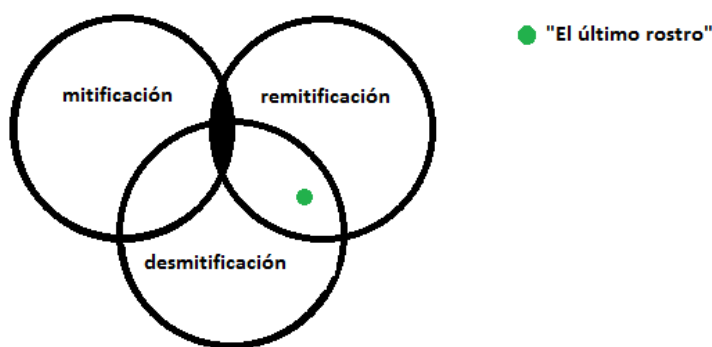


en América Latina a través de la voz de Bolívar. Las historias se construyen desde ese presente, narran el final de la vida (o una parte) del Libertador que se recuerda su *pasado glorioso*.

#### **4.4. La nueva novela histórica**

Después de este análisis, se puede observar que «El último rostro» cumple cuatro rasgos de la nueva novela histórica: la apropiación de un personaje histórico famoso y su presentación diferente del discurso oficial gracias a la intervención de un personaje ficticio, Napierski; la apropiación de un acontecimiento histórico, su estancia en Cartagena; y la parodización de este personaje histórico: la presencia de Napierski al lado de un Bolívar derrotado, subraya el carácter antiheroico de este último frente al carácter heroico del propio coronel. En cuanto a «la introducción borgeana» (1993: 186), concordamos con Menton que la lee como una manera de representar la idea filosófica según la cual la historia se repite. Los grandes personajes históricos tienden a repetirse. El hecho de que Napierski se haya enlistado en el ejército napoleónico y luego busque ingresar al de Bolívar implica una comparación entre los dos, que son también identificados con Julio César (1993: 186). Sin embargo, tenemos que guardar en la mente que ha sido escrito alrededor de 1978, es decir un año antes del periodo cubierto por el trabajo de Menton. El cuento puede más bien ser considerado como precursor del género y por eso consideramos que no le pertenece completamente: cumple las mayorías de los rasgos, aunque todos no estén muy desarrollados, como los conceptos Bajtinianos de lo carnavalesco, pero que, sí, son presentes.

Esto hace que la narración sea ambigua: por la tensión entre el propio narrador que admira a Bolívar, y la «introducción borgeana» que identifica la lucha por la libertad y la aventura con los polacos y entonces con Napierski. A través de su diario, el coronel revela una serie de detalles íntimos –aunque limitados– sobre el físico y la personalidad del Libertador, y así ofrece un “nuevo rostro” al Bolívar de la historia oficial. Aunque aquellas descripciones admirativas y humanizadoras tienden a una lectura remitificadora, el hecho de que una lectura de héroe derrotado sea posible y por la opinión del autor sobre Bolívar, definir el cuento por el este polo contradeciría con estos últimos elementos. El cuento se situaría en una posición intermedia, gravitando entre el polo remitificador, porque Napierski lo pinta como un héroe humanizado, y el polo desmitificador por las razones expuestas arriba.

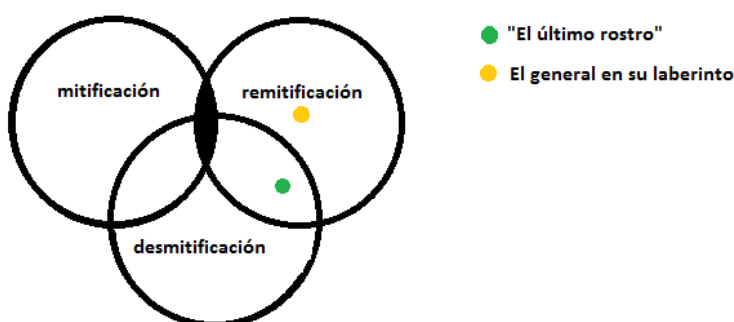


Esquema 2

A diferencia del cuento, *El general en su laberinto* cumple todos los rasgos de la nueva novela histórica. Si bien el principio de representar a Bolívar como un humano es introducido por Mutis, García Márquez innova verdaderamente cuando propone una relación directa entre la salud de Bolívar y viabilidad de su sueño unificador. Si los dos relatos ilustran a un héroe derrotado, la novela se aleja del cuento por las razones del derrumbe. En el cuento, el Libertador sufre del abandono, y es derrotado por la muerte y sus enemigos, mientras que en la novela la muerte viene solamente porque es evidente que la unificación nunca será posible: al morir su proyecto, muere Bolívar. El enemigo principal en los dos relatos es obviamente Santander: en el cuento solo se menciona a neo-granadino en unas pocas líneas y se insiste sobre todo sobre la desconfianza de Bolívar hacia el capitán Arrázola que fue ayudante de Santander: «-¿Arrázola? ¿El que fue ayudante de Santander?... Ése viene más a espiar que traer noticias» (Mutis 1990: 51). La novela presenta a Santander como el antagonista principal del relato, responsable de la Conspiración Septembrina de 1828, y el que crea lazos con las potencias extranjeras para hacer abortar el proyecto bolivariano. El punto de ruptura más evidente entre las dos obras se sitúa en la narración. «El último rostro» se presenta bajo la forma de un fragmento de un diario y es escrito a la primera persona en pasado. En la novela, el narrador omnisciente no teme incluir los testimonios populares lo que cree discursos contestatarios (o no) del oficial sobre la macro (el mito) y micro (los detalles íntimos) imagen del prócer. El ejemplo más evidente es José Palacios, quién ha servido a su amo hasta su muerte: es un testigo privilegiado de los malestares físicos y psicológicos, y sus recuerdos son esenciales en la construcción de la imagen humana de Bolívar. La inclusión de esta oralidad revela que el narrador-historiador no busca realmente el supuesto «rigor histórico». Los paratextos que giran alrededor del relato sirven para camuflar la verdadera

intención de la novela que finge ser una novela histórica tradicional. *El general* parodia el género y, al mismo tiempo, la imagen conservadora del Libertador que vincula. Esto es particularmente perceptible en los detalles escatológicos. García Márquez se nutre de la historia y de los acontecimientos menos documentados de su vida para ofrecer su versión del Libertador.

En la novela de García Márquez, la narración en tercera persona crea una distancia entre el narrador y el protagonista, no se puede negar la admiración del autor hacia Simón Bolívar: ha corregido la imagen errónea que se había apoderado la élite criolla, y que había difundido desde la independencia. El escritor ofrece a un héroe caído, sí, pero sobre todo humano, idealista, antiimperialista y antiburgués. Para tomar las palabras de Pablo Montoya sobre la novela, «aunque tales autores [Gabriel García Márquez y demás] relativizan, humanizan la figura de Bolívar al representarlo con sus desgracias, dolores o debilidades, siguen cubriéndolo de cierto halo de grandeza que enaltece su compleja figura» (2009: 140). Por todas esas razones categorizamos *El general en su laberinto* en el polo remitificador porque es seguramente una de las novelas que mejor lo representa.



Esquema 3

## 5. Vargas Linares y Ospina:

### 5.1. *En busca de Bolívar*: la mitificación en el siglo XX

William Ospina (1954) es un poeta, ensayista y novelista colombiano. Estudia brevemente el derecho y las ciencias políticas en la universidad Santiago de Cali pero abandona sus estudios para dedicarse al periodismo y la literatura. Entre 1988 y 1989, es redactor en el diario *La Prensa* de Bogotá donde publica numerosos ensayos literarios sobre temas tan diversos como los autores ingleses del siglo XIX, y la literatura árabe. En 1993, funda la *Revista Número*, revista trimestral dedicada a la promoción de la cultura. En 1982, recibe el Premio Nacional de Ensayo de la Universidad de Nariño con su ensayo, *Aurelio Arturo, la palabra del hombre*, en el que estudia la obra poética de Aurelio Arturo Martínez (1906-1974). En 2009, recibe el Premio Rómulo Gallegos con la publicación de *El país de la canela*. Este libro pertenece a una trilogía sobre la conquista de las Américas. En el año 2010, publica dos obras centradas en la independencia: una obra de teatro, *Bolívar, fragmentos de un sueño*, y un ensayo histórico, *En busca de Bolívar*, que nos interesa particularmente para nuestro trabajo. Este ensayo, se concentra particularmente en la vida de Bolívar. Ospina reconstruye su personalidad, proponiendo reflexiones sobre los acontecimientos mayores de su vida.

El escritor colombiano también es conocido por sus posiciones políticas controversiales, como su apoyo a la Revolución bolivariana venezolana liderada por Hugo Chávez. Para la muerte del presidente de Venezuela en 2013, Ospina publica un artículo, «Chávez, una revolución democrática», en *El Espectador*. Argumenta que, a diferencia de Simón Bolívar o de Fidel Castro, quienes lograron sus revoluciones con la lucha armada, la revolución de Chávez se logró por las urnas. Luchó por la igualdad y la justicia social en contra de los intereses de «las élites» (Ospina 2013: s.p.): puso las riquezas naturales del país en las manos del «Estado, es decir, [de] la comunidad» (ídem). Ospina ve en él un «hombre del pueblo, [quien] bien podría haber hecho algo mucho más profundo y perdurable que inventar el socialismo del siglo XXI: es posible que haya inventado la democracia del siglo XXI» (ídem). En 2016, en reacción a la crisis política y social venezolana, Ospina publica en *El Espectador* una carta abierta en la que pide al presidente Maduro que deje el poder. En ella, reitera su admiración por Hugo Chávez y el chavismo:

Hugo Chávez es el hombre más grande y el político más visionario que ha tenido América Latina en las últimas décadas. Su causa, la revolución bolivariana, ha demostrado ser con éxito en el mundo la primera transformación revolucionaria pacífica y democrática, aunque ha concitado en su contra todo el modelo neoliberal que hoy no sólo saquea a las sociedades, sino que tiene en peligro de colapso al planeta entero (Ospina 2017).

Este breve paréntesis sobre las concepciones políticas del autor nos servirán de punto de partida para nuestro análisis de *En busca de Bolívar* porque todavía no existe una literatura secundaria sobre el ensayo. Como hemos observado con Mutis y García Márquez en el capítulo anterior, el marxismo del autor caribeño, y el conservatismo y monarquismo del bogotano han influenciado en cierto modo la representación de sus Bolívars. La proximidad de Ospina con el chavismo puede también haber orientado su concepción del prócer. De hecho, el chavismo ha utilizado la figura del Libertador para ilustrar su ideología: el movimiento difunde la idea según la cual Bolívar había iniciado la lucha social contra el capitalismo y las interferencias extranjeras en el continente, pero fue derrotado por las élites burgueses. Chávez y Maduro se han considerado como sus herederos políticos, y, supuestamente, han proclamado que continuaban la revolución bolivariana en Venezuela. Ambos presidentes han reiterado, en realidad, los discursos izquierdistas que solían concebir a Bolívar como precursor del socialismo. Hemos establecido que tales discursos se basan en dos categorías de mitos: un humano, que corresponde al polo remitificador/humanizador; y otro mítico, que corresponde al polo mitificador<sup>8</sup>. En función de lo que encontraremos podremos clasificar el libro entre estos polos.

El libro ilustra perfectamente cómo el concepto de “humanización” puede ser utilizado de manera muy diferente según los autores. En la cubierta trasera, está escrito que el libro trata de «la reconstrucción de Simón Bolívar [...] rigurosamente ceñida a los hechos históricos, [...] [d]el perfil de un hombre de carne y hueso en los límites de la historia y del mito». Las palabras «hombre de carne y hueso» dejan suponer que el autor aplicaría un proceso remitificador/humanizador. Sin embargo, el hecho de que anuncie que presenta a Bolívar «en los límites de la historia y del mito» implica una contradicción con nuestra definición. En efecto, hemos definido la “remitificación” como la (re)construcción de un mito con la humanización de un personaje histórico. Gracias a la inclusión de detalles íntimos o de debilidades morales, defectos humanos, el autor logra que el personaje parezca más próximo a los lectores. Se distingue así de la historia oficial que lo presenta únicamente a través de sus

---

<sup>8</sup> Cabe recordar que el polo mitificador no es propio del discurso de la izquierda, también forma la base de los discursos más conservadores, como era el caso en la dictadura de Guzmán Blanco.

virtudes morales y de sus grandes hazañas. Aquí, Ospina afirma que su investigación se basa tanto en los hechos históricos como en el mito. García Márquez también se basa en la mitología existente, pero utiliza sobre todo tradiciones orales, populares para resaltar el mito de un Bolívar apropiado por el pueblo hispanoamericano. En este capítulo, intentaremos definir cuáles son las características que Ospina atribuye a Bolívar. Luego, nos concentraremos en el concepto de «mito» tal como es entendido por el autor. Esto nos permitirá analizar la manera en la que construye su Bolívar.

### **5.1.1. El mito marxista**

En «El discurso de Hugo Chávez: Bolívar como estrategia para dividir a los venezolanos», Irma Chumaceiro Arreaza estudia en profundidad el empleo sistemático de la figura de Bolívar en la retórica de Chávez. El chavismo se relaciona mucho con el Libertador porque su fundador se ha definido muchas veces como ideológicamente “bolivariano”. Safford explica que Bolívar se ha convertido en un símbolo nacional en Venezuela. Al tomarlo como símbolo ideológico, Chávez ha querido justificar su doctrina política (2004: 120). Esta afirmación concuerda con las observaciones de Chumaceiro Arreaza, quien ve en este recurso discursivo un objetivo doble: el primero es legitimar todas las medidas políticas del gobierno “bolivariano” de Chávez; y la segunda es «cohesionar ideológicamente a sus seguidores en función de su proyecto político» (2003: 27). Más allá que un intento de apropiación de la figura nacional del Libertador, este proceso legitimador erige al expresidente como el continuador del proyecto bolivariano (2003: 31). En otras palabras, en el chavismo, Chávez y sus seguidores encarnan a Bolívar y a los que lucharon por la emancipación del continente. En la actualidad, la opresión colonial ha sido remplazada por el neoliberalismo. La consecuencia mayor de tal discurso es que «Chávez, de manera implícita, se coloca en el mismo plano [temporal] que Bolívar» (2004: 32). Quiere borrar la distancia temporal entre el tiempo de la independencia y el siglo XXI. De esta manera, el chavismo da la ilusión de que «Bolívar ha regresado en la persona de Chávez, a través de su acción política, o, incluso, [...] [que] Chávez es la encarnación del Libertador» (2004: 33). El proceso legitimador se transforma también en un proceso deslegitimador de cualquier opinión hostil a la ideología chavista:

En el discurso de Chávez se presenta a Bolívar como víctima no sólo de los adversarios de su momento histórico sino, también, de los actuales opositores al presidente. Así, a los adversarios del chavismo, la oligarquía depredadora que amenaza al gobierno revolucionario, se les presenta como el mismo grupo que traicionó a Bolívar (2004: 34).

Así, Chávez y Maduro han descalificado la oposición creando una polarización de la sociedad. Por un lado hay sus partisanos, y, por otro, hay los demás calificados de “oligarquía”, que amenazan la revolución bolivariana.

Se puede observar un proceso similar en *En busca de Bolívar*. Como vamos a estudiar, Ospina intenta matizar la pertenencia del Libertador al mundo aristocrático del que venía. Luego presenta el sueño bolivariano como una lucha por los derechos de los más pobres en contra del *establishment*; y, finalmente, acusa a las oligarquías por el fracaso de este sueño.

Similarmente al Bolívar de García Márquez, el general de Ospina aparece completamente comprometido en la causa libertadora, y eso desde sus primeras estancias en Europa. Cuando asiste a la coronación de Napoleón Bonaparte, el autor se aprovecha del acontecimiento para presentarlo como un joven hombre rebelde:

La sangre republicana ardía en sus venas. Vio en el emperador un traidor a la causa de la libertad. [...] La integridad moral de Napoleón estaba en duda, pero su gloria era indudable, y el muchacho caraqueño sonaba con una gloria semejante aunque la prefería conquistada por una causa más noble (Ospina 2010: 22).

Más tarde, el autor escribe: «tenía la sangre demasiado encendida de Rousseau y de Diderot, de Voltaire y de Spinoza [...] para entusiasmarse con el cesarismo del corso» (idem). Ospina adhiere a la visión romántica de Bolívar. Insiste en su supuesta impetuosidad revolucionaria. Intenta matizar su admiración por el emperador demostrando que, desde joven, siempre ha rechazado el autoritarismo. Esto hace eco a la imagen romántica de Bolívar, según la cual su juventud rebelde anunciaba ya al hombre excepcional en el que iba a transformarse. El problema con esta afirmación es que es en parte errónea. No existe ninguna mención de que Bolívar tenía un carácter propicio a la rebeldía. Al contrario, la mayoría de las biografías coinciden con que Bolívar era un niño y un adolescente calmado y muy bien adaptado al mundo aristocrático. Además, en una carta a Santander Simón Bolívar explica que finge su desprecio por Napoleón en público para que no ser comparado con él. En su intimidad lo admira. Si no ha hecho «conocer [su] admiración y [su] entusiasmo para ese gran hombre» (26 de mayo de 1828) es para evitar que se le atribuyese posibles pretensiones monárquicas. Ospina prefiere negar que el Libertador lo haya admirado:

Es verdad que Bolívar rechazaba a Napoleón y se había atrevido a condenarlo en salones y banquetes en presencia de sus partidarios, pero vivía ebrio de sueños napoleónicos y deslumbrado por la evidencia de su gloria (Ospina 2010: 31).

Aquí, Bolívar se fascina por la gloria, pero no por el hombre. Como García Márquez, quien ha inventado eventos o palabras atribuidos a Bolívar, Ospina también cambia unos datos

históricos. Sin embargo, *El general* nunca ha tenido la pretensión de ceñir a los hechos históricos. Al contrario, se presenta como una parodia de la historiografía oficial y de las novelas históricas tradicionales. En cambio, no podemos afirmar esto sobre *En busca de Bolívar* porque no presenta ninguna característica postmoderna o metaficcional.

Entonces, la libertad que Ospina toma ante la historia puede sorprender bastante, sobre todo cuando el libro anuncia que estará rigurosamente ceñido a los hechos históricos, pero se puede explicarla si tomamos en cuenta la posición ideológica del autor. En efecto, constatamos que la imagen de Bolívar en el ensayo se basa en hechos históricos de la historiografía marxista mitificadora. Como ha explicado Safford, Bolívar estaba lejos de ser un demócrata y aún menos un socialista: era un aristócrata que concebía la unidad del continente con la perpetuación de la jerarquía social impuesta por los españoles (2004: 121). Mario Fabregat Peredo añade que su pertenencia a la clase alta explica que numerosas acciones suyas han tenido por meta el mantenimiento de la aristocracia y de la burguesía en el poder (Fabregat Peredo 2010: 68). La aversión de Marx hacia el Libertador, seguramente tinada por su eurocentrismo, proviene de que el alemán veía al venezolano como «el terrateniente que está jugando a ser héroe» (2010: 73). La historiografía marxista latinoamericana intenta conciliar la opinión de su padre fundador con la vida de Bolívar. Por eso se concentra sobre todo en su acción liberadora, antiimperialista y en su supuesta implicación en la defensa de los oprimidos.

El Bolívar de Ospina cumple estas características. Aunque perteneciendo a la aristocracia, es el rebelde que busca siempre la compañía del pueblo. Su interés por el pueblo evoluciona durante el ensayo para transformarse en un deseo de justicia social. Durante la coronación de Napoleón, Bolívar prefiere “ver la escena desde la multitud”, no desde los estrados de los invitados oficiales, lo cual muestra su malestar provocado por la llegada de esta nueva monarquía (Ospina 2010: 21-22). Este episodio ilustra cómo las élites españolas asisten, orgullosas, al establecimiento de una dictadura, sentadas en estrados a la vista de todo el mundo, mientras que Bolívar prefiere esconderse en la multitud. El autor traza desde el principio una dicotomía entre la élite social cómplice de un poder autoritario, y «la multitud» en la que se encuentra Bolívar.

