El tiempo de la vigilia

continente de la imaginación

Vicente Corvent Salinas

El tiempo ya no cuenta para mi. Antes lo sentia como la necesidad de un apuro insensato para llegar a alguna parte sin saber adónde. Sentía el tiempo como un intenso dolor en las entrañas (...). Luego eso se calma.

Uno aprende a ser un hombre del último cuarto de hora. Con ojos de peregrinación llega uno siempre tarde a un lugar desconocido que no es el buscado y deseado. Pero siempre le quedan los postreros trece minutos: Luego los siete milenios de la Cábala y, por último, la eternidad interminable en que flotan las Escrituras con las páginas alborotadas por los aquilones de las edades.

Augusto Roa Bastos: Vigilia del Almirante

Débil nos parece la luz de una vela. De pálido reflejo y esfumada anulación de los contornos aparentes. Y en razón de que proyecta más las sombras que los haces de colores, despreciamos el temblor de su pabilo. Pero olvidamos que el resplandor milenario que enaltece y dignifica el débil brillo de una vela, corresponde en la semántica del tiempo y las etimologías a la acción, poderosa y potente, de la apasionada e intensa vigilia. Atento y vigilante es todo espíritu que escapa al insípido sabor de la rutina y comparece, febril e impetuoso en el deseo, a proclamar y profesar su fe, cualquier fe, cualquier atisbo de construcción, de invención o hallazgo, de ese intuitivo encuentro con una realidad que reproduzca la vigilia de su pensamiento.

Toda empresa que se precie de los más nobles y dignos calificativos comporta en su raíz una vigilia, y su desarrollo presupone una aventura y casi siempre alguna forma de viaje. No por azar los primeros documentos de casi todas las historias literarias trazan con nítidos perfiles los episodios fabulosos o míticos de la peregrinación. Es Mío Cid que atreviesa tierras de Castilla y de