Es evidentemente el encuentro con Humboldt que concretiza su sueño independentista. Basta fijarse en su formulación:



Sería su destino liberar de las cadenas del colonialismo y despertar el desafío de una nueva edad. [...] la imaginación de Bolívar debió sentir follajes desconocidos bajo la música de los sueños de Rousseau, debió oír la cólera de los pueblos condenados a vivir su purgatorio en el paraíso. [...] desde aquel momento, Bolívar sólo soñó con la libertad de su tierra (2010: 27-28).

Se mezcla el sueño libertador con la lucha contra el imperialismo extranjero: en este caso los españoles que encadenan a los latinoamericanos. Ahora, «la multitud» se ha vuelto en «pueblos». Ospina presenta a Bolívar como un hombre cuya rebeldía lo hace rechazar a sus pares en la aristocracia para combatir por el pueblo. En una entrevista con Dario Arizmendi para una emisión de la televisión colombiana, *Noticias Caracol*, Ospina dice que el prócer luchó sobre todo a favor de la felicidad de los otros (20 de agosto de 2010). Esta voluntad de liberar a los más pobres se acompaña de un deseo demócrata, en total ruptura con lo que argumenta Safford. El Congreso de Angostura de 1818 ilustra su

decisión de invocar la ley, de dictar la Constitución, de someter guerreros a una legalidad severa, y el gesto adicional de renunciar a su poder y poner todo en mano de los representantes de la comunidad (Ospina 2010: 192-3).

Una consecuencia de esta representación es que, al convertir a Bolívar en un demócrata, el autor legitima todos los actos violentos e injustos que cometió contra los opositores de la revolución.

En efecto, Ospina justifica todas las acciones de Bolívar. Entre las más cuestionables, hay la traición de Francisco de Miranda. Al entregarlo a los españoles, Simón Bolívar recibió un pasaporte que le permitió exiliarse. El autor justifica este acto por el hecho de que la redición que Miranda había concluido con los españoles en 1812 con el Tratado de San Mateo era considerada por Bolívar y sus partidarios como un acto de traición (Ospina 2010: 67). Según el escritor, este suceso es el resultado de un conflicto ideológico entre los dos generales sobre la manera en la que se tenía que llevar a cabo la independencia. Miranda, acostumbrado a las guerras europeas, quería lograrla con pactos entre diplomáticos y políticos, mientras que Bolívar sabía que necesitaban la ayuda de la gente humilde, «esos mestizos, esos zambos del morichal y de la ciénaga que parecían apenas emerger de la tierra como criaturas adánicas, sin costumbre civiles» (2010: 64). En la entrevista ya mencionada, el autor colombiano dice que esta oposición ideológica ha justificado el suceso (Arizmendi 2010: s.p.). En otras palabras, utiliza de nuevo una dicotomía para dividir a los latinoamericanos. Por un lado, hay los que incluyen a la multitud políticamente, y, por otro lado, hay los que lo excluyen. Los dos grupos son respectivamente representados por Bolívar y Miranda. La entrega del viejo general venezolano se justifica porque estaba en contra de la voluntad y de los intereses del pueblo.

En cuanto a los otros acontecimientos más violentos, como la guerra a muerte, Bolívar beneficia de cierta indulgencia: se enuncian esos hechos pero nunca se problematizan:

Bolívar, en aquellos días siniestros, respondió al horror con horror, autorizó campañas salvajes porque [...] era la única manera de quitarles a los enemigos el primado de la intimidación, y fue entonces cuando decidió cosas tan difíciles de perdonar como el fusilamiento de ochocientos prisioneros españoles (2010: 94).

Ospina presenta el asesinato de esos españoles como si no hubiera habido otras posibilidades de actuar. No entraremos en el debate sobre la justificación de las atrocidades cometidas durante guerras, pero podemos observar que el autor es muy clemente con el Libertador, mientras que no muestra esta clemencia para otros personajes históricos, como el vicepresidente, Santander. En el ensayo, se describe la animosidad del vicepresidente hacia el Libertador pero no tiene un papel de antagonista tan exacerbado como en *El general en su laberinto*, donde personifica el *establishment* criollo. En el ensayo, es el orgullo de Santander que acaba volviéndose en un obstáculo mayor en la lucha por la libertad:

Santander, halagado por el título del vicepresidente y fascinado por los rituales republicanos, tomó tal vez demasiado en serio la ilusión de que tenían en sus manos una república. [...] Gradualmente [...] comenzó a ver [las tropas libertadoras] como un obstáculo para la consolidación de las instituciones [...], como una transgresión de la legalidad (Ospina 2010: 225).

Santander encarna a los legisladores y la burocracia republicana que no entienden el proyecto libertador de Bolívar, y que por eso le pone impedimentos: «le imponía a Bolívar restricciones, [...] no pasar fronteras sin haber sido autorizado por legisladores que desconocían el escenario de la guerra» (ídem).

Un aspecto importante de la construcción de la imagen bolivariana en la obra de Ospina es su compromiso en las ideas de igualdad y de libertad. Aunque lo ha visto primero como un libertador de los pueblos, Napoleón se transforma en un traidor a la causa por su monarquismo y su autoritarismo. Bolívar, durante su juventud, se construye rechazando el elitismo del emperador. Más viejo, su combate contra los españoles es motivado por una ideología proto-marxista/socialista. En efecto, Ospina reúne en el prócer las cualidades de un héroe anti *establishment* comprometido en la defensa de los oprimidos. A partir de allí, el autor legitima las acciones más cuestionables de la vida del Libertador porque, en fin de cuenta, su meta era el bienestar de la mayoría. Además de ser moralmente cuestionable, implica una tensión entre una representación humana de Bolívar como héroe popular que se mezcla en la multitud, y otra donde aparece como un individuo excepcional, un héroe providencial que lidera a las masas en la lucha contra las élites. La sección siguiente de este

capítulo se concentra en el estudio de esta segunda representación y de cómo Ospina resuelve esta paradoja.

### 5.1.2. Un Bolívar humano y sobrehumano

Como en la obra de García Márquez, la fe del Libertador en su sueño unificador es inquebrantable, y eso a pesar de las adversidades como la crueldad de los españoles o la burocracia de Bogotá. Sin embargo, una diferencia mayor entre el general del caribeño y el de Ospina se sitúa en cómo lo humanizan. *El general en su laberinto* es la novela de nuestro corpus que ilustra mejor nuestra definición. La novela se divide en dos temporalidades. La primera se centra en los últimos meses de la vida de Bolívar. Allí se encuentran las informaciones íntimas sobre su enfermedad para que el lector comparta el sufrimiento del prócer y que pueda reconocerse en sus dudas, esperanzas y su desengaño. Al mismo tiempo, hay una temporalidad pasada que se concentra en los grandes logros militares, políticos y amorosos del Libertador. Este segundo plano temporal surge en el tiempo de la narración gracias a los recuerdos de los personajes. García Márquez propone así una nueva mitología de Bolívar, una mitología humanizada. En cuanto a *En busca de Bolívar*, notamos también una tensión entre una representación humana de Bolívar y una representación mitológica. No obstante, argumentamos que Ospina no logra presentarlo humanizado. Nos concentraremos, primero, en definir lo que Ospina entiende por el sintagma «carne y hueso», para después demostrar que Ospina no humaniza/remitifica a Bolívar según nuestros criterios. Discutiremos también de la paradoja que crea la tensión entre la representación humana de Bolívar y la representación mitológica marxista.

En el ensayo, parece que este sintagma significa “confundirse con el pueblo”. Hemos destacado que el escritor recurre a dos técnicas para lograr este efecto. La primera también la utiliza García Márquez: la inclusión de anécdotas de origen popular, inverificables y anónimas. Se puede observarlo, cuando relata la campaña de 1812-13:

[hay que] verlo triunfar en dos asaltos, perseguir a los realistas despavoridos por la selva y capturar a muchos. *Parece* que al final el número de prisioneros era mayor que el de los captores (Ospina 2010: 79) (mi énfasis).

La palabra “parece” es impersonal y le permite incluir un dato excepcional y probablemente exagerado sin referirse a una fuente concreta. Hace pensar en el narrador/historiador de García Márquez que también ha incluido en su novela datos difíciles de comprobar mediante formas impersonales: «*Nadie* desmintió nunca la leyenda de que dormía cabalgando» (García

Márquez 1989: 46) (mi énfasis). El efecto buscado aquí podría ser, como *El general en su laberinto*, una voluntad de resaltar el mito popular de Bolívar frente al mito conservador. En efecto, el Bolívar de Ospina es una figura del pueblo, porque, además de luchar por los otros, se confunde con la multitud. Su primera descripción es bastante reveladora de esto: «como todos los americanos del sur, era un mestizo, sin que para ello importara la raza» (2010: 11). Antes de ser el Libertador, Bolívar es como cualquier habitante del continente. El hecho de ser mestizo refuerza aún más esta idea. A diferencia de García Márquez, que insiste en la sangre africana de Bolívar, Ospina subraya que es mestizo, lo que puede ser entendido como una manera de ampliar su identidad. En América Latina el mestizaje puede remitir a tener orígenes africanos y europeos, indígenas y europeos, o africanos e indígenas. Además, permite a Ospina que cubra en parte los verdaderos orígenes aristócratas del prócer presentándolo primeramente como un hijo del continente, al igual que todos los latinoamericanos. Una vez liberado de sus orígenes nobles, Bolívar encarna al pueblo:

Había en él también un llanero silencioso demasiado cercano a la tierra, un hijo adoptivo de esclavos, un temperamento sensual, un seductor, un bailarín, un caribeño cerril (2010: 54).

A través de la enumeración, el escritor pone al mismo nivel características identitarias y bailarín y seductor, como si todas esas cualidades fuesen tan inherentes a su personalidad. Esconde rasgos de la personalidad del héroe que no son reconocidos por la mayoría la gente con unos que, sí, lo son. Busca legitimar la imagen del Libertador como hijo del pueblo. Un último ejemplo que tiene un efecto similar es durante su entrevista con el general español realista, Pablo Morillo. Ospina cuenta que el español

tardó en entender que Bolívar no era ninguno de los oficiales uniformados que venían en el cortejo, sino aquel hombrecillo de chaqueta azul y sombrero de campaña que avanzaba entre ellos montado en una mula, sin ninguna manifestación de su rango (2010: 196).

Bolívar desprecia los títulos y el ceremonial oficial. Es una característica que lo distancia también de Santander, quien es «halagado por el título del vicepresidente» (2010: 225). Toda la construcción de la imagen de Bolívar se basa en demostrar que es un hombre que quiere confundirse con las masas. Esta óptica lo separa del mito reaccionario, y hace que unos lectores<sup>9</sup> opinen que el ensayo ofrece una cara humana al Libertador. Esta observación concuerda con la afirmación de la cubierta trasera según la cual el libro presenta a un hombre de carne y hueso.

---

<sup>9</sup> Nos basamos en la reacción de los lectores de la plataforma en línea *Goodreads*. Sobre 12 reseñas disponibles, tres perciben que el ensayo humaniza al prócer.

En realidad, el Bolívar de Ospina cumple más las características de un héroe marxista, que de un simple humano. A pesar de defender al pueblo y de identificarse completamente con él: es muy idealizado. Tiene una moral intachable, y es implicado en cuerpo y alma contra las injusticias raciales, económicas y liberticidas. Lo que ha impedido la culminación de su sueño de unificación y de libertad es lo siguiente:

las plutocracias [que] se apoderaron del continente, celebraron alianzas con los imperios, y el interés de las grandes mayorías de indígenas, de esclavos de campesinos, quedó subordinado a los intereses de las élites, que en todas partes sólo se propusieron una precaria estabilidad social, fundada en los tensos equilibrios de la injusticia (2010: 250).

El Bolívar de Ospina tiene una actitud bastante similar al de García Márquez, que se lamenta sobre el derrumbo de su proyecto unificador causado por las tensiones internas entre los latinoamericanos, los intereses privados de la élite criolla encabezada por Santander.

Si el Bolívar de Ospina y del Premio Nobel se basan en una ideología marxista y si ambos autores concluyen que Simón Bolívar siempre ha sido comprometido en la unificación del continente, ¿por qué consideramos que *El general en su laberinto* pertenece al polo remitificador mientras que hemos afirmado varias veces que *En busca de Bolívar* no cabe en esta categoría? El ensayo no cumple las demás condiciones de la humanización: ni menciona, ni insiste en sus debilidades físicas o psicológicas: no remitifica/humaniza. Cobo Borda escribe que los «“nuevos” Bolívares nos result[en] cada vez más próximos» porque se humanizan (1989: 28), no es el caso en el ensayo de Ospina. En la novela de García Márquez o el cuento de Mutis, las dos temporalidades se construyen en oposición, lo que subraya la caída física y psicológica del prócer. En su libro, Ospina presenta la vida de Bolívar de manera linear: su grandeza le es inherente desde el inicio de su vida hasta al final. Nunca sufre de desilusión o amargura. Dicho de otro modo, es un héroe monolítico. Al haber buscado representar un ejemplo moral e ideológico en su Libertador, Ospina se sitúa por completo en la mitificación.

En el primer párrafo del ensayo, el escritor anuncia que la presencia del general se encuentra hoy en día por toda América Latina porque se ha transformado en un símbolo:

Muerto, ya no era un hombre sino un símbolo. La América Latina se apresuró convertir en mármol aquella carne demasiado ardiente, y desde entonces no hubo plaza que no estuviera centrada por su imagen, civil y pensativa, o por su efigie ecuestre, alta sobre los Andes (2010: 9).

Este símbolo se manifiesta a través de la escultura o las placas conmemorativas. Aquí, se puede suponer que América Latina es un término que engloba a todos los latinoamericanos, es decir el pueblo. De hecho, muy pronto en el ensayo, el escritor menciona a Bolívar: «La tierra

de nuestro suelo natal, antes de nada, ha moldeado nuestro ser con sustancia. Nuestra vida no es otra cosa que la esencia de nuestro pobre país» (2010: 11). Ospina incluye esta cita porque quiere demostrar que, antes de todo, es la tierra la que define a una persona más que la raza o el origen social. Si la tierra define a las personas que nacen y viven en ella, personalizar el continente es una metonimia para referirse a *todos* sus habitantes. Según Ospina, son los latinoamericanos los que han demostrado su admiración por el Libertador erigiéndole estatuas de mármol. Este punto de vista contradice el comentario de Betancourt Mendieta, según el cual fueron las Academias de Historia y las élites sociales que instauraron un culto a Bolívar (y a los demás próceres) (2003: 92). Además, Ospina va a contracorriente de lo que piensan críticos y escritores como Albada Jelgersma, Álvarez Borland, o el propio García Márquez, quienes perciben que la humanización de Bolívar tiene que pasar por una “desmarmolización” (Álvarez Borland 1994: 442; Albada Jelgersma 2001: 55). Ven las estatuas y las plazas conmemorativas como la encarnación del control de Estado sobre la historia y los personajes históricos. Por lo tanto, cuando García Márquez se refiere a la supuesta herencia africana de Bolívar, la contrasta con el «perfil romano de sus estatuas» de la «memoria oficial» (García Márquez 1989: 173); retoma posesión del personaje. Mientras que Ospina no se aleja para nada de este tipo de representación “marmolizada” que aplica a una figura supuestamente proto-marxista.

En realidad, Ospina incluye a Bolívar en descripciones de paisajes dominados por la presencia de grandes figuras europeas históricas pero con las que un lector hispanoamericano difícilmente podrá identificarse. Mientras cuenta el viaje del general por Europa, el escritor recuerda a las personas ilustres que siguieron el mismo camino:

Los Alpes a pie fueron una buena preparación para las campañas que vendrían después. El hombre que cruzaría en guerra los páramos de los Andes, [...] no dejaría de evocar en aquellas gargantas las avalanchas sobre los ejércitos de Aníbal (Ospina 2010: 32).

Extrañamente, estas descripciones también incluyen a personajes históricos que el propio autor ha comparado con Napoleón, presentado como un traidor a la causa revolucionaria:

Al otro lado estaba Italia [...], se extendía también el mar de las *leyendas*. Los poetas y los héroes del norte hacían nacer sus sueños y sus nostalgias en ese mar profético que había amenazado en vano la barca de *Julio César* (2010: 33) (mi énfasis).

Establece un paralelismo entre la campaña militar de Aníbal y la de Bolívar. Luego, engloba al prócer en un grupo de «iluminados» (34) que buscan en Italia y en el mar mediterráneo el contexto legendario de poetas y de grandes conquistadores como César. Una posible interpretación sería que Ospina quiere demostrar que Bolívar impactó tanto la historia como

hicieron Aníbal y César, cuya presencia legendaria todavía habita los paisajes de Europa. Sin embargo, esto implica dos consecuencias. La primera es que pone al mismo nivel el Libertador y Napoleón, cuyo «cesarismo» denuncia anteriormente; y la segunda es que anula sus esfuerzos de pintar a un Bolívar representante y defensor de los más pobres porque ni Aníbal, ni César suelen ser considerados como héroes populares. Todavía en la voluntad de comparar al Libertador con grandes personajes históricos, Ospina menciona a los discípulos de Cristo que también atravesaron el mar para «divulgar de reino en reino» el evangelio (33).

Ospina no se limita a insistir en que su Bolívar es un personaje heroico tan grande como los europeos, sino que, además, lo rodea de una mitología cuando describe sus capacidades y cualidades como si fuesen fuera de lo común. Paradójicamente a su voluntad de integrar la imagen de Bolívar en el pueblo, el autor insiste en sus capacidades sobrehumanas que lo alejan del él. Cuando el autor comenta las causas de la independencia, identifica la esclavitud en la que viven los latinoamericanos, o la naturaleza implacable. Sigue explicando que

cada uno de estos hechos influyó decisivamente en el proceso revolucionario [...] y que después Bolívar dilató por el continente con un ardor y con una obstinación que *no parecían humanos* (2010: 54-55) (mi énfasis).

La independencia era inevitable por la naturaleza violenta y autoritaria de la Colonia pero el hombre que verdaderamente la posibilitó era Bolívar. Como un héroe de una epopeya, es guiado por el destino: «[la] Campaña Admirable [...] fue la primera revelación definitiva de su genio militar y de su destino» (2010: 100). El escritor lo describe como un hombre extraordinario, casi como un héroe épico: atraviesa cadenas de montañas, lucha contra la adversidad gracias a su fuerza mental y es el destino que guía su empresa.

Para terminar, Ospina se refiere a dos autores que hemos comentado: Neruda Y García Márquez. Integra unos versos breves del poema «Un canto para Bolívar» (1941) del escritor chileno:

Uno a veces termina pensando que Neruda acierta cuando dice que en este mundo Bolívar está en la tierra, en el agua y en el aire, que Bolívar es uno de los nombres del continente (2010: 62).

Es interesante notar que Ospina solo refiera al poema de Neruda a favor de Bolívar, mientras que no hace caso de «Guayaquil (1822)» (1950) más crítico hacia el Libertador. En cuanto a García Márquez, Ospina comenta un episodio de *El general en su laberinto*, en el que Bolívar escapa a un atentado porque la suerte quería que estuviera con la mujer de un negociante inglés, Miranda Lindsay. Simplemente prefiere la versión según la cual Bolívar estaba con el

negociante y no con su mujer. Lo que aparece es que Ospina solo incluye obras o pasajes de obras que concuerdan con su visión de Bolívar. En efecto, ¿por qué no ha mencionado a la humanización del prócer a través de su enfermedad y de sus dudas, o el segundo poema de Neruda sobre Bolívar?, Pensamos que, si no lo hizo, fue porque no corresponde con la imagen del libertador que quiere pintar.

*En busca de Bolívar* ilustra un problema relacionado con la historiografía marxista tradicional: una tensión entre ilustrar que un personaje histórico luchaba por la defensa de los intereses del pueblo, y la insistencia en sus cualidades extraordinarias, que resaltan su individualidad.

Aquí, nos parece relevante volver sobre el trabajo de Betancourt Mendieta. El crítico recuerda que la historiografía oficial, instaurada en el siglo XIX por la «comunidad letrada» (1993: 86), es decir los intelectuales y políticos, tenía objetivos «pedagógicos y moralizantes» con el propósito «la formación de los ciudadanos con conciencia patriótica» (2004: 93). Utilizaron la imagen de los próceres de la historia como ejemplos de un comportamiento cívico y moral que seguir (2004: 85). En el primer capítulo de este trabajo, nos hemos sorprendido de que el crítico no cuestionara el monopolio de la escritura de la historia en las manos de la élite. Por eso, hemos relacionado su artículo con el trabajo de Rama, *La ciudad letrada* (1984). En este libro, el crítico uruguayo denuncia la relación que existe en América Latina entre la élite política y económica, y los intelectuales. Para él, la ciudad letrada (la élite política, cultural y económica) legitima su dominación de la sociedad a través del discurso,

lo que permitió la incorporación [en el resto de la población] de ideas, valores, sensibilidades, pertenecientes a las configuraciones culturales en que ellos [los miembros de ciudad letrada] se habían formado, los que promovieron desde sus posiciones de gobierno (2009: 217).

Los intelectuales vienen de la clase alta y, entonces, legitiman las jerarquías sociales para mantenerse en el poder. Rama se interesa por el papel de los intelectuales de manera general, en lo que concierna más precisamente la historiografía, podemos basarnos en el trabajo de König. En efecto, defiende una idea en la misma línea que Rama: a través del culto a los próceres, la historiografía oficial solo presenta una faceta de la historia; solo se concentra en la historia de las clases altas. Según König, aquellas hacen «la apología de sus antepasados y su propia vida social a partir de la independencia» para difundir en la población la idea de que debe poner su confianza en los políticos que se presentan como sus herederos políticos (König 2004: 266; 268). Los héroes de la independencia fueron recuperados por la historiografía conservadora. Un ejemplo ya mencionado es la dictadura de Guzmán Blanco en Venezuela

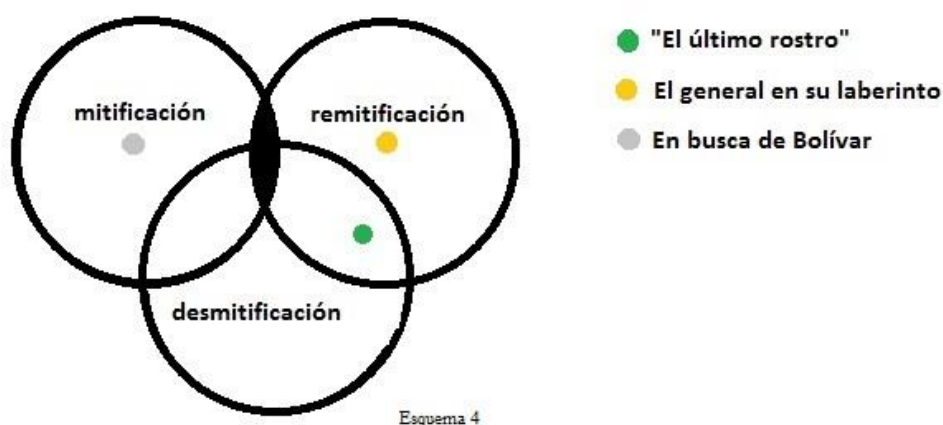


(1870-1877), que inició el culto a Bolívar en América Latina. El dictador quiso establecer una religión cívica para fomentar un sentimiento nacionalista alrededor de su persona. Su objetivo era presentarse «como el continuador de la obra de Bolívar y como el demiurgo de una renovada independencia nacional bajo el signo del orden y del progreso positivistas» (Harwich 2003: 7). Guzmán Blanco convirtió al Libertador en un símbolo cívico y en el garante del *statu quo*. A primera vista, esta interpretación conservadora de Bolívar parece estar en las antípodas de la chavista. Sin embargo, aunque los atributos prestados a Bolívar por el chavismo y el conservatismo sean muy diferentes, la consecuencia de que políticos se sirvan de su imagen es la misma. El pueblo no tiene la capacidad de dirigir su país: tienen que seguir a élites y/u hombres que pretenden perpetuar y llevar a cabo el sueño y la revolución bolivariana. El 17 artículo de la *Ley Orgánica de la Fuerza Armada Nacional Bolivariana* hace que claro que, aun en un país con una ideología socialista, el culto a los próceres sirve, ante todo, para legitimar al gobierno: «el más santo de los deberes militares será el amor a la Patria y el respeto y admiración hacia sus libertadores». La noción de patriotismo está estrechamente ligada con los «libertadores» en el chavismo. Podemos observar que el término “libertadores” en sí es muy ambiguo: puede tanto referir a los próceres de la independencia como a los que se reivindican como los nuevos libertadores del pueblo frente al neoliberalismo. En todo caso, concuerda con la voluntad de Chávez de reclamar la herencia de Bolívar y su identificación con él.

En *En busca de Bolívar*, podemos observar una conclusión similar. Ospina intenta describir a un Bolívar popular. Si bien, esta imagen es nueva, su fondo no cambia: el pueblo tiene que seguir a un hombre providencial que en los hechos pertenecía a la élite social. Refuerza el culto a Bolívar ya existente. En un momento, Ospina explicita la relación que el venezolano entretiene con el Estado cuando cita a Camilo Torres que muestra a Bolívar como el hombre que encarna el poder: «Allí donde está Bolívar –dijo- está la República» (2010: 103). Se puede observar el presupuesto de tal discurso: no es el pueblo que encarna la República, sino un solo individual. Cualquier político que se reivindicará del proyecto Libertador se transformará en el nuevo representante de la República. Es imposible asegurarse de si tal postura por parte de Ospina es voluntaria o no. Solo se sabe que el autor era un seguidor de Hugo Chávez y de su revolución bolivariana. Repite varias veces en su carta para el presidente Maduro que ha defendido el chavismo en Colombia desde siempre (Carta abierta a Maduro, Ospina 2017: s.p.). Se podría entonces establecer un paralelismo entre su interpretación de Bolívar y Hugo Chávez, quien, según el discurso oficial venezolano, encarna

los supuestos valores sociales, democráticos y antimperialistas bolivarianos. El Libertador era el hombre providencial en el que se tenía que confiar; Chávez sería su alter ego contemporáneo. En un país como Colombia donde la figura del Libertador está omnipresente, al enaltecer sus logros y su combate contra enemigos extranjeros y opositores internos, Ospina propondría discretamente una obra comprometida en la defensa del chavismo. Evidentemente, estas suposiciones son altamente teóricas, pero nos ayudarán a entender, entre otras cosas, por qué no incluye detalles escatológicos en su ensayo.

Por esta razón, no incluimos *En busca de Bolívar* en el polo “humanizador/remitificador”. No logra alejarse de la mitología ya existente sobre el general; consideramos que el ensayo se sitúa en el polo “mitificador”.



## 5.2. La noche que mataron a Bolívar

Podemos constatar en este esquema que los tres textos que hemos analizado hasta ahora tienden a situarse en un contexto mitológico: *En busca de Bolívar* recupera el culto a Bolívar tradicional, *El general en su laberinto* logra crear nuevo mito, rechazando el tradicional para verdaderamente proponer a un Libertador con el cual los lectores se conmuevan y en el que se puedan reconocer. «El último rostro», aunque se encuentra a contrapié porque puede ser leído como un intento de ironizar sobre la grandeza de Bolívar, todavía demuestra cierta admiración por él con su narrador Napierski. Si los tres textos que nos quedan en nuestro corpus se

pueden ordenar bajo el rubro de novelas desmitificadores, *La noche que mataron a Bolívar* (2017) sirve de transición.

Mauricio Vargas Linares es periodista y escritor. Ha ganado siete veces el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar. Entre 2009 y 2018, publica una trilogía sobre la independencia con sus libros *El mariscal que vivió de prisa* (2009), *Allí le dejó la gloria* (2013) y *La noche que mataron a Bolívar* (2018). Las novelas tratan respectivamente de la vida del mariscal Antonio José de Sucre; el encuentro en Guayaquil entre San Martín y Bolívar; y el atentado septembrino de 1928, y de la relación entre el Libertador y Santander. Vargas Linares también ha sido muy implicado en la política de Colombia. Durante la campaña presidencial de 1990, trabajó en el equipo de César Gaviria Trujillo, candidato del Partido Liberal. Después de la elección de este último, fue encargado del ministerio de Comunicación entre 1990 y 1991.

En esta parte, nos vamos a interesar por *La noche que mataron a Bolívar* porque, si bien los acontecimientos no se centran en el final de su vida, preparan para su caída política y física. En eso, la novela aborda una temática bastante similar a *El general en su laberinto*, y «El último rostro». Otro elemento que merece una comparación con los demás textos de nuestro corpus es que Santander coprotagoniza la novela: el segundo capítulo está enteramente dedicado a la juventud del vicepresidente. El estudio de estas dos figuras nos parece muy relevante porque ambas se construyen en oposición, como era el caso en los demás textos.

El sorprendente interés del autor por Santander se podría explicar, quizás, por su implicación en el partido liberal. El periodista Carlos Restrepo afirma en *El Tiempo* que durante la novela, el vice-Presidente «se gana el cariño del lector» (2018: s.p.) –actitud muy diferente de los autores que hemos estudiado hasta ahora–. En efecto, Safford, quien estudia el origen del bipartidismo en Colombia, explica que remonta a la oposición entre Bolívar y Santander. Los bolivarianos se reunieron en el Partido Conservador, más comprometido con jerarquías sociales, el orden social y el centralismo, y los Santanderistas en el Partido Liberal, garante de la libertad individual y los valores democráticos (Safford 2004: 124). La novela estudia los orígenes de la Conspiración Septembrina de 1828. Enfoca sobre todo la evolución de la relación entre Bolívar y Santander. La novela nos ha parecido ser un requisitorio contra el autoritarismo del Libertador frente al liberalismo de los santanderistas, y un rechazo de la culpabilidad de Santander en el atentado. Por eso, esta parte se concentrará, primero, en los

contrastes entre los dos personajes históricos. Luego reflexionaremos sobre los posibles efectos buscados por tal construcción literaria. También orientaremos brevemente nuestra atención hacia la estructura de la novela, lo que nos permitirá plantear las bases de la oposición entre los dos próceres. Queremos señalar que tampoco existe una literatura secundaria sobre el libro.

### 5.2.1. Estructura

Lo que llama nuestra atención en la lectura de la novela es la división del relato en dos temporalidades como pasa en *el general* y «El último rostro». Por lo tanto, parece ser un rasgo bastante común en las obras que tratan del final de la vida del Libertador. El presente de la narración se centra principalmente en el atentado de septiembre de 1828 y en los acontecimientos que siguieron: el relato describe el desarrollo preciso del golpe de estado y el juicio de los conjurados. Al lado de esta trama principal, hay una temporalidad pasada que relata la evolución de la relación entre Bolívar y Santander, muy tributaria de las posiciones políticas de los dos protagonistas. Los recuerdos del pasado interrumpen la temporalidad principal que se concentra en el atentado. A diferencia de la novela de García Márquez y del cuento de Mutis que mantienen una comparación entre un pasado glorioso y un presente decepcionante, el texto de Vargas Linares hace encontrarse las dos temporalidades: una vez que se han explorado las causas del atentado, el pasado se une al presente de la narración.

La primera aparición de Bolívar rompe con la imagen mítica y gloriosa que uno podría tener después de haber leído un libro como el de Ospina. Bolívar logra escapar al atentado, huyendo de la casa presidencial por una ventana. En la calle, ve a José María Meneses González, un joven sargento, quien lo ayuda en su huida:

Obligado a contener los espasmos de la tos para que no lo descubrieran, los zapatos hundidos en la orilla fangosa que la quebrada de San Agustín, el orgullo pisoteado por una fuga sin decoro. [...] Simón Bolívar no podía sentirse más miserable (Vargas Linares 2017: 9).

El incipit revela los temas importantes de la novela: insiste en el debilitamiento físico de Bolívar y en la desgracia en la que se encuentra al estar escondido debajo de un puente, los pies en el barro. También avisa de la tensión en aquel momento entre el general Santander y el Libertador cuando el sargento le pregunta si «doña Manuela fusiló a mi general Santander». Bolívar le contesta «Ojalá» (2017: 9-10). Menton escribe sobre *El general* que las remisiones y el restablecimiento de su salud son herramientas literarias para mantener la atención del lector (1993: 157), lo que no puede ser aplicado a la novela de Vargas Linares porque la salud

de Bolívar empeora a partir de aquella noche debajo del puente sin que haya remisiones. Además, la novela concluye que si los conjurados no lograron matar a Bolívar directamente aquella noche, agravaron su enfermedad que luego provocó su muerte, de manera que Meneses González «había sido testigo de La noche que mataron a Bolívar» (2017: 280). El texto no trata de restablecimientos de su salud porque la enfermedad del prócer sirve sobre todo para contrastar con la mitología que existe sobre el general, no para atraer merced o cariño.

Tampoco se trata del Libertador simpático de García Márquez: Vargas Linares se muestra mucho más crítico hacia el personaje. Todavía en el primer capítulo, aparece el recuerdo de la masacre cometida en Pasto, ciudad leal a la corona:

Laceraba el recuerdo de la masacre de la Nochebuena de 1822, cuando por orden de Bolívar y al mando de Sucre, las tropas patriotas asaltaron a sangre y fuego la ciudad [...], masacraron a cientos de resistentes realistas, y allanaron sus casas para violar a las mujeres y degollar a los niños (2017: 14).

El narrador atribuye toda la culpa de la masacre a Bolívar. El interés de esta cita se sitúa sobre todo en que revela una temporalidad pasada violenta. En el análisis del cuento de Mutis y la novela de García Márquez, hemos nombrado la temporalidad pasada “pasado glorioso”, esta calificación ya no puede aplicarse aquí. Aunque Bolívar, sí, es políticamente glorioso en este pasado, su grandeza está ahora manchada por este episodio. Al desarrollarse, la novela presenta al venezolano como un dictador.

### **5.2.2. Santander y Bolívar: democracia y autoritarismo**

Aquí entra en juego el personaje de Santander, que encarna todos los valores opuestos a Bolívar. El autor construye un relato en el que intenta demostrar la inocencia del Vicepresidente en la supervisión del atentado, y, al mismo tiempo, se deja guiar por la rectitud moral de la lucha contra la tiranía que estaba instaurando el Libertador. Al contrario del Bolívar de Ospina, el de Vargas Linares se aprovecha de sus grandes victorias para apropiarse del joven régimen republicano y transformarlo en una dictadura centrada alrededor de su persona. El segundo capítulo relata la juventud de Santander. Un diálogo que este último entretiene con un tío suyo sobre Napoleón predice la venida de nuevos tiranos:

[Santander]: Con ellos [los reyes de España] al menos sabíamos a qué atenernos, que este emperadorcito [Napoleón] pasó de libertario a tirano en cuestión de pocos años [...]. Justo es decir que no es el primero, ni será el último (2017: 66).

Cuando Santander pronuncia esta frase en el relato, Bolívar todavía estaba muy lejos de ser el Libertador. Sin embargo, el hecho de que se asocie la palabra «libertario» con Napoleón

remite al famoso apodo del general venezolano, y refuerza la natura predictiva de esta cita. Mientras que en «El último rostro» y *El general*, son las previsiones de Bolívar las que anuncian los numerosos golpes de estados que ocurrirían en los siglos XIX y XX, en *La noche que mataron a Bolívar*, el protagonista clarividente es Santander, quien predice el autoritarismo del Libertador.

Esta predicción se revelará verdadera al acabar la independencia. La Convención de Ocaña ilustra un intento fallido de golpe de estado contra la República de la Gran Colombia por parte del propio Bolívar. En la Convención, los dos grupos mayores son los que sostienen las ideas centralistas de Bolívar, y los que sostienen las ideas federalistas de Santander. La Convención es reclamada por el Libertador con fines de dictar una nueva Constitución. El Vicepresidente Santander está en contra y

si él y sus amigos jugaban bien las cartas, podrían hacerse con una influencia decisiva en la reunión de Ocaña y frenar el intento de Bolívar y sus amigos de implantar el modelo de *presidencia vitalicia y todopoderosa* que el Libertador le había dado a Bolivia (2017: 37) (mi énfasis).

La mención de «presidencia vitalicia y todopoderosa» que se quiere atribuir un general militar que ha ganado su fama en batallas, nos hace pensar en Julio César. Gracias a la fama adquirida durante la guerra de las Galias, el general romano, después de haber vencido a sus enemigos políticos, se atribuyó el título de dictador vitalicio (*dictator in perpetuum*) (Adams 2010, sp). Lo que nos permite hacer esta comparación es la reacción de los conjurados frente a la actitud del Libertador: ven con una «creciente desconfianza la deriva dictatorial de Bolívar» (Vargas Linares 2017: 30). Durante una de sus reuniones nocturnas uno dice «que este hombre es la reencarnación de César» (ídem). Interesantemente, el Bolívar de Vargas Linares traiciona su ambición política cuando dice hablando de los conjurados: «¿Y qué harán conmigo?, ¿apuñalarme como una manada de Brutus?» (2017: 31). Es claro que una referencia a Brutus significa que Bolívar los considera como traidores, pero la mención de Brutus en la boca del Libertador solo una página después de que los conjurados lo han comparado con César no puede ser casual, sino un indicio de que una comparación entre las dos figuras históricas sea posible. De hecho, una pequeña investigación sobre el monarquismo de César permite tal lectura. Los senadores acusaron al *Imperator* de querer instaurar un nuevo orden monárquico, contra el que se había construido la República romana (Cotton-Pélagie 2013: 105). En la novela podemos observar una crítica bastante similar. Vargas Linares escribe que Manuela se encarga de organizar las recepciones y los bailes oficiales en el Coliseo de Bogotá:

La costumbre de celebrar allí bailes de máscaras y disfraces, que tanto había promovido [...] doña Francisca Villanova, la [...] esposa del virrey Amar y Borbón, había sido retomada en tiempos republicanos y en aquel agitado agosto del año veintiocho [...], algo que los santanderistas no dejaron de notar [...], la república recupera el protocolo de los virreyes (2017: 190-91).

Una vez vuelto de sus campañas militares, Bolívar repite el mismo ceremonial que el de la corte virreinal. El problema es que, al hacerlo, se sitúa como el heredero político del sistema contra el cual los republicanos han luchado durante años.

Un último episodio que apoya nuestra idea según la cual el autor de la novela denuncia el cesarismo de Bolívar es el de la coronación. Sería más correcto tratar de la “no-coronación” porque, como lo escribe Vargas Linares, partisanos del Libertador organizan «una solemne ceremonia cuyo clímax sería la imposición de una corona cívica sobre la cabeza de Bolívar» (2017: 36). Pero el general la rechaza argumentando que: «no soy quien merece esta corona, sino el pueblo» (ídem). Un episodio extremadamente similar ocurre el 15 de febrero de 44, durante la fiesta de las Lupercales. Marco Antonio quiere coronar a Cesar delante de la muchedumbre, pero el dictador la rechaza asegurando así que nunca instaurará una monarquía (Weill Goudchaux 2010: 4-5). Estos paralelos entre César y Bolívar son una manera de insistir en el giro cada vez más dictatorial de los dos generales, quienes se aprovechan de su gloria militar para confortar su poder. La conjuración de los santanderistas parece ser justificada porque trata de impedir las derivas autoritarias del Libertador, como el asesinato de César por los senadores que querían impedir la restauración de la monarquía.

Para completar el estudio de la representación de Bolívar en esta obra, se necesita estudiar la figura de Santander porque los dos protagonistas han sido contruidos juntos. Está aquí que se podría vislumbrar mejor la visión partisana de Vargas Linares porque Santander recibe el mismo tratamiento histórico que Ospina ha dedicado a Bolívar. El escritor articula la construcción de su personaje alrededor de dos temáticas: su inocencia en cualquier acción contra el Libertador de las que ha sido acusado durante los siglos XIX y XX, y su republicanismo.

El que está en el origen de las tensiones en la relación Bolívar Santander es el venezolano. La novela cuenta que la relación entre los dos hombres siempre no ha sido fría. El dieciséis de abril de 1817, mientras las tropas libertadoras están acampando en un llano, las tropas realistas las atacan y los oficiales huyen sin Bolívar. El único que se queda con él es Santander:

Arrastraba el rencor hacia quienes lo habían abandonado y un aprecio inmenso por Santander, quien, sin haber estado nunca entre sus consentidos, había permanecido a su lado y evitado que cayera muerto o, aún más indigno, que fuese hecho prisionero (2017: 128).

Sin embargo, aprendemos que, a pesar de que le haya salvado la vida, el Libertador envía a un espía para vigilar a Santander (2017: 135). Si bien puede parecer bastante anodino, esta anécdota tiene que leerse en el contexto de la novela que propone una nueva lectura de la relación entre los dos próceres. García Márquez, Mutis u Ospina subrayan la animosidad entre los dos personajes, pero siempre desde el punto de vista de Bolívar. Santander encarna el imperialismo extranjero y los intereses de las familias criollas adineradas que ven de mal ojo el supuesto proceso social y libertador de la acción bolivariana. Vargas Linares presenta la desconfianza de Bolívar hacia Santander porque este último amenaza el establecimiento de su poder.

Basta comparar sus comportamientos frente al poder para darse cuenta de que lo único que interesa a Santander es el bien estar del país y del pueblo: entre los dos, es él el verdadero demócrata. Al inicio de la independencia, no teme someterse a la autoridad de Páez y Bolívar porque entiende que es necesario para la causa republicana (2017: 118-119). Cuando se entera de que sus partidarios quieren matar al Libertador, está «horrorizado con los planes de asesino» (192), y prefiere una solución más democrática a pesar de ser convencido por la necesidad de acabar con la dictadura de Bolívar. En un diálogo con Florentino, un conjurado que anuncia al general sus intenciones de matar a Bolívar, Santander le informa que

las revoluciones no deben tener por objeto matar, que la sangre de un magistrado no debe hacerse correr sino cuando de aquí resulta la felicidad nacional. [...] lo que resultará es la guerra civil (2017: 199).

Los intereses de la nación siempre son prioritarios. Sabe que Bolívar tiene el apoyo popular y militar. Prefiere esperar que el gobierno militar bolivariano tome las primeras decisiones liberticidas para que el pueblo se dé cuenta de que, por culpa de Bolívar, «no ha conseguido aquello a lo que tenía derecho [instituciones liberales y de verdad benéficas]» (2017: 197). Estos episodios revelan como, según los autores, los próceres encarnan valores muy diferentes. En esta novela, es Santander el protector de los intereses del pueblo y de la democracia.

Esta inversión se percibe también en el tratamiento que le reserva a Bolívar. En *El general*, Santander, antagonista principal, aparece como «el genio oculto de la conspiración» (García Márquez 1989: 58), su mezquindad hace que no quiera enviar al Libertador más tropas y más fondos para la liberación del Perú: Bolívar sufre de los caprichos autoritarios del



Vicepresidente. En *La noche que mataron a Bolívar*, los papeles han cambiado. Es Santander el que sufre de la arbitrariedad de Bolívar. El tribunal militar fantoche encabezado por Urdaneta lo ilustra perfectamente. El juicio no sirve para investigar la verdad sino para condenar a los conjurados y a Santander:

Desde el principio, [...] resultó evidente que la intención de [los] interrogadores era involucrar, como jefe de la conspiración, al general Santander, que todos [los conjurados] eran amigos del él, y muy cercanos, y seguidores de su línea de acción política (Vargas Linares 2017: 258).

El tribunal es ante todo político: parece que Bolívar quiere aprovecharse de fallido golpe de estado para deshacerse de la oposición política. Al final, las únicas cargas que están retenidas contras el Vicepresidente son su inacción contra el atentado. La novela lo excusa porque demuestra la legitimidad de luchar contra un tirano, y que no ha podido frenar a los conjurados que cometen el atentado sin su acuerdo.

En cuanto a las acusaciones que escritores como Ospina o García Márquez han formulado sobre Santander como haber vendido la Gran Colombia a las potencias extranjeras, entre las cuales los Estados Unidos, y haber olvidado al Ejército Libertador mientras estaba luchando, Vargas Linares los matiza. Los Estados Unidos no se describen como antagonistas. Al contrario apoyan el establecimiento de la democracia en América Latina. Lo que, sí, es cierto es que desconfían de Bolívar:

Son [los EE. UU.] republicanos de verdad, liberales de verdad, y ven con malos ojos los atentados de la dictadura contra las libertades individuales en las que creen tanto como nosotros, al igual que los coqueteos cada vez más evidente de Bolívar con los británicos (2017: 181).

De nuevo, una acusación que ha sido formulada contra Santander, está aquí en contra de Bolívar: si el vicepresidente “coquetea” con ellos, por lo menos Bolívar “coquetea” con el Reino Británico. Luego, el autor explica que si Santander ha tenido que contratar deudas a las potencias extranjeras, siempre ha sido a favor de la independencia: «agotaba las arcas para intentar satisfacer las demandas del barril sin fondo en que se había convertido el Ejército Libertador» (2017: 20). Santander nunca ha olvidado la lucha por la libertad, ha intentado hacer todo lo posible para facilitarla, y eso a pesar de que los grandes fondos que se necesitaba para mantenerla.

Los dos protagonistas se definen por oposición. Por un lado Bolívar es ambicioso, autoritario y dictatorial; y por otro Santander es el que encarna los valores democráticos y que se preocupa del bienestar general del pueblo. Tal dicotomía legitima el intento de atentado de los santanderistas pero Vargas Linares demuestra que Santander nunca lo ha aprobado. Así,

toma defensa del prócer, quien ha sido acusado de haberlo fomentado, y que la historiografía bolivariana siempre ha acusado de haber sido el mayor opositor a la unificación del continente. Durante este análisis hemos supuesto que Vargas Linares emite en su novela una opinión positiva hacia Santander y bastante negativa hacia Bolívar. Aunque las intenciones de un autor nunca se pueden conocer del todo, el tratamiento histórico de los dos próceres parece confirmar esta hipótesis: el escritor ofrece una imagen de Santander utilizando el material literario que Ospina, García Márquez y, en ciertas medidas, Mutis usan para crear sus Bolívars. Finalmente, un último elemento que nos ha permitido orientar nuestra hipótesis es que el narrador interviene dos veces en la historia para comentar el comportamiento de Bolívar y de uno de sus oficiales.

### 5.2.3. Voz narrativa y paratextos

La primera intervención ocurre justo después de la anulación de la Convención de Ocaña:

Bolívar promulgó una ley fundamental que dejó sin vigencia la Constitución del año veintiuno, le dio amplísimos poderes y le otorgó el título de Libertador presidente que sus enemigos asimilaban, *no sin razón*, al de dictador (2017: 39) (mi énfasis).

En este pasaje, no hay la focalización de un personaje en particular, solo se describe el evento desde una perspectiva en la tercera persona del singular. El narrador revela su presencia que puede ser la del autor que comenta su relato: da razón a los santanderistas. Más tarde, Pedro Alcántara Hernán le anuncia a Bolívar en una carta que «le diré con mi corazón, que no conozco otra constitución ni otra ley que la de la voluntad de vuestra excelencia». El narrador comenta esta frase escribiendo que esta «frase final que, por lírica que sonara, era la definición misma de la dictadura». El narrador toma el partido en contra de Bolívar, y de todos los que lo defienden como un demócrata: no solo se basta con exponer el punto de vista de sus protagonistas, sino que incluye el suyo. Una gran diferencia con la novela de García Márquez se sitúa en la relación que esos comentarios entretienen con los “postfacios”. Para que nuestro análisis quede claro, proponemos una reflexión sobre los paratextos.

En *Seuil* (1987), el crítico literario francés, Gérard Genette (1930-2018) los estudia en detalles.

[Les paratextes] entourent le texte et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : *pour le rendre présent*. [...] Le paratexte est donc [...] [c]e par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs (1987: 7).

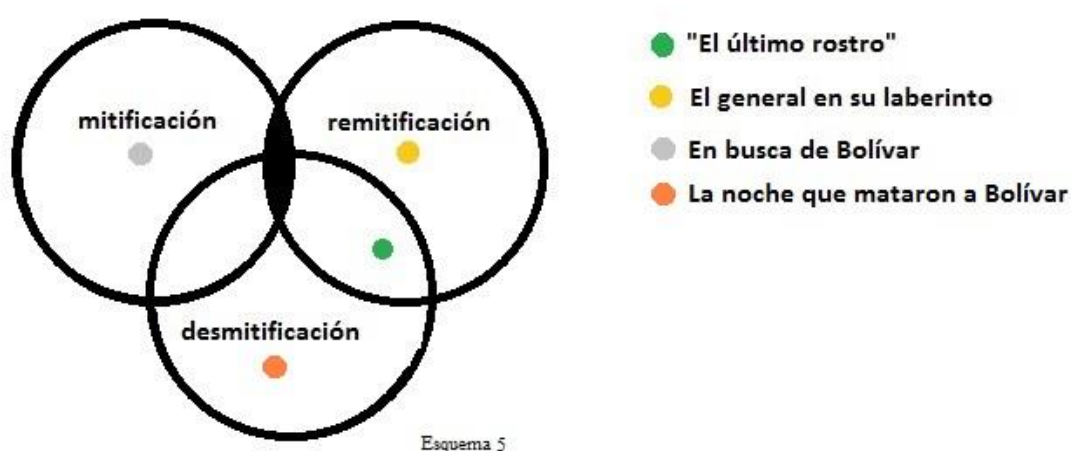
Incluye en su definición «un ensemble hétéroclites de pratiques et de discours de toutes sortes» (1987: 8). Es decir, la portada, la colección, los comentarios en la cubierta trasera, la

dedicatoria, y, entre otras cosas, el prefacio, que nos interesa en particular. Distingue entre el prefacio “auctorial” (*auctorial*) –redactado por el autor– y “alógrafo” (*allographe*) –redactado por otra persona– (1987: 166). Los prefacios llevan títulos muy variados: introducción, prólogo, preámbulo, nota, post-scriptum: y pueden situarse tanto en una ubicación pre- o postliminar (1987: 150; 160). En el caso de *La noche que mataron a Bolívar*, el prefacio se sitúa después de la narrativa y lleva el título «Nota final»; y «Gratitudes» en *El general en su laberinto*. En estos dos casos, son “postfacios” autoriales (*postfaces*) porque es evidente que han sido redactados por García Márquez y Vargas Linares. Lo que nos interesa principalmente son los usos de estos dos textos. Ambos prefacios (o postfacios) concluyen las narrativas históricas. Genette identifica precisamente el efecto de este tipo de prefacio: «la véridicité». Explica que, en los textos y narraciones históricos, los prefacios confortan el método de investigación, y sirven como una garantía de que los acontecimientos narrados sean verdaderos (Genette 1987: 189-190). De hecho, ambos autores agradecen a historiadores y reconocen haber usado y leído trabajos de historiadores. Vargas Linares va más lejos que García Márquez porque indica aun los pasajes que ha inventado, como la romance entre Santander y María Margarita en el segundo capítulo (Vargas Linares 2018: 281).

Pero, la semejanza entre los dos prefacios se limita exclusivamente a la forma. Como hemos destacado en el análisis de *El general*, las «Gratitudes» de García Márquez fingen la garantía de veracidad. Se engloban en el contexto paródico de la nueva novela histórica, lo que revela su ironía. Desde el principio, se narra la historia desde la perspectiva de un Bolívar enfermo y desilusionado, y a veces ridiculizado por sus malestares íntimos. El narrador incluye también una perspectiva más popular con la focalización de José Palacios y testimonios orales algunas veces grotescos. En este contexto, las «Gratitudes» son evidentemente paródicas. Mientras que en la novela de Vargas Linares, la ausencia de la parodia o de elementos carnavalescos impide tal lectura. De hecho, en la parte «Nota final» insiste en que la mayoría de los hechos narrados provienen de un estudio de «cartas, partes de batalla, documentos judiciales y el trabajo de los historiadores» (2017: 281), luego siguen homenajes a los diferentes historiadores y escritores que lo han ayudado en su investigación histórica: el postfacio asegura de la veracidad de los hechos narrados. Aunque se parecen mucho, la «Nota final» y las «Gratitudes» no cumplen la misma función en sus novelas respectivas.

*La noche que mataron a Bolívar* se basa en fuentes y trabajos históricos para construir la imagen de Bolívar en oposición con la de Santander que se presenta como el verdadero

demócrata. Frente al vicepresidente, el Libertador aparece como un peligro para el porvenir de las naciones hispanoamericanas: es el que ha introducido, entre otras cosas, los gobiernos militares y los juicios sumarios de los enemigos políticos. Vargas Linares no se preocupa tanto de la mitología que rodea al prócer: no pone en duda, por ejemplo, sus grandes capacidades de mandar o sus grandes victorias. Lo que le interesa es demostrar que Simón Bolívar era un hombre autoritario y dictatorial, al igual que César o Napoleón. Por eso, consideramos que, en lo que concierne a la representación de Bolívar, esta última sitúa claramente la novela en el polo desmitificador.



Para terminar, nos gustaría comentar la categorización de la novela (y de los demás textos). Esta clasificación solo funciona si nos limitamos a la imagen de Bolívar, que es el enfoque de este trabajo. Al construir el relato comparando a Santander y el Libertador, Vargas Linares nos ha permitido entender que la categorización de textos en los diferentes polos varía según el enfoque sobre un personaje histórico. Está claro que si este estudio hubiera portado sobre la representación de Santander, *La noche que mataron a Bolívar* se encontraría más bien en el polo remitificador.

## 6. *La carroza de Bolívar y Adiós a los próceres: desmitificación y postnacionalismo*

### 6.1. Desmitificación

Para introducir el análisis de estas dos obras, vamos a centrarnos, primero, en el concepto de desmitificación. Lo hemos definido en segundo capítulo como un proceso que aspira a descomponer obras mitificadoras, como la de Ospina, o remitificadoras/humanizadoras, como la de García Márquez. La desmitificación pone en evidencia las facetas más problemáticas de la personalidad de un héroe y sus acciones más cuestionables. Mientras que los dos procesos anteriores se sitúan en un nivel mítico, la desmitificación se diferencia completamente de ellos porque rechaza por completo cualquier discurso mitológico y denuncia sus implicaciones en la sociedad. Para ilustrar nuestra definición, nos referimos a la postura de Pablo Montoya<sup>10</sup> frente a la glorificación de los próceres. En *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*, estudia *El general en su laberinto* y demás libros, y argumenta que «[García Márquez y demás] autores relativizan y humanizan la figura de Bolívar al representarlo con sus desgracias, dolores o debilidades, siguen cubriéndolo de cierto halo de grandeza que enaltece su compleja figura» (2009: 21) (mi énfasis). Montoya considera que un problema con estas obras es que no problematizan la “grandeza” del Libertador. Parece que el narrador de Evelio Rosero<sup>11</sup> comparte el punto de vista de Montoya: en *La carroza de Bolívar*, se refiere directamente a García Márquez como «la pluma pluscuamperfecta del taumaturgo hechicero» (Rosero 2012: 166). David Gil Alzate interpreta esta referencia como el anuncio de que el Bolívar de Rosero y el del Premio Nobel serán en todos puntos muy diferentes, y que Rosero «no tiene la menor intención de mostrar [...] indulgencia» hacia el prócer (2016: 150). En efecto, el propio autor dice en una entrevista que

En *La carroza de Bolívar* hago alusión a la novela de García Márquez y me parece que estuvo mal informado o simplemente quiso elogiar al Simón Bolívar que aprendimos en la época del colegio.

---

<sup>10</sup> Pablo Montoya es un escritor, poeta y traductor colombiano. Su talento literario ha sido reconocido con la publicación de *Tríptico de la infamia* (2015), obra con la que ganó el Premio Rómulo Gallegos. Actualmente, es profesor de literatura en la Universidad de Antioquia. Recibió también otros premios: sus libros *Viajeros* (1999), *Habitantes* (2000) y *Réquiem por un fantasma* (2005) fueron premiados respectivamente por el Centro Nacional del Libro de Francia, Autores Antioqueños y la alcaldía de Medellín.

<sup>11</sup> Evelio Rosero ha publicado varias novelas: su primera es *Mateo Solo* (1984) con la que inició una trilogía conocida bajo el título *Primera vez* centrada en la vida de Mateo. A partir de su segunda novela *Juliana los mira* (1986), se concentra en temas y problemáticas colombianas como los secuestros de mujeres, o el sistema educativo con su libro *El incendiado* (1988). Su obra más conocida es *Los ejércitos* (2007) en la que denuncia la violencia causada por los grupos armados que siembran la muerte y el miedo en la población. Más recientemente, publicó *La carroza de Bolívar* (2012). En ella, estudia la violencia causada por la herencia bolivariana en Colombia.

[...] García Márquez continúa con el mito de Bolívar. [...] *La carroza de Bolívar*, en cambio, tiene un propósito evidentemente desacralizador (2019: s.p.).

Montoya y Rosero incluyen el proceso humanificador con el mitificador porque al final resulta que ambos glorifican a Bolívar. En una entrevista publicada en la revista *Caravelle*, Montoya explica que desde muy joven se les enseñan a los colombianos que Bolívar era un hombre magnánimo que solo luchó por la independencia para la felicidad y la libertad de los latinoamericanos (Licata y Conrod 2018: 185). Según el autor, el problema es que en realidad Bolívar no resulta ser el héroe libertador: era un dictador que luchaba por sus intereses propios y los de su clase social, la aristocracia blanca y criolla. El general opinaba que la unidad y la paz se concebían por el autoritarismo. Por eso, Montoya considera que el caraqueño y los demás próceres

son [...] los grandes responsables de nuestro torpe inicio como países independizados. De ellos, en realidad, viene la permanencia de nuestra violencia, la enorme desigualdad social que nos caracteriza y la vergonzosa injusticia que hoy padecemos en Colombia (ídem).

Emitir un discurso sobre Bolívar equivale a cuestionar el concepto de nación, en el que los próceres aparecen como los padres fundadores y los ejemplos morales que los ciudadanos tienen que seguir. König revela que, a través de la glorificación de los héroes nacionales, los políticos quieren justificar la estratificación social difundiendo en la población un mensaje implícito de sometimiento a la autoridad pública encarnada por los próceres, de los cuales la clase dominante es la heredera política (2004: 268). En efecto, Simón Bolívar era un noble criollo que nunca hubiera sido a favor de una revolución social. Confiaba en las jerarquías tales como habían sido impuestas en el continente por los españoles. Utilizar la historia de la vida de los próceres es un medio para las élites políticas y económicas para justificar el *statu quo* y su dominación de la sociedad. *La carroza de Bolívar* (2012) y *Adiós a los próceres* (2010) rechazan todas las idealizaciones de los héroes de la independencia. Estos hombres encarnan a un país dominado por los militares y la élite: denunciar los abusos y atrocidades que cometieron es un medio para descomponer la imagen de la nación oligarquizada. Por eso argumentamos que, en el caso de estas dos obras, la desmitificación es muy influenciada por el postnacionalismo.

Antes de comentar propiamente dicho el postnacionalismo, vamos a estudiar las herramientas literarias utilizadas por ambos autores en la representación de sus Bolívaes. Luego, definiremos el postnacionalismo gracias al trabajo de Bernat Castany Pardo, y

veremos si su definición puede aplicarse a las novelas. Finalmente, compararemos brevemente todas las novelas que hemos estudiado para destacar hasta qué punto Montoya y Rosero se diferencian de los demás autores.

## 6.2. «Simón Bolívar, bailarín»

En *Adiós a los próceres* (2010), Montoya dedica cada capítulo a un gran personaje histórico de la independencia. El capítulo «Simón Bolívar, bailarín» es muy breve. Tiene la forma de un pequeño ensayo histórico en el que el escritor desarrolla una presentación carnavalesca y paródica de Bolívar, muy diferente de la de García Márquez o de Ospina. Subraya sus defectos, lo compara a un monstruo tanto en el nivel moral como físico.

En el prólogo de su libro, Montoya escribe que las descripciones de los héroes son «un poco *carnavalescas*» (2010: 10) (mi énfasis). Cabe recordar la definición de lo carnavalesco según Bajtín; es la inversión del orden jerárquico a través de la burla para descomponer la veneración y de la admiración que entraña (1971: 312).

Se entiende que Montoya diga en su prólogo que los retratos que hace de los próceres son carnavalescos por cuanto ridiculiza su apariencia física y sus acciones. Montoya no se limita a relatar los acontecimientos históricos, se los apropia verdaderamente: define su libro como «una particular mezcla de información histórica e imaginación literaria» (2010: 9). La «imaginación literaria» no significa que invente hechos históricos, como hace García Márquez para rellenar los últimos meses de la vida del Libertador que son los menos documentados, sino que los presenta de tal forma que aparezcan carnavalizados y absurdos. Como García Márquez, Montoya recupera una parte de las leyendas que rodean a Bolívar, pero se distingue del Premio Nobel cuando los incluye al lado de descripciones físicas que ironizan esta mitología. La primera presentación del Libertador revela esta construcción literaria: «Quince años de combate por la libertad lo envejecieron prematuramente. Las traiciones que cosecharon sus campañas provocaron en su ánimo un recóndito escepticismo» (2010: 119). Las dos primeras frases del capítulo insisten en el estado físico y psicológico del general, que, de nuevo, choca con el discurso oficial. Luego, el autor incluye esta descripción en un contexto que tiene una fuerte connotación mitológica, lo que la ironiza:

A los jinetes de los llanos los poetas suelen llamarlos centauros de la patria, pero es Bolívar quien merece con holgura este símil mitológico. Ignoro si tenía una incipiente cola y en la espalda le sobresalía una cadena de velo propicia a ser considerado como crin. Acaso, el mago del realismo letrado colombiano, que canta sus últimas proezas con nostalgia zalamería, pueda responderlo. Pero es

posible imaginar el aroma de la boñiga de la bestia y el de los rumores logrando con los años una sugestiva consubstancialidad entre equino y homo sapiens (ídem).

Se nutre de las leyendas que rodean al Libertador pero las utiliza para animalizarlo. Insiste en que Bolívar ha viajado tanto a caballo que podría ser considerado como una creatura mítica, no porque haya cumplido proezas legendarias, sino porque ha acabado teniendo el físico y el olor de su cabalgadura. Así, se mofa de los textos que lo enaltecen, y subraya su animalidad. Es imposible no pensar en *El general en su laberinto* donde aparece la frase: «Desde que empezaron las guerras de independencia había cabalgado dieciocho mil leguas [...]. Nadie desmintió nunca la leyenda de que dormía cabalgando» (García Márquez 1989: 46). Además, según Sebastián Saldarriaga Gutiérrez, «el mago del realismo letrado colombiano» se refiere directamente a García Márquez (2017: 57). Montoya ironiza sobre el proceso de humanización utilizado por el Premio Nobel: «hay quienes lo veneran y lo ponen al lado de Jesucristo y don Quijote. Los que le alaban hasta los hipos, los eructos y las flatulencias que emitió» (Montoya 2010: 122). Es muy probable que esta última cita refiera a las descripciones escatológicas que se encuentran en *El general*. Las obras remitificadoras/humanizadoras no logran alejarse del ambiente mitológico porque, como hemos destacado, proponen otro mito más humano. Es precisamente lo que Montoya denuncia.

Otro elemento que Montoya utiliza para reforzar la monstruosidad del Libertador y crear un efecto casi blasfemador es su sexualidad. Mientras que Menton argumenta que los numerosos amores del Bolívar del caribeño hace que aparezca como un «don Juan Simpático» (1993: 163), Montoya escribe que es su «libido caprichosa» (2010: 120) la que causa la muerte de su mujer: «No es extraño que Teresa haya terminado con fiebres malignas, y sesgada de pesadillas bufas provocadas por el ímpetu de sus deseos no saciados» (ídem).

La ironía también tiene un papel importante en el enfoque en la monstruosidad de Bolívar. Montoya relata con cierta desenvoltura las matanzas y los crímenes de los cuales el libertador es responsable: los enumera al lado de acontecimientos más anecdóticos como si no importaran realmente:

Las batallas que realizó, los exilios antillanos que padeció, la enorme correspondencia que escribió, las quién sabe cuántas mujeres que tumbó, *las masacres que autorizó, los fusilamientos que ordenó*, el puente septembrino bajo el cual se refugió, todo parece estar calculado para llevar a la inmortalidad sus triunfos y derrotas (2010: 121, *mi énfasis*).

Entre las anécdotas y los acontecimientos más importantes, como los exilios, incorpora referencias a la guerra a muerte. Esta enumeración es importante porque cada acción tiene que llevar a Bolívar hacia «la inmortalidad». Son, sin embargo, las violentas las que resaltan



porque rompen con las demás. La carnavalización de Bolívar se construye con la ironización de los diferentes discursos (re)mitificadores que existen sobre él y que tienden a ser indulgentes con el general. De héroe pasa a ser un monstruo.

*Simón Bolívar, bailarín* parodia a estos discursos y Bolívar. La parodia de este se logra gracias a su carnavalización. El Libertador pasa a ser un monstruo en lugar de un héroe: ya no es el salvador de Suramérica sino su más grande enemigo, como veremos a continuación. La imagen monstruosa de Bolívar permite la ironización de los discursos (re)mitificadores que lo analtecen.

### **6.3. La carroza de Bolívar**

*La carroza de Bolívar* (2012) sobresale frente a las novelas precedentes porque incluye directamente la época de los 60 en la narración. La historia empieza con el doctor Justo Pastor Proceso, disfrazado de simio, que quiere espantar a su mujer e hijas unos días antes del carnaval de Blancos y Negros de la ciudad de Pasto, pero ellas lo reconocen. Luego, el doctor logra convencer a los artesanos de la ciudad que construyan una carroza en la que escenificará la entrada triunfal del Libertador en Caracas en 1813. Bolívar aparecerá coronado de laureles en una carroza tirada por una docena de niñas. Así, Justo Pastor quiere aprovecharse del carnaval para poner en ridículo al prócer y demostrar que la historia oficial ha glorificado a un tirano, cobarde y dictador. Sin embargo, el fracaso de haber espantado a su familia anuncia el fracaso de su empresa. Sus amigos le advierten del peligro de atacarse a una figura tan simbólica como Bolívar. De hecho, que sea el ejército conservador o los jóvenes guerrilleros, grupos armados intentan recuperar la carroza e impedir su presencia en el desfile porque consideran que Bolívar es el símbolo de sus respectivas ideologías. El día del carnaval, la carroza ha desaparecido, el doctor es asesinado por la guerrilla, y el jefe local del ejército desfila por la ciudad disfrazado de Bolívar. Rosero presenta entonces el fracaso de un carnaval que, en lugar de desestabilizar las jerarquías sociales, refuerza y conforta el estatuto de la élite militar.

En un trabajo publicado en 2017, Carolina López Sánchez estudia la influencia y las similitudes entre *La carroza* y el género de la nueva novela histórica. Basa su análisis con el postulado de que el autor se concentra principalmente en la figura del Libertador. Para ella, el tema principal de la historia del doctor Justo Pastor Proceso es Simón Bolívar, de manera que lo convierte en el tema principal de la obra, y a partir de allí, argumenta que el objetivo principal de la novela es la carnavalización del héroe, y que, entonces, ella puede ser leída

como «manifestación ficcional de la nueva novela histórica» (2017: 257-158). En efecto, Menton ha definido la primera característica de la NNH como el hecho de que «los novelistas [de la NNH] [retratan] a las personalidades históricas más destacadas [...] históricos» a diferencia de la novela histórica tradicional que utiliza «la fórmula de Walter Scott [...] de personajes ficticios [...] comunes» (1993: 43). Cabe mencionar que el análisis de Gil Alzate que no ve al Libertador como el tema principal. Para él, solo es un pretexto para tratar de dos revoluciones sociales fracasadas: la de los años 60 y de los jóvenes guerrilleros, y la independencia (Gil Alzate 2015: 147). Preferimos una posición intermediaria: es totalmente posible hablar de la independencia y del Libertador, y de tratar, al mismo tiempo, de las guerrillas. Consideramos que Bolívar es el tema principal y, a partir de allí, el autor comenta las dos revoluciones (estudiaremos este tema a continuación). Para establecer un punto de comparación con *Adiós a los próceres*, nos vamos a concentrar también en el rasgo de la carnavalización. Como vamos a observar, es una de las características de la nueva novela histórica más presentes e importantes en la novela. Proponemos, primero, un estudio de su presencia en la novela con un enfoque en la estructura.

### 6.3.1. Estructura

La novela se divide en tres partes pero es posible destacar dos hilos conductores que atraviesan toda la novela: el tiempo del presente de la narración, que se extiende entre el 28 de diciembre de 1966 hasta el día del carnaval de Blancos Y Negros, el 7 de enero de 1967; y el tiempo de la lucha por la independencia. En «El último rostro», *El general*, o *La noche que mataron a Bolívar*, hemos distinguido dos temporalidades principales que correspondían al presente de la narración donde Bolívar está derrotado por enfermedad y soledad o está a punto de serlo; y un pasado en el que era omnipotente y aureolado de gloria. En *La carroza de Bolívar*, es necesario entender que no tratemos de las mismas temporalidades que en las obras precedentes. En la novela de Rosero, el presente de la narración corresponde a los años 60 del siglo XX. Además, cuando habla de la época de la independencia, la novela trata de la vida Bolívar, sin distinción entre tiempo más glorioso, y otro más negativo. No obstante, una similitud entre esas novelas y esta última, es que la temporalidad más pasada irrumpe en la más reciente con testimonios de los protagonistas.

La novela empieza primero con la historia del doctor Justo Pastor Proceso en los años 60 del siglo XX. Su carroza de Bolívar es uno de los vínculos mayores entre el tiempo de los

60 y el tiempo de la independencia. El doctor quiere escenificar la entrada triunfal de Bolívar en Caracas el 6 de agosto de 1813:

Pondremos [...] un carro de vencedor, especie de carromato del siglo XIX, donde irá mismo Bolívar, pero uniformado y con una corona de laurel en la cabeza, sentado en su cojín de terciopelo; y del carro tirará doce niñas, dije niñas no muchachas, con guirlandas en el pelo y breves túnicas, como ninfas. Así le gustaban a Bolívar (Rosero 2012: 66).

En la carroza, estarán pegadas planchas de maderas que representarán los «primeros sucesos de la vida de Bolívar» (99). Estas planchas llevarán títulos que denunciarán la cobardía del prócer: «BOLÍVAR TRAICIONA A SU GENERAL FRANCISCO MIRANDA» (ídem), o «BOLÍVAR HUYE DE PUERTO CABELLO COMO SI LO PISARA EL DIABLO» (100). El doctor quiere desenmascarar la imagen bolivariana de «las mentiras oficiales aprendidas en la escuela» (68). Que sean los títulos de las planchas o la escenificación de su entrada en Caracas, Justo Pastor difunde una imagen del general grotesca y exagerada. Como hemos observado en *El general*, García Márquez menciona también la entrada en Caracas: «en una carroza tirada por las seis doncellas más hermosas de la ciudad, y en medio de la muchedumbre bañada en lágrimas que aquel día lo eternizó con su nombre de gloria: El Libertador» (1989: 163). Es descrita muy positivamente y sirve para contrastar con su entrada, unos años más tarde, en Cartagena donde el comité de bienvenida es «un ventarrón de gallinazos» y «un perro con mal de rabia» (162). En *La carroza*, la entrada en Caracas sirve, según Kelita Vanegas, para pintar el rostro de Bolívar desde una perspectiva grotesca y negativa es un recurso para enfatizar la denuncia sus crímenes y su verdadera personalidad (2013: 136). Otro episodio bastante similar ocurre pocos días antes del carnaval. Un grupo de jóvenes guerrilleros marxistas atacan la carroza pero no logran destruirla. Pensando en este incidente, el doctor dice que «igual que aquí [...], tampoco Bolívar sufrió una herida, ni una sola en su vida de guerrero, siempre supo esconderse, nunca mostró la cara» (Rosero 2012: 70). Más tarde, el doctor recuerda que Piar, general patriota durante las guerras de la independencia y enemigo político de Bolívar, lo había apodado de «Napoleón de las retiradas» (101). El tiempo de la independencia aparece carnavalizado porque, al insistir en los defectos del Libertador y exagerarlos, Rosero destruye la jerarquía moral establecida por los políticos colombianos en la que Bolívar aparece como el símbolo glorioso de la nación.

La descripción carnavalesca de Bolívar cambia poco a poco de tono a medida que los protagonistas comentan uno de los episodios centrales del libro: la masacre de la ciudad de Pasto el 24 de diciembre de 1822. Durante la Navidad Negra, Sucre cumplió las órdenes del Libertador que había pedido que secasen la ciudad. La novela está llena de referencias a este

acontecimiento, y Rosero no teme incluir descripciones de la carnicería. Gil Alzate lee esta insistencia en la crueldad, y la cobardía del prócer como una manera de «presenta[r] a un Bolívar lejano del mito histórico. Un anti Bolívar, tan *humano* como *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez pero sin su indulgencia» (2015: 147) (mi énfasis). El uso de la palabra «humano» y la comparación con la imagen del Bolívar del García Márquez nos llaman particularmente la atención. Si bien el crítico matiza la semejanza entre los dos protagonistas, la comparación nos parece bastante sorprendente porque son diferentes en todos aspectos. El general de Rosero es frío, calculador, todopoderoso y cruel, mientras que el de García Márquez está enfermo, desilusionado y moribundo. El autor caribeño es indulgente con su Bolívar. En efecto, son sus malestares íntimos, dudas, esperanzas y remordimientos que lo hacen humano: los lectores pueden identificarse con él. Todos estos elementos están ausentes de *La carroza de Bolívar*. Por eso, cualificar de «humano» al Libertador de Rosero es, para nosotros, una apreciación demasiado indulgente.

En lo que concierna el presente de la narración, se centra principalmente alrededor del carnaval de Blancos y Negros. Kelita Vanegas insiste sobre su importancia porque, según ella,

es el tema central de la obra son los carnavales de Pasto, y es precisamente en estos festejos culturales donde la realidad concreta se altera, Rosero da resonancias metafóricas sugestivas al retomar en su ficción un escenario que es sinónimo de relativización, de burla e ironía (2013: 133).

El carnaval es altamente simbólico: enuncia tanto un discurso sobre la historia colombiana, Colombia en los años 60, como sobre actualidad del presente del autor. Kelita Vanegas parafrasea la definición de Bajtín sobre el carnaval y guarda la idea principal, según la cual, durante el carnaval, la realidad se altera. Continúa su argumento explicando que los que participan en el carnaval acaban teniendo momentáneamente una existencia carnavalesca, es decir que se pliegan a las leyes del carnaval. En efecto, los personajes de la novela actúan de manera grotesca y excesiva (2013: 133-134). Sin embargo, queremos matizar la opinión de la crítica porque hay un momento preciso en que parece que las leyes del carnaval se anulan y que vuelve el estado normal de las cosas: durante el propio carnaval. El doctor quería aprovecharse de él para parodiar al símbolo de la Nación Colombiana y del continente integrándolo en el desfile de las carrozas bufonas del carnaval pastuso; pero es un fracaso: los artesanos tienen que esconder la carroza de Bolívar, y las élites militares salen fortalecidas. La actitud carnavalesca y bufona de los protagonistas sirve para poner en evidencia su propia ausencia durante el carnaval.

Gil Alzate escribe que el fracaso proviene del hecho de que el carnaval no logra cumplir su función: no invierte el orden jerárquico, sino que lo asegura. Durante las festividades, están presentes el *establishment* ultra-conservador y los guerrilleros (2016: 155). El *establishment* defiende la memoria oficial de Bolívar, y el grupo de estudiantes marxistas está convencido de que no se puede «burlarse del Libertador Simón Bolívar, padre de la revolución» (Rosero 2012: 265). Rosero reúne el discurso conservador y marxista sobre Bolívar y revela las similitudes entre ambos: El Libertador se concibe como una figura intocable porque personifica las dos ideologías. Por eso, Gil Alzate considera que Rosero critica las células izquierdistas colombianas exponiendo

las contradicciones de los jóvenes revolucionarios para demostrar que se trata de muchachos comunes y corrientes disfrazados de guerrilleros, impulsados por una fiebre juvenil antes que por una convicción con fundamentos sociales o históricos (2016: 157).

La prueba de ello es que esos jóvenes coinciden con el general Aipe en cuanto quieren destruir la carroza. Y, esto hace que refuercen el *establishment* porque permiten que al final de la novela, el general Aipe desfile en el carnaval disfrazado de Bolívar. Por su combate en contra de la carroza del doctor, fuerzan a los artesanos a esconderla, y así está descubierta por la policía. Por eso, el carnaval es un fallo porque la élite conservadora logra aparecer fortalecida; no hay una inversión del orden jerárquico.

En la narrativa de los años 1960, la carnavalización está presente en toda la novela excepto durante el día del carnaval, donde brilla por su ausencia. Colombia es imposible romper con las normas y las jerarquías impuestas por el *establishment* que justifica su presencia en el poder con las grandes figuras históricas, como Bolívar. En cuanto a la presentación carnalesca de la lucha por la independencia, enfatiza las atrocidades cometidas por el Ejército Libertador y, al mismo tiempo, descompone la imagen oficial de Bolívar «aprendid[a] en la escuela». López Sánchez subraya que Rosero la utiliza para despertar la sospecha del lector respecto a la idea según la cual Bolívar es «el gran libertador, o padre de la patria» (2017: 257). Así, el autor derrumba las jerarquías impuestas por el Estado: el prócer no lucha contra el enemigo del pueblo; es el enemigo. Es un antihéroe, mientras la resistencia del pueblo que le ha sobrevivido casi tiene resonancias heroicas.

Por eso, es muy significativo que la reconstrucción de los acontecimientos de la masacre de Pasto se base exclusivamente en fuentes que han sido rechazadas por la historiografía oficial. Justo Pastor se basa en testimonios de ancianos de la ciudad de Pasto y

en el trabajo de un historiador pastuso, Sañudo. Esto crea una heteroglosia, que vamos a estudiar ahora, frente a la voz única del discurso oficial.

### 6.3.2. Heteroglosia

Menton considera que la heteroglosia es uno «de los conceptos bajtinianos que aparecen a menudo en la NNH» (1993: 45). Bajtín define la heteroglosia desde una perspectiva lingüística. El concepto de la heteroglosia se opone al de la monoglosia. Mientras que el primero consiste en la creencia en un lenguaje soberano culto y superior como único medio de expresión de la realidad, el segundo consiste en una descentralización de la noción de lenguaje, percibido como la coexistencia de usos y voces muy diferentes en el discurso que ofrecen varias perspectivas de la realidad (Bajtín 1981: 271-273). En otras palabras, la oposición entre heteroglosia y monoglosia puede ser entendida como la oposición entre el lenguaje culto y literario, y el lenguaje más popular. Las élites económicas, sociales y políticas han considerado que el uso culto de la lengua era la única manera de representar la realidad. El concepto de la heteroglosia es relevante para el sujeto de nuestro trabajo porque se aplica a todas las voces populares o disidentes rechazadas por el discurso “monoglot” de las élites.

Rosero desconfía del discurso oficial que privilegia fuentes históricas que concuerda con la visión de la élite sobre la historia. López Sánchez explica que el autor

se atreve a romper cánones impuestos desde la autoridad de la representación histórica, impuesta como la única verdad posible que, a golpes de autoridad, en la práctica impide tener otras versiones e indagar las *otras posibilidades* del discurso histórico (López Sánchez 2017: 258) (mi énfasis).

Esas «otras posibilidades» son las voces silenciadas por las Academias de Historia, el autor cuestiona la hegemonía del discurso oficial sobre la historia. Uno de los mejores ejemplos se ilustra por el intento del Doctor Pastor Proceso de redactar un libro titulado *La gran mentira de Bolívar o el mal llamado Libertador, biografía humana*, donde busca corregir «el monumental error histórico de conceder a Bolívar el noble protagonismo de la independencia de los pueblos» (Rosero 2012: 61). El protagonista basa su trabajo en el libro del historiador pastuso José Rafael Sañudo, quien publicó en 1925 *Estudios sobre la vida de Bolívar* que pinta a un Bolívar cobarde y cruel. En una entrevista con el periódico *Gaceta*, Rosero explica que cuando el historiador publicó su trabajo, las Academias intentaron silenciarlo (Villa 2014: s.p.). Según Orfa Kelita Vanegas, la biografía escrita por el doctor ofrece otra mirada sobre el Libertador y revela la desconfianza hacia los documentos histórico-canónicos (2013: 134).

Al lado del trabajo de Sañudo que forma la base de la crítica de Bolívar en la novela se pueden encontrar también voces populares y anónimas. Para reconstruir las atrocidades de la Navidad Negra, el doctor entrevista a dos ancianos de Pasto, Belencito Jojoa y Polina Agrado. Belencito le confía la historia de Josefa del Carmen, hermana de 13 años de su abuelo. Después de la conquista y la masacre de Pasto, los hombres del Bolívar

se llevaron a Chepita [Josefa] del Carmen Santacruz. A menos de una legua de allí la aguardaba el Libertador. La usó de inmediato, y la siguió usando al descampado [...] hasta las puertas de Quito, seis días después. Sólo entonces la devolvió a Pasto (Rosero 2012: 204).

En cuanto a Polina, ella cuenta en una carta una historia similar sobre una de sus antepasadas, Fátima Hurtado e Hilaria Ocampo, su abuela. De nuevo, el prócer quiso violar a la niña pero no pudo porque la había matado Hilaria para prevenir a su nieta de aquella desgracia. Un dato interesante en la difusión de este testimonio es que, en su carta, Polina escribe que el final de la historia «lo cuenta el soldado Fabricio Urdaneta, soldado Barbero, allí presente [...]». Cuenta él, como registr[ó] primero de la fábula de boca en boca» (2012: 241). Rosero incluye testimonios de gente anónima, que sean civiles o militares. Su papel, más que ser meros comentarios alrededor de la trama principal de la novela, forman, con la biografía de Sañudo, la base de la representación de Bolívar, y rigen la trama principal de ciertos capítulos. García Márquez utiliza un proceso similar. En *El general*, inserta también testimonios del pueblo con breves momentos en los que la focalización se centra en Palacios, o con tradiciones y leyendas populares sobre Bolívar. Sin embargo, las dos obras se diferencian mucho en cuanto al contenido de estos comentarios. En la del caribeño, son positivos y subrayan las proezas o la humanidad del Libertador: el pueblo construye un relato muy favorecedor. En la de Rosero, los testimonios denuncian los abusos que Bolívar y sus hombres cometieron en contra del pueblo.

La novela no carnavaliza los testimonios de la masacre de Pasto, sino que la carnavalización se encuentran en la elección de las fuentes históricas. Al basar su historia en las voces opacadas por la historiografía oficial y al rechazar el trabajo de los historiadores de las Academias sobre Bolívar, Rosero cambia el orden jerárquico entre el discurso oficial y los rumores populares. La verdad histórica se encarna en todo lo que ha sido rechazado y considerado como falso por la historiografía canónica, relegada al rango de mentira ideológica. Montoya resume esta idea cuando escribe: «Tienen más importancia los textos apócrifos del pasado, que las versiones oficiales de la historia, ya que lo que pretende la imaginación literaria es nombrar otros matices de lo que sucedió» (Montoya 2009: 21). Las ideas postmodernas sobre la historia todavía influyen en los autores colombianos más

contemporáneos. La desconfianza hacia el discurso oficial empuja a los escritores que se apropien las fuentes históricas para ofrecer a los lectores un discurso diferente. Se puede notar cómo, según los autores, los comentarios y rumores orales pueden servir tanto para humanizar a un prócer: el pueblo da sentido a la mitología que rodea el personaje histórico y se lo apropia; o para desmitificarlo: el prócer se transforma en un opresor del pueblo, testigo acallado y víctima ignorada de los abusos del *establishment* político que lo ha dominado desde la independencia hasta la actualidad.

### **6.3.3. La carroza de Bolívar y la nueva novela histórica**

*La carroza de Bolívar* contiene muchas características de la nueva novela histórica y, por eso, concordamos con López Sánchez que es apropiado leer la novela dentro de este marco. Rosero se apropia unos episodios de la independencia y redefine la imagen del Libertador. Lo caricatura y ridiculiza: el general es un cobarde, violador y pedofilia. Basa su investigación en el trabajo de Sañudo e incluye el testimonio ficcional de dos ancianos, quienes representan las voces populares de los ciudadanos de Pasto que fueron masacrados durante la Navidad Negra por el Ejército Libertador. Hay una inversión en el valor jerárquico de las fuentes históricas: todo lo que ha sido rechazado por el discurso oficial tiene un valor intrínseco más fuerte que el trabajo de los historiadores de las Academias de Historia. Establece una dicotomía entre las voces populares, y la élite, que siempre ha buscado dominarlo. Esta élite es encabezada por Bolívar durante la independencia y por el general Aipe en los años 60. Ofrece una imagen de Bolívar largamente rechazada por el discurso oficial y autores como Ospina o García Márquez. Responde a este último cuando lo menciona en la novela bajo el nombre de «el taumaturgo hechicero» (Rosero 2012: 166) para tratar de *El general en su laberinto*. De esta manera Rosero se aleja de la herencia del realismo mágico que pesa sobre los escritores colombianos contemporáneos. En una entrevista en *El cultural*, el escritor afirma que «no aplic[a] ningún realismo mágico en mis cuentos, y eso lo puede comprobar cualquier lector si se asoma a [su] obra sin prejuicios» (Soeane 2019: s.p.). Además, se alegra de que «en este momento hay[a] una literatura colombiana más original, menos ligada a ese pasado» (Rabí 2019: s.p.).

Sin embargo, en la novela faltan dos aspectos que, para Menton, suelen caracterizar las nuevas novelas históricas: no hay metaficción en el relato; y Rosero nació en 1958. Si bien no es un testigo directo de la independencia, sí, es contemporáneo de los supuestos hechos que ocurrieron en Pasto entre el año 1966 y 1967. Según el crítico estadounidense, una nueva



novela histórica solo puede tratar de «un pasado no experimentado directamente por el autor» (1993: 31-32). Sin embargo, el tema principal de la novela se concentra mayormente en la independencia y en Simón Bolívar. El carnaval en los años 60 es un tema importante también, pero sirve sobre todo para ilustrar cómo el pasado sigue influenciando en la actualidad. Es un pretexto para comentar la actualidad y el pasado más lejano de la independencia, del que el autor no ha podido ser testigo.

Para abordar el último punto de nuestro análisis, queremos recordar que, aunque no intervenga directamente en la narración como hace García Márquez, la presencia indirecta del autor es muy perceptible en el sentido de que la novela comenta la actualidad de Colombia y de cómo los errores y los fallos cometidos por Bolívar siguen existiendo hoy en día. Todas las obras que hemos estudiado hasta ahora comentan la actualidad: es precisamente el tercer nivel temporal, el presente de la redacción. Los autores quieren ofrecer otro nivel de interpretación del pasado y su influencia en el presente. Sin embargo, *La carroza* y *Adiós a los próceres* traen un discurso bastante diferente de las demás obras. García Márquez, Mutis, Ospina o Vargas Linares atribuyen varios fallos de la sociedad colombiana contemporánea a Santander y los enemigos de Bolívar, o a Bolívar en el caso de Vargas Linares. Montoya y Rosero dan una variante a este discurso: consideran que la sociedad colombiana fue fundada por Bolívar y su ideología, y porque el Libertador era una persona autoritaria, dictatorial y monstruosa, la sociedad colombiana es condenada al fracaso. Es precisamente el tema del que vamos a tratar en la sección siguiente.

#### **6.4.El postnacionalismo**

En la entrevista ya mencionada, Montoya se declara «antinacionalista y, por supuesto, antimilitarista» (Licata y Conrod 2018: 185). Relaciona el concepto de nación con el ejército porque los próceres eran militares y fundieron la sociedad colombiana sobre principios marciales de obediencia y de sumisión. Es interesante considerar las ideas de Montoya en el marco conceptual de lo ‘postnacional’. Bernat Castany Prado define el postnacionalismo por una transcendencia de la noción de nación para «imaginar un tablero nuevo para el viejo juego de la identidad individual y colectiva» (2007: 9). Una obra o un movimiento postnacional se construye en dos fases. La primera, el momento destructivo, es la más importante. Consiste en criticar y cuestionar lo nacional, es decir todos los símbolos nacionales como las banderas, las estatuas, y los héroes (2007: 27). La denuncia versa sobre todo lo que Betancourt Mendieta identifica como los medios empleados por las Academias de historia para fomentar un

sentimiento nacional en el pueblo (2003: 92). La segunda fase es el momento constructivo. Saldarriaga Gutiérrez explica que, después de haber descompuesto la idea de nación, una obra postnacional propone una alternativa transnacional, donde se quiere conciliar la identidad individual y colectiva en un mundo globalizado donde la cultura trasciende las fronteras nacionales (Saldarriaga Gutiérrez 2017: 50). Gracias a estos elementos teóricos, vamos a estudiar la presencia del postnacionalismo en «Simón Bolívar, bailarín» y *La carroza de Bolívar*.

#### **6.4.1. La nación corrompida en «Simón Bolívar, Bailarín»**

En «Bolívar, bailarín», después de haber descrito la monstruosidad física y moral, y de haber mencionado con cierta desenvoltura las matanzas que el Libertador cometió, Montoya cambia su estilo: a partir de este momento la presencia del autor se hace más fuerte en el texto y su crítica de Bolívar se orienta hacia su legado en América Latina. Sus estatuas son «monumentos de mal gusto» (2010: 123), y, sobre todo, su sueño libertario es «una pesadilla» que «*hemos tenido* que soportar a lo largo de estos años nefastos» (2010: 122) (mi énfasis). La presencia de Montoya en la primera persona del plural en el ensayo lo sitúa del lado de los hispanoamericanos, y lo convierte en su portavoz. La herencia bolivariana es el punto de partida de los obstáculos políticos, sociales y económicos que los latinoamericanos tienen que enfrentar hoy en día. Como en *El general en su laberinto*, su inclusión en la narración sirve para establecer un vínculo entre una temporalidad pasada y una presente. La herencia espantosa de la independencia son «las guerras sin fin, los ubicuos payasos militares [...], las tiranías ridículas pero sangrientas, [...] los decretos de la corruptela barnizados» (ídem). Como revela Castany Prado, el nacionalismo implica un discurso marcial, aun en tiempos de paz: si uno rechaza la noción de nación será directamente catalogado como “antipatriota” o “traidor” (Castany Prado 2007: 109). Ahora bien, según Montoya, al construir un país sobre el ejército y las guerras, Bolívar sentó las bases del establecimiento de las futuras dictaduras militares y gobiernos autoritarios porque inauguró un culto marcial todavía presente en los símbolos patriotas actuales:

los himnos y las canciones y las banderas que no se cansan de darle al redoblante y a cornetines artilleros. Toda la marcial pedantería, con toques de opereta que ha gobernado nuestros destinos minúsculos, se la debemos entera a su inteligencia elevada (Montoya 2010: 123).

Los demás textos de nuestro corpus se limitan a denunciar el discurso oficial. *Adiós a los próceres* es el único que trata de los símbolos nacionales, que son, ante todo, símbolos de la dominación de una élite sobre la población.

En cuanto a los problemas sociales también tienen sus raíces en la independencia:

Y la tierra. ¡Ah!, las extensas tierras americanas que les quitó con tanto denuedo a los españoles para dárselas, como premio a su valor, a sus caudillos colaboradores. Tal reforma agraria se la debemos también a su persona magnánima (ídem).

La reforma agraria es una serie de leyes en el siglo XX que aspiraban a una mejor repartición de la tierra. En efecto, a partir de la conquista, y hasta buena parte del siglo XX, los indígenas perdieron poco a poco sus tierras a favor de los grandes latifundistas y de las empresas extranjeras (Vanden Berghe 2010: 151). En una gran parte de los países latinoamericanos, la reforma ha fracasado de manera que hoy en día muchos campesinos todavía no tienen derecho a su tierra. Cuando Montoya escribe que Bolívar es su instigador es obviamente exagerado, pero podría ser un medio para ironizar sobre los discursos de izquierda, como García Márquez, Chávez u Ospina, que defienden la idea según la cual el libertador es el iniciador de la revolución socialista en el continente.

Finalmente, como hemos mencionado brevemente, el autor menciona a García Márquez y su interpretación de Bolívar con «el mago del realismo letrado colombiano, que canta sus últimas proezas con nostalgia zalamería» (Montoya 2010: 119). Para Saldarriaga Gutiérrez, Montoya se refiere a la tradición del realismo mágico. Además de cuestionar la humanización/remitificación del Libertador, esta cita traduce una voluntad de ruptura con la tradición literaria del realismo mágico «no ajena hoy en día a cierta imposición nacionalista que aún pesa sobre los escritores colombianos» (2017: 57).

En cuanto al momento constructivo, Saldarriaga Gutiérrez escribe que *Adiós a los próceres* propone cierta visión cosmopolita en la presentación de «una comunión con sujetos considerados como “el otro” del poder hegemónico» (2017: 59). El diccionario en línea de la Real Academia de España define la palabra “cosmopolita” como: «Dicho de un lugar o de un ambiente: Donde confluyen personas de diversas naciones, costumbres». Para nosotros, Montoya no ofrece realmente una lectura cosmopolita en este sentido; no ofrece una alternativa al discurso destructivo. Solo se limita a descomponer el concepto de la nación que ha sido difundido en el pueblo por una élite. El texto se concentra más en las consecuencias de la mitificación de los próceres que en crear un sentimiento de comunión en la población. Sin embargo, sí, encontramos tal efecto en la novela de Rosero.

#### 6.4.2. Violencia institucionalizada en *La carroza de Bolívar*

*La carroza de Bolívar* trata del tema de la violencia que ha perdurado al largo de la historia. El postulado de Rosero es que al recuperar la herencia de Bolívar, movimientos tan opuestos como conservadores y guerrilleros se encuentran en la difusión de la violencia. Los que recuperan la figura bolivariana acaban actuando como el Libertador: ambos grupos pretenden ser defensores de los intereses del pueblo pero siembran la muerte en el país. Gil Alzate estima que el libro establece un paralelismo entre la guerra a muerte y las acciones revolucionarias de la guerrilla. Los estudiantes demuestran una violencia ciega e injustificada que, en los hechos, no afecta al *establishment*, sino al pueblo (2016: 158-9). Uno de los ejemplos es el asesinato del policía:

La muerte del policía era un error que Enrique Quiroz, auténtico promotor de la idea, no quiso ni pudo jamás reconocer ante los suyos: «Bolívar cometió grandes errores», se dijo, «los de un gran hombre: errores necesarios, pero no andaba por ahí confesándolos» [...], no había que «sentimentalizar» la muerte del policía, aunque se tratara de un simple y llano policía, que si bien era hijo auténtico del pueblo, estaba al servicio del imperialismo, perro del amo, guardián del opresor, carajo, esta es una guerra a muerte, como la que planteó Bolívar a los chapetones (Rosero 2012: 272).

En esta larga cita podemos ver que Rosero denuncia la contradicción inherente a la lucha armada, que mata a las personas que, supuestamente, debería proteger. Al mismo tiempo, esta crítica no es implacable contra los jóvenes porque el autor incluye las tensiones psicológicas que resultan de tal acto. Los guerrilleros justifican sus acciones pretendiendo actuar en acuerdo con la línea ideológica de Bolívar. Al hacerlo establecen una comparación directa entre el asesinato y la guerra a muerte, que causó el asesinato de españoles inocentes que, algunas veces, estaban convencidos de la justeza de la lucha independentista. Aquí los guerrilleros han matado a un «hijo del pueblo». La guerra a muerte fue tan innecesaria y violenta como el asesinato. De hecho, Gil Alzate subraya que, mientras difunden el miedo, no amenazan nunca al general Aipe, «representante del más reaccionario de los oficialismos» (2016: 159). Al final de la novela, permiten el triunfo del *establishment* porque conceden que aparezca en el carnaval disfrazado de Bolívar.

La violencia generada por los movimientos más conservadores y extremistas se propaga en la sociedad colombiana. Igual que un fantasma que habita la novela, influencia la discusión entre el doctor Proceso y sus amigos, Arcaín Chivo, Matías Serrano, el obispo monseñor Montúfar, y el doctor Proceso. Concordamos con la lectura de Ricardo Andrés Manrique Granados según la cual los tres amigos del doctor encarnan respectivamente al mundo académico, al ayuntamiento, y a la Iglesia Católica. Durante la charla, todos coinciden

en que la figura bolivariana ha sido truncada por el discurso oficial que lo ha transformado en un héroe (2018: 25). Sorprendentemente, Manrique Granados no menciona que, cuando el doctor les informa de su propósito de carroza desacralizadora, intentan disuadirlo. Por ejemplo, Chivo cuenta que, mientras estaba dando una clase de historia sobre la independencia basándose en el trabajo de Sañudo, los alumnos empezaron a salir del aula para mostrar su desacuerdo. Al final, solo quedaron «los cuerpos de dos rigurosamente dormidos», y una muchacha que preguntó al académico: «¿Por qué se hace odiar?» (Rosero 2012: 191-2). La figura bolivariana es un tema tan polémico que los que se atreven a criticarla provocan el odio de sus defensores. Sus amigos advierten al doctor de que su idea de carroza es una «resolución suicida» (193). Este suceso demuestra que aun las instituciones que forman los pilares principales de la sociedad colombiana tienen miedo de la violencia vinculada por las células más conservadoras y revolucionarias.

Al lado del doctor, el pueblo es otro protagonista que no tiene miedo de enfrentarse a ellas. En efecto, según Gil Alzate, son los artesanos los que deciden esconder la carroza esperando que un día puedan exhibirla (2016: 157-8). Esta voluntad de oponerse al miedo y a la violencia, y a sus representantes remite a la rebelión pastusa contra el Ejército Libertador, que el autor registra como un éxito popular e indígena. Su instigador, Agustín Agualongo, es un verdadero héroe. Nos vamos a concentrar en su descripción para ver cuáles son las calidades que los protagonistas le atribuyen, y cómo contrastan con las de Bolívar:

[Agualongo] decidió la participación del pueblo, justamente porque era del pueblo, un indio noble y aguerrido, más noble que cualquier criollo, un estratega que destacaba por su don de mando y su inteligencia. [...] No era un ignorante, como lo pintan los historiadores oficiales, que logran burlarse hasta de su nombre, ni un «simple criado». Sabía leer y escribir, era pintor al óleo y, como muchos se incorporó pronto en las filas realistas. [...] no era totalmente indio sino mestizo. Ojalá fuera un indio por completo, eso lo enaltecería más (Rosero 2012: 211).

El cacique mestizo es el único personaje histórico que Rosero une con el pueblo. En el tiempo de la independencia, era su verdadero representante y, por lo tanto, decidió sublevarse contra los patriotas. En eso, el contraste entre Agualongo y Bolívar es evidente. Aun militarmente el rebelde lo supera. Además, se insiste de nuevo en la subjetividad de la historia oficial. Un último elemento que revela la cita es que muchos indígenas se alistaron en el ejército realista: a pesar de lo que enseña la historia oficial, el sueño bolivariano de liberación del continente no era compartido por toda la población. Una parte del pueblo vio que la independencia era en realidad una lucha por los intereses de una minoría. El catedrático Chivo dice a respeto:

El grito de la independencia era menos que un grito a medias, era un gritito de la nobleza criolla, burgueses que a toda costa querían aprovechar la tajada. Ninguno pensaba en su pueblo americano y otras lunadas sino en su propia hacienda (Rosero 2012: 170).

Observemos un momento cómo, a pesar de que sus Bolívares sean diferentes, García Márquez y Ospina, y Vargas Linares y Rosero llegan a la misma conclusión: la independencia fue corrompida por una élite. La diferencia entre ellos se sitúa en la composición de aquella. Para Ospina y García Márquez, la burguesía liberal se opuso al sueño proto-socialista de Bolívar, mientras que para Vargas Linares y Rosero, Bolívar nunca ha sido interesado por el pueblo y su bienestar; sus campañas militares eran motivadas por su gloria, su poder, y el enriquecimiento de la burguesía y nobleza criolla a la que pertenecía. Por eso, Gil Alzate escribe que el libro «explora las intimidades de la Independencia como una revolución fracasada, porque en lugar de ser un proyecto emancipador, se utilizó para la instauración de un nuevo poder» (2016: 154). Aunque no la mencione en sus fuentes, esta afirmación hace pensar en la teoría de Rama, que vio la independencia como el mantenimiento de las élites criollas en el poder (Rama 2009: 83). Aquellas se emanciparon de la influencia española pero lograron mantener sus privilegios.

Los supuestos representantes del pueblo son los que lo dominan: los conservadores y los guerrilleros. Los dos movimientos aparecen en la novela como los verdaderos herederos políticos de Bolívar: reclaman y defienden su figura y, más importante, siembran, como él, la muerte en la población. El miedo está tan omnipresente que aun la Iglesia Católica, el mundo universitario y los políticos regionales temen denunciar las mentiras de los grupos armados. Son los artesanos los que, al igual que sus antepasados liderados por Agualongo, se atreven a rebelarse contra la violencia y la propaganda. En *La carroza de Bolívar*, Rosero estudia los orígenes de esta violencia sistémica presentes desde la creación del país. En la novela, aunque no lo logran, los artesanos quieren derrumbar a la mentirosa imagen oficial del Libertador. Rosero denuncia el discurso nacionalista en el que el pueblo solo tiene un papel pasivo, y las paradojas de los grupos armados marxistas que dominan la población en lugar de combatir el *establishment*.

*Adiós a los próceres* y *La carroza de Bolívar* subvierten el discurso oficial. Ambas obras pueden ser leídas como parodias de la historiografía sobre Bolívar. Linda Hutcheon explica que un texto paródico imita un discurso preexistente, pero produce una imitación con diferencias (2000: 37). Lo que quiere decir la académica, es que al incluir diferencias con el texto original, la parodia toma cierta distancia para ironizarlo. En el caso de «Simón Bolívar, bailarín», Montoya se nutre de la mitología existente y difundida por la historiografía oficial,

o de la nueva mitología humana de autores como García Márquez. Incluye esta atmósfera mítica en su relato pero toma distancia frente a ella incorporando exageraciones, descripciones burlescas en las que el Libertador aparece como una quimera.

Esta subversión de la imagen bolivariana se explica porque, al largo de los siglos, Bolívar se ha transformado en el símbolo oficial de las naciones que formaban la Gran Colombia. Lejos de encarnar la emancipación del pueblo frente al autoritarismo, para Montoya, la figura del Libertador y su herencia ideológica son la causa de la violencia y de las injusticias sociales en Colombia: el militarismo, autoritarismo, la corrupción y la violencia son inherentes al sueño bolivariano, y se convirtieron en las bases de la sociedad colombiana. Los bases corrompidos en los que se ha construido Colombia explica por qué la sociedad todavía es incapaz de liberarse de sus males internos. Por eso, el libro se inscribe claramente en el postnacionalismo: ridiculizar a Bolívar equivale a atacarse directamente al concepto de nación.

Esta observación se aplica también a *La carroza de Bolívar*, con la diferencia de que el uso de la parodia en esta novela va más allá del cuestionamiento del concepto de nación a través de la imagen bolivariana. Mientras que le falta a *Adiós a los próceres* el momento constructivo del postnacionalismo, la obra de Rosero intenta construir una identidad cosmopolita «con sujetos considerados como “el otro” del poder hegemónico» (Castany Prado 2017: 59). Los que han sido rechazados por el poder son los artesanos, o los indios durante las guerras de la independencia. Rosero insiste en esta identidad que une a los oprimidos y que trasciende los siglos. El pueblo encarna un conjunto de fuerzas y valores morales, frente a la depravación sexual de Bolívar. Han sufrido de los abusos del poder pero, no ha temido oponerse a él y enfrentarlo. Esta idea está completamente ausente de las demás obras de nuestro corpus, donde el pueblo parece esperar la venida de un hombre providencial (encarnado por Santander o Bolívar) para lograr un mejoramiento de su porvenir porque es incapaz conseguirlo solo. Esto hace que no leamos la obra como pesimista porque, aunque, al final de la historia, el poder sale victorioso y reforzado, los artesanos derrotan sus intentos de destruir la carroza.

Montoya y Rosero se sirven de la figura bolivariana para desacralizar la idea de nación y el poder. Simón Bolívar se ha convertido en el símbolo y representante del estado y de la nación, y del *establishment* o, para tomar las palabras de Rama, la “ciudad letrada” que se ha mantenido en el poder desde la colonia. No es sorprendente, entonces, que, por ser

postnacionales, los dos libros desmitifican a la mitología oficial que rodea su imagen. En esto, las dos obras se diferencian mucho de las obras que hemos analizado hasta ahora.

### **6.5.Comparación con las demás obras**

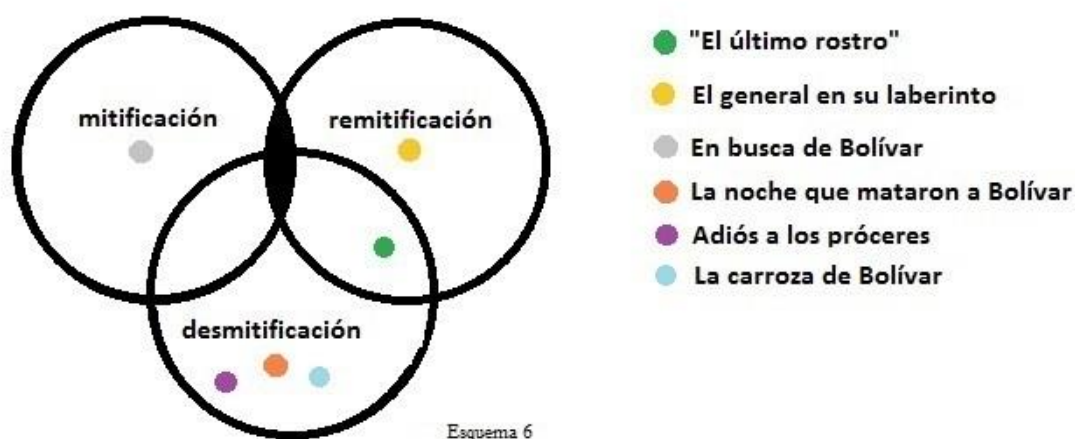
*La noche que mataron a Bolívar* ha ilustrado una transición entre las obras que se sitúan en un eje mítico (es decir las que se basan en la mitología bolivariana oficial, o las que crean una nueva, más fiel a la concepción ideológica de sus autores), y las obras desmitificadoras. Vargas Linares presenta las facetas dictatoriales y crueles de Bolívar, y, en eso, su novela se encuentra en el polo desmitificador. Al mismo tiempo, esta presentación del Libertador le ayuda a construir la imagen de Santander, que presenta como el verdadero instigador de los valores democráticos en Colombia. Hemos argumentado que este último elemento explica la ausencia de la parodia y de la carnavalización de los acontecimientos históricos porque aquellas hubieran perjudicado la construcción de una imagen idealizada de Santander. En efecto, por un lado, socava la representación oficial de Bolívar, y por otro lado, mitifica a Santander. Por eso, no hemos estudiado la novela de Vargas Linares junto con las de Montoya y de Rosero. En efecto, Montoya considera que «son ellos [los próceres] los grandes responsables de nuestro torpe inicio como países independizados» (Licata y Conrod 2018: 185). Les tira tomates «en el sentido de que [s]e burl[a] de ellos, los ironiz[a], les pong[a] el espejo de un escepticismo contemporáneo» (ídem). Denuncia, entonces, a los autores que «relativizan y humanizan la figura de Bolívar al representarlo con sus desgracias, dolores o debilidades, siguen cubriéndolo de cierto halo de grandeza que enaltece su compleja figura» (2009: 21). Esta crítica puede aplicarse a Vargas Linares que presenta una imagen bastante positiva de Santander donde también beneficia de este «halo de grandeza».

Cabe recordar que detrás de la voluntad de estos escritores de humanizar al Libertador o demás próceres para darle una cara con la cual los lectores pueden identificarse más fácilmente, sus novelas siguen difundiendo que el pueblo hispanoamericano siempre ha sido incapaz de influenciar su futuro. Siempre ha esperado la venida de hombres providenciales para hacerlo. En otros términos, solo ha sido capaz de seguir a grandes figuras históricas. Los problemas que el Premio Nobel había atribuido a todos los discursos mitificadores de la historiografía oficial son irónicamente muy similares a los de las obras remitificadoras/humanizadoras. Es por eso que *En busca de Bolívar* y *El general en su laberinto* llegan a las mismas conclusiones aún si sus Bolívares son, al principio, bastante diferentes: Bolívar personifica la independencia. Su proyecto fracasa por los intereses de



naciones extranjeras y por los de caciques locales; su muerte simboliza la muerte de su proyecto. Por su juego muy ambiguo entre la desmitificación de Bolívar y la remitificación de Santander, *La noche que mataron a Bolívar* no puede incluirse con la obra de Rosero y Montoya.

Finalmente, otra diferencia mayor entre *La carroza* y *Adiós a los próceres* frente a los demás textos es que, mientras García Márquez, Mutis, Ospina o Vargas Linares atribuyen unos fracasos de la sociedad colombiana contemporánea a Santander y los enemigos de Bolívar, o a Bolívar en el caso de Vargas Linares. Montoya y Rosero defienden una ideología más postnacional y consideran que es precisamente por qué la nación colombiana fue fundada por Bolívar y su ideología, que está intrínsecamente condenada al fracaso.



## 7. A modo de conclusión

En este trabajo nos hemos enfocado en la representación de Simón Bolívar en algunas obras de la literatura colombiana contemporánea. Nuestro punto de partida ha sido el artículo de Cobo Borda «Los nuevos Bolívars» en el que estudia varias novelas latinoamericanas publicadas entre 1984 y 1989 donde el Libertador es el protagonista principal. Concluye que en los libros «estos “nuevos” Bolívars nos resultan cada vez más próximo» (1989: 28). Difunden una nueva imagen del Libertador en la que «su grandeza no ha disminuido. Lo que ha crecido es nuestro afecto hacia él» (ídem). Cobo Borda resume así el proceso de humanización de Bolívar, que conoce un auge al final de la década de los 80 con el acercamiento del quinto centenario de la llegada de Colón a América y el desarrollo de las ideas postmodernas sobre la historia. En efecto, hemos descubierto que la humanización del general es una respuesta directa a otro proceso de apropiación de la imagen bolivariana por las élites políticas: el proceso mitificador. Esas élites se sirven de la figura histórica de Simón Bolívar (y de los demás próceres) para legitimar su poder sobre la población. Presentar a los próceres como héroes casi míticos y atribuirles virtudes y calidades políticas, morales, intelectuales y militares posibilitan la creación de un sentimiento nacional y la difusión en la población la idea según la cual los políticos son los herederos políticos de los héroes de la independencia. De esta manera, permite a las élites que el pueblo se quede fuera de la política porque lo único que tiene hacer era confiar en los políticos. Las obras en las que se concentra Cobo Borda proponen, entonces, un nuevo mito sobre Bolívar. Introducen en esta nueva representación sus facetas más humanas: su desilusión, dudas, esperanzas y arrepentimientos: pero dejan intacta su grandeza. El Libertador ya no se identifica con la élite sino con los hispanoamericanos que pueden reconocerse en su figura, y emprender acciones para cambiar la política y derrumbar al *establishment*.

También existe una literatura más marginal en contra de Bolívar. Méndez Ramírez agrupa en esta categoría obras como el poema de José María Heredia «A Bolívar» (1827) e *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* (1886) del político y expresidente de Chile, Bartolomé Mitre (1997: 203). Estas obras desacralizan la imagen mítica de Bolívar y enfocan sobre todo en su herencia más negativa en el continente como el autoritarismo, el militarismo o la corrupción. Sin embargo, hemos considerado que el análisis de Méndez Ramírez es demasiado maniqueo porque solo identifica dos polos en la representación de Bolívar: las obras “a favor” y las “en contra”. Quizás, sea debido a que su trabajo cubre una temporalidad entre más o menos 1827 y 1970, en aquel momento, las ideas postmodernistas

sobre la historia todavía no estaban muy desarrolladas en el continente y, por eso, no ha podido identificar la humanización. Por lo tanto, hemos decidido reunir toda la terminología empleada por la crítica para referirse a las obras sobre Bolívar que hemos encontrado para reunirlos en tres polos. Las obras que estudia Cobo Borda responden al discurso oficial sobre el general y proponen un mito más humano; en las obras “a favor de Bolívar” hay entonces dos polos: el oficial, “mitificador”, y la humanización de este héroe oficial, el “polo remitificador”. En cuanto a las obras “en contra de Bolívar”, las hemos agrupado en el “polo desmitificador”.

La mayor parte de nuestro trabajo se ha centrado en el estudio de estos tres polos en relación con los textos de nuestro corpus. Entre ellos, *El general en su laberinto* es la novela que mejor representa la humanización del Libertador. García Márquez utiliza el género de la nueva novela histórica. Esta tendencia novelística es un punto de encuentro entre el postmodernismo y la literatura: la novela ilustra la desconfianza hacia la historiografía oficial gracias a la parodia, y, al mismo tiempo, ofrece una nueva representación del prócer. El autor parodia al método de investigación de las ciencias históricas tradicionales, fingiendo buscar la objetividad con un «rigor» histórico (García Márquez 1989: 256). En su postfacio «Gratitudes», agradece a todos los historiadores que lo han ayudado en la redacción de su novela. Sin embargo, la presencia de fuentes orales, o la intervención del narrador en la historia después del golpe de estado de Urdaneta son tantos elementos que revelan que *El general en su laberinto* es una parodia de la historiografía oficial y las novelas históricas tradiciones que se basan en ella. En cuanto a su Bolívar, García Márquez recrea un nuevo mito alrededor de su imagen: describe las dudas, las cóleras, las penas y las esperanzas del general. Pero, el escritor innova verdaderamente cuando describe los detalles escatológicos ligados a la salud del prócer. Desvela al mundo al general en su forma la más humana. Al lado de esta descripción, se encuentran los recuerdos de los protagonistas que describen un pasado glorioso donde el sueño bolivariano de unificación del continente todavía era alcanzable. Está en esta temporalidad pasada que se sitúa la «grandeza» de la que trata Cobo Borda (1989: 28). De esta manera, García Márquez humaniza a Bolívar pero, al mismo tiempo, lo sigue cubriendo de admiración porque subraya tanto su compromiso en la lucha por la independencia, como su fuerza contra las adversidades.

No consideramos que «El último rostro» puede llevar la etiqueta de obra remitificadora/humanizadora, y eso a pesar de que García Márquez haya basado su novela en el cuento. Es verdad que Mutis también describe al Libertador en su intimidad, y que

Napierski lo admira a pesar de su enfermedad y de su exilio. Estos elementos tienden hacia una lectura mitificadora. Dicho esto, cuando se toma en cuenta las opiniones del autor sobre el prócer y el hecho de que Triviños y Faúndez leen el cuento como una ilustración de la poética de la derrota (2002: 33), no podemos incluir el cuento en el polo remitificador. Hemos argumentado que el cuento ridiculiza a Bolívar. En efecto, la génesis ficcional del cuento resalta la lucha por la libertad y el heroísmo del coronel polaco. Cuando este llega a América en busca de aventuras, solo encuentra a un Libertador enfermo y desilusionado que ha perdido su gloria. Los lectores pueden observar una profunda ironía en la representación de los personajes así que se dan cuenta de que el verdadero héroe se encuentra en la persona del narrador. Por eso, el cuento gravita más bien entre el polo desmitificador y el remitificador/humanizador.

La mitificación se relaciona con la obra de Ospina, *En busca de Bolívar*. Se percibe una tensión en todo en el ensayo entre una representación humanizadora y una mitificadora. Ya en la sinopsis de la cubierta trasera se observa esta tensión: se explica que la representación de Bolívar será «ceñida a los hechos históricos» y, al mismo tiempo, menciona que se basará también en «el mito» (Ospina 2010). El escritor intenta pintar a un Bolívar popular como el de García Márquez pero no logra alejarse del mito oficial existente: no ofrece un nuevo mito. Dice que su Bolívar es «de carne y hueso», lo que nos ha dejado suponer que iba a aplicar un proceso humanizador así que el sintagma “de carne y hueso” también es utilizado para describir la novela del Premio Nobel. Pero, para Ospina, la figura bolivariana aparece como una figura providencial sin defectos: su Bolívar es monolítico. Hemos comparado la descripción de su general, con la del chavismo, ideología muy sostenida por el autor, y aparece que hay muchas similitudes entre los dos. Ambos Ospina y el Chávez defienden la idea según la cual el prócer era un precursor de la lucha social/marxista en el continente; los dos dividen la sociedad entre los a favor de Bolívar, y los enemigos, identificados con la burocracia o las oligarquías. A partir de allí, el escritor justifica todas las acciones que el general emprendió durante las luchas por la Independencia contra sus enemigos y nunca problematiza la guerra a muerte, o la masacre de la ciudad de Pasto, por ejemplo. La ausencia de parodia, de carnavalización, de comentarios metaficcionales, o de la inclusión de dudas, esperanzas o tristezas de Bolívar impide una lectura de la obra fuera del polo mitificador. Hemos subrayado las semejanzas entre el Bolívar del ensayo y el del chavismo. Aclaramos que es posible que estas no sean a propósito, es probable que, influenciado por esta ideología, Ospina haya incluido unos elementos también en su ensayo.

Para terminar, hemos estudiado tres obras desmitificadoras: *La noche que mataron a Bolívar* de Vargas Linares, *La carroza de Bolívar* de Rosero, y «Bolívar, bailarín» de Pablo Montoya. Estos textos son claramente “en contra” de Bolívar: denuncian sus intentos de establecer un régimen despótico y autoritario. Si no hemos analizado el libro de Vargas Linares con las dos demás obras es porque, a diferencia de ellas, esta novela no es postnacional. Montoya y Rosero consideran que Colombia ha sido fundada por el Libertador y los próceres, y sus ideologías elitistas; y que, entonces, los problemas sociales, económicos y políticos de los que sufre Colombia en la actualidad son inherentes a la nación. Atacar a la figura libertadora (y de los próceres de manera general) equivale a denunciar los males internos que gangrenan el país. En cuanto a Vargas Linares solo denuncia los errores que el Libertador cometió en su tiempo sin considerar que todavía pueden tener una influencia hoy en día. Pero, innova en cuanto a la focalización de su novela que se centra en Santander y en los santanderistas (también hay la focalización de Bolívar sobre los acontecimientos pero es mucho menos sistemática y desarrollada). Un último elemento que sobresale después de la lectura de la novela es que, si, por un lado, socava la imagen del Libertador, por otro aplica un proceso humanizador/remitificador a la de Santander. Uno de los efectos de la novela es que Santander «se gana el cariño del lector» (Carlos Restrepo 2018: s.p.). Si el escritor hubiera denunciado a la herencia de los próceres en la Colombia contemporánea, hubiera sido incompatible con su voluntad de humanizar a Santander.

Las novelas de Montoya y Rosero, además de inscribirse en el postnacionalismo, utilizan mucho la carnavalización para tirar al suelo los mitos bolivarianos. El uso de la parodia para representar los discursos (re)mitificadores sirve también para ridiculizar a Bolívar y denunciar su herencia en la nación colombiana. «Simón Bolívar, bailarín» se puede dividir en dos partes: la primera parodia a la mitología sobre el Libertador. El autor incluye el discurso oficial mitificador y el de las obras remitificadoras, pero, en lugar de describir al general como un héroe mítico, lo describe como una criatura monstruosa mi humana, mi animal. En la segunda parte del capítulo, revela la herencia bolivariana que se encuentra en la corrupción, el militarismo, la injusticia social y los emblemas patrios.

En *La carroza de Bolívar*, Rosero cuestiona también los valores patrios colombianos, encarnados por el general Aipe, a través de la parodia de Bolívar. Al final de la novela, cuando el general desfile disfrazado del Libertador, aparece en los ojos de los lectores como el heredero de las atrocidades, violaciones cometidas por el prócer y sus hombres durante la independencia. Rosero se sirve de la nueva novela histórica para reforzar aún más su crítica.

Uno de los rasgos principales de esta novelística es el concepto de lo carnavalesco que domina tanto la forma de la novela como la narrativa. Su omnipresencia subraya su ausencia durante el momento en el que hubiera debido estar a su paroxismo: el carnaval de Blancos y Negros, donde las jerarquías sociales no son invertidas. No consideramos por lo tanto que la obra sea pesimista porque incluye una característica del postnacionalismo, según la definición de Castany Prado, que está ausente de *Adiós a los próceres*: el momento reconstructivo. Consiste en la construcción de una identidad cosmopolita entre las personas que suelen ser excluidas de las esferas del poder (2017: 59). El resultado de este proceso es que, si las élites se identifican con los próceres (Bolívar en este caso), el pueblo se identifica con Agualongo y los pastusos que no temieron rebelarse contra el ejército libertador. En la novela, son los artesanos los que quiere proteger la destrucción de su carroza de los que pretenden ser sus defensores: los guerrilleros y el *establishment*.

Lo que surge después de nuestro análisis es que los diferentes autores se apropian a Simón Bolívar: ponen en él sus ideologías; lo glorifican; lo humanizan; o intentan destruir a su aureola heroica. En todo esto, la observación de Cobo Borda es en parte correcta cuando afirma que «al escribir sobre Bolívar cada cual [...] proyect[a] su Bolívar, poniendo en él lo que ya tra[e] consigo. Simpatías, admiraciones, odios o ideales» (Cobo Borda 1989: 5). Lo que, sin embargo, el crítico no toma en cuenta es la existencia de las obras desmitificadoras que en este caso, sí, «disminuy[en] su grandeza» (1989: 28).

## 8. Bibliografía

### Corpus principal

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1989): *En general en su laberinto*, Barcelona: Mondadori.

MONTOYA, P. (2010): *Adiós a los próceres*, Colombia: Grijalbo.

MUTIS, A. (1990): *El último rostro* [1978], Madrid: Ediciones Siruela.

OSPINA, W. (2010): *En busca de Bolívar*, Colombia: Grupo Editorial Norma.

ROSETO, E. (2012): *La carroza de Bolívar*, Barcelona: Tusquets Editores.

VARGAS LINARES, M. (2017): *La noche que mataron a Bolívar*, Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.

### Fuentes secundarias

ADAMS, J. -P. (2010): «Magistrates of 54, 53 and 52 B.C», *California State University Northridge*, URL: <http://www.csun.edu/~hcfll004/datesjc.html> [Consulta: 05/07/2020].

AÍNSA, F. (1994): «Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico», *Cahiers du CRICCAL*, Vol. 14, pp. 25-39.

ALBADA JELGERSEMA, J. -E. (2001): «Simón Bolívar en *El general en su laberinto*, de Gabriel García Márquez», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 7, N° 1, pp. 55-62.

ALVAREZ BORLAND, I. (1993): «The Task of the Historian in *El general en su laberinto*»

ANÓNIMO. (s.a.): «Julio César. Biografía», *Biografías y Vidas*, URL: [https://www.biografiasyvidas.com/monografia/julio\\_cesar/](https://www.biografiasyvidas.com/monografia/julio_cesar/) [Consulta: 05/07/2020].

ARIZMENDI, D. (2010): «William Ospina muestra otra cara del libertador Simón Bolívar», *Noticias Caracol*, URL: [https://www.youtube.com/watch?v=pePKDvn\\_88E](https://www.youtube.com/watch?v=pePKDvn_88E) [Consulta: 03/07/2020].

BALZER, C. (1999): «El último Bolívar», *Alba de América*, Vol. 17, pp. 109-116.

BAUTISTA, G. (1992): «El general de García Márquez: la demistificación de bolívar», *Verba Hispanica*, Vol. 2, N° 1, pp. 57-59.

BELLO, A. (1981): *Obras completas de Andrés Bello* [1952], Caracas: Fundación La Casa de Bello.

BERRÍO MONCADA, M. y VIVAS HURTADO, S. (2017): «Pablo Montoya en sus propias palabras», *Estudios de Literatura Colombiana*, Vol. 41, pp. 183-194.

BERTO PUCCA, R. (2007): «O pós-modernismo e a revisão da história», *Terra roxa e outras terras* – *Revista de Estudos Literários*, Vol. 10, pp. URL: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/article/view/24829/18197> [Consulta: 15/10/2019].

BERZAL MONTSEERAT, I. (2005): «Simón Bolívar: La oportunidad de Hispanoamérica en *El general en su laberinto*», *Latinoamérica*, Vol. 41, pp. 11-41.

BETANCOURT MENDIETA, A. (2003): «La nacionalización del pasado. Los orígenes de las 'Historias Patrias' en América Latina», *Ficciones y silencios fundacionales: Literaturas y culturas postcoloniales en América Latina (siglo XIX)*, editor: SCHMIDT-WELLE, F., Fráncfort: Iberoamericana Vervuert.

BOLÍVAR, S. (1815): *Carta de Jamaica*, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, URL: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doctrina-del-libertador--0/html/ff6f5f94-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_28.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/doctrina-del-libertador--0/html/ff6f5f94-82b1-11df-acc7-002185ce6064_28.html) [Consulta: 23/11/2019].

BOLÍVAR, S. (1830): «Carta al coronel Patricio Campbell», *Biblioteca Virtual Universal*, URL: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/153489.pdf> [Consulta: 23/11/2019].

CAMAYD-FREIXAS, E. (2012): *Etnografía imaginaria: Historia y parodia en la literatura hispanoamericana*, Ciudad de Guatemala: F&G Editores.

CHENG, W. (2007) «El Bolívar de García Márquez, Pineda Botero y Herrera Luque: La imagen contestataria del Libertador», *Journal of Iberian and Latin American Research*, Vol.13, N° 2, pp. 71-84.

CHIVÁN, A. (1999): «“El último rostro” de Álvaro Mutis: La narración conmovida», *Alba de América*, Vol. 17, N° 32, pp. 277-290.

CHUMACEIRO ARREAZA, I. (2003): «El discurso de Hugo Chávez: Bolívar como estrategia para dividir a los venezolanos», *Boletín de Lingüística*, Vol. 20, pp. 22- 42.

COBO BORDA, J. -G. (1989): «Los nuevos Bolívares» en *Conferencia de la Academia Bolivariana de las Américas en el Instituto Sanmartiniano de Buenos Aires*, pp. 5-28, Buenos Aires: Embajada de Colombia.

COTON-PÉLAGIE, R. (ed.) (2013): «La République en crise» en *Au temps de l'antiquité*, Portugal: Sélection.

CUSSEN, A. (1992): *Bello and Bolívar. Poetry and Politics in the Spanish American Revolution*, New York: Cambridge University Press.

DE ACERO MARINA, G. (2006): «Los modelos de la novela histórica: de la 'verdad' de la historia a la historia como ficción», *América: Cahiers du CRICCAL*, Vol. 2, N° 34, pp. 167-175.

DE MOJITA, S. (1998): «Cuerpos en ruinas. Metáforas espaciales en el general en su laberinto y otras crónicas garciamarquianas» en *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y*



*Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*, pp. 219-227, Bogotá: Universidad de Colombia/Instituto Caro y Cuervo.

DEJANON BONILLA, P. (2015): «*El general en su laberinto*: el recorrido de un Ulises caído», *Desde el Sur. Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur*, pp.245-255.

EVANS, F. (2008): «La sociedad de todas las voces: Los zapatistas, Bajtín y los derechos humanos», *Alteridad*, Vol. 3, N° 2, pp. 44-62.

FABREGAT PEREDO, M. (2010): «Carlos Marx contra Simón Bolívar: una explicación histórica», *Estudios de humanidades y ciencias sociales*, Vol. 24, pp. 67-75.

GALVEZ SOCARRAS, J. D. (2018): *La figura histórica de Simón Bolívar en la literatura colombiana: De la humanización a su desmitificación*, Riga: Editorial Académica Española.

GARCÍA DUSSAN, P. (2012): «El papel de la ironía y la metaficción en *El general en su laberinto*», *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, Vol. 6, [revista en línea].

GENETTE, G. (1987): *Seuils*, Paris: Éditions du seuils.

GERMÁN SIERRA JARAMILLO, L. (2018): «La rica solvencia de una novela histórica», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 52, N° 94, pp. 187-188.

GIL ALZATE, D. (2016): «*La carroza de Bolívar*: Simetría de dos revoluciones fracasadas en Colombia», *Estudios de literatura colombiana*, Vol. 38, pp. 145-162.

GONZÁLEZ, M. (2014): «The Bolivarian Revolution Advances» en *Hugo Chávez Book: Socialist for the Twenty-first Century*, New York: Pluto Press.

GONZÁLEZ, M. (2014): «The Dream of Simón Bolívar: The Rebels Gather» en *Hugo Chávez Book: Socialist for the Twenty-first Century*, New York: Pluto Press.

HANS-JOACHIM, K. (2004): «*El general en su laberinto* ¿un ataque a la historia patria?», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol. 31, pp. 263-280.

Harwich, N. (2003): «Un héroe para todas las causas: Bolívar en la historiografía», *Iberoamericana*, Vol. 3, N° 10, pp. 7-22.

*Hispania*, Vol. 76, N° 3, pp. 439-445.

HUTCHEON, L. (2000): *A theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

IVANOVICI, V. (2016): «Simón Bolívar sin "teología"», *Atenea*, Vol. 1, pp. 53-72.

KELITA VANEGAS, O. (2013): «Héroe, Historia y farsa en *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero», *Perífrasis*, Vol. 4, N° 7, pp. 132-148.

KOSTKA, V. (2016): «Linda Hutcheon's Theory of Parody and Its Application to Postmodern Music», *Avant*, Vol. 7, N°1, pp. 67-73.

LEONARD, C. «Gabriel García Márquez, Simón Bolívar : deux géants face à face *El general en su laberinto*». [tesina]

LIKATA, N; CONROD, T. (2018): «Entre Francia y Colombia: entrevista a Pablo Montoya Entre francia y Colombia entrevista a Pablo Montoya», *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, Vol. 111, pp. 185-192.

LITTLE, R. (1998): «*El general en su laberinto*: Una lectura histórica» en *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: "Cien años de soledad", treinta años después*, pp. 151-166, Bogotá: Universidad de Colombia/Instituto Caro y Cuervo.

LONDONO BETANCURT, J. E. (2017): «Pablo Montoya: lo religioso y el arte», *Estudios de Literatura Colombiana*, Vol. 41, pp. 77-90.

LÓPEZ CUADROS, H. (2010): «Análisis sobre el protagonista de la novela de Gabriel García Márquez *El general en su laberinto*», Diva-potal.org, URL: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:358125/FULLTEXT01.pdf> [Consulta: 03/12/19].

LÓPEZ SÁNCHEZ, C. (2017): «La nueva novela histórica ficción-realidad del héroe», *Palabra: Palabra que obra*, Vol. 17, pp. 256-267.

LUKACS, G. (1965): *Le roman historique*. Paris: Payot.

MÄCHLER TOBAR, E. (2017): «“la mujer es una queja sin sonido”. El eterno femenino en la obra de Pablo Montoya», *Estudios de literatura colombiana*, Vol. 41, pp. 15-31.

MÄCHLER TOBAR, E. «“La mujer es una queja sin sonido”: El eterno femenino en la obra de Pablo Montoya», *Estudios de Literatura Colombiana*, Vol 41, pp. 15-31.

MANRIQUE GRANADOS, A. R. (2018): «Borradura de la identidad, heroísmo y suplantación en *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero y dos representaciones cinematográficas del héroe histórico latinoamericano», Ricardo, *Revista de Estudios Colombianos*, Vol. 51, pp. 20-29.

MARTINEZ DE PISON, J. (1995): «La actitud marxista ante el Estado social», *Anuario de filosofía del derecho*, Vol. 12, pp. 619-640.

MARX, K. (14 de febrero de 1858): *Carta de Marx a Engels*, Londres.

MÉNDEZ RAMÍREZ, H. (1997): «Simón Bolívar y la imaginación literaria americana: Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda», *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol.74, N° 2, pp. 197-212.

MENTON, S. (1998): *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, San Diego: Fondo de Cultura Económica USA.

MENTON, S. (2008): *La novela colombiana: planetas y satélites*, México: S.L. Fondo de Cultura Económica de España.

MIJÁILOVICH BAJTÍN, M. (1987): *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, URL: <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf> [Consulta: 14/11/19].

MIJÁILOVICH BAJTÍN, M. (1996): «La palabra en la novela», URL: [https://www.academia.edu/1743301/Bajt%C3%ADn\\_La\\_palabra\\_en\\_la\\_novela](https://www.academia.edu/1743301/Bajt%C3%ADn_La_palabra_en_la_novela) [Consulta: 14/11/19].

MONTOYA, P. (1999): «La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana», *Estudios de Literatura Colombiana*, Vol. 4, pp. 107-115.

MONTOYA, P. (1999): «La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana», *Estudios de literatura colombiana*, Vol. 4, pp. 107-115.

MONTOYA, P. (2015): *Los derrotados* [2012], Medellín: Sílabas Editores.

NERUDA, P. (1941): «Un canto para Bolívar» en *Canto General*, URL: <https://www.literatura.us/neruda/general.pdf> [Consulta: 12/11/19].

ORREGO ARISMENDI, J. C. (2017): «Una sociedad timucua y su estilo: Claude Lévi-Strauss en *Tríptico de la infamia* de Pablo Montoya», *Estudios de Literatura Colombiana*, Vol. 41, pp. 33-47.

ORTIZ GAMBETTA, E. (2016): «Heteroglosia y tradiciones discursivas: formas burlescas en la épica de M. del Barco Centenera», *Hipogrifo*, Vol. 4. N°. 1, pp. 65-86.

OSPINA, W. (2013): «Chávez, una revolución democrática», *El Espectador*, URL: <https://www.elespectador.com/noticias/el-mundo/chavez-una-revolucion-democratica/> [Consulta: 08/06/20].

OSPINA, W. (2017): «Carta de William Ospina para Nicolás Maduro», *El Espectador*, URL: <https://www.elespectador.com/noticias/el-mundo/carta-de-william-ospina-para-nicolas-maduro/> [Consulta: 08/06/20].

PALENCIA-ROTH, M. (1990): «García Márquez y los últimos bolívares de la Gran Colombia», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 27, N° 22, pp. 123-129.

PATÍÑO MILLÁN, C. (2011): «La fiesta del tiempo destructor y regenerador: Una lectura de “Carnaval y Literatura: sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa” de Mijail Bajtin», *Revista Nexus Comunicación*, Vol. 7, pp. 38-42.

PÉREZ VILA, M. (1968): «Biografía de Simón Bolívar», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Caracas, URL: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/simon\\_bolivar/autor\\_biografia/#:~:text=Sim%C3%B3n%20Bol%C3%ADvar%2C%20el%20Libertador,24%20de%20julio%20de%201783.](http://www.cervantesvirtual.com/portales/simon_bolivar/autor_biografia/#:~:text=Sim%C3%B3n%20Bol%C3%ADvar%2C%20el%20Libertador,24%20de%20julio%20de%201783.) [Consulta: 17/09/19].

PERKOWSKA, M. (2008): *Historias híbridas: La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid: Iberoamericana.

PIOTROWSKI, B. (1999): «El último rostro, ¿relato o retrato del libertador?», *Thesaurus*, Vol. 54, N° 3, pp.774-826.

PULIDO HERRÁEZ, M. B. (2006): «El General en su laberinto y la crisis de la historia narrativa», *Revista Iberoamericana*, Vol. 72, N° 215-216, pp. 559-574.

QUENGUAN, M. (2016): «Memoria del dolor, deconstrucción y reconstrucción del sujeto», *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Vol. 37, N° 115, pp. 235-262.

RABÍ, A. (2019): «Evelio Rosero: “Lo único más importante que la escritura es la lectura”», *Ojo público*, URL: <https://ojo-publico.com/136/evelio-rosero-lo-unico-mas-importante-que-la-escritura-es-la-lectura> [Consulta: 08/06/20].

RAFAEL RIVERA, L. (2011): «Ponencia: las mieles del poder y de los antojos del déspota» *Rev. Jur. U.I.P.R.*, Vol. 46, pp. 491-805.

RAMA, Á. (2009): *La ciudad letrada* [1984], Madrid: Fineo.

RIVERO GARCÍA, I. (2003): «Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa», *Atenea Digital*, Vol. 3, pp. 1-13.

SAFFORD, F. (2004): «Bolívar, el estadista triunfante y el estadista frustrado: Los orígenes de la polarización partidista en Colombia», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Vol. 31, pp. 119-157.

SALDARRIAGA GUTIÉRREZ, S. (2017): «La búsqueda posnacional: nación y cosmopolitismo en *Adiós a los próceres* de Pablo Montoya», *Estudios de literatura colombiana*, Vol. 41, pp. 49-62.

SÁNCHEZ, R. (2016): «The (Bolívarian) People Is in the Army» en *Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*, New York: Fordham University Press.

SÁNCHEZ, R. (2016): «Scenes of the Imaginary: Bolívar Superstar» en *Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*, New York: Fordham University Press.

SEYMOUR, M. (1993): *Latin America's New Historical Novel*, Austin: University of Texas Press.

SHIMOSE, P. (1993): *Álvaro Mutis*. Madrid: Cultura Hispánica.

SKLODOWSKA, E. (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana, 1960-1985*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

SOEANE, A. (2019): «Evelio Rosero: “Toda literatura es una lamentación, venga de donde venga”», *El Cultural*, URL: <https://elcultural.com/evelio-rosero-toda-literatura-es-una-lamentacion-venga-de-donde-venga> [Consulta: 08/08/20].

TRIVINOS, G. y FAÚNDEN, E. (2002): «La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana», *Acta Literaria*, Vol. 27, pp. 23-42.

VALLEJO, F. (2019): *Memorias de un hijueputa*, Madrid: Alfaguara.

VANDEN BERGHE, K. (2010): *Temas de historia y civilización latinoamericanas*, Mechelen: Plantyn.

VARGAS VARGAS, J., Á. (2016): «*El general en su laberinto*: voz narrativa y verosimilitud», *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 42, N° 1, pp. 55-63.

VÁZQUEZ-MEDINA, O. (2011): «The Patria's Ravaged Body: Bolívar's Illness in *El general en su laberinto*», *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. 88, N° 5, pp. 553-570.

VILLA, C. (2014): «"Mi novela es un homenaje a Sañudo y su obra": Evelio Rosero», *El País*, URL: <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/mi-novela-es-un-homenaje-a-sanudo-y-su-obra-evelio-rosero.html> [Consulta: 08/06/20].

VON MAYER CHAVES, P. (2015): «Problema genérico en torno a *El general en su laberinto*», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol.17, N° 1-2), p. 73.

WEILL GOUDCHAUX, G. (2010): «Jules César couronné dès 48 avant notre ère ?», *Revue de la Banque Nationale de France*, Vol. 35, pp. 56-59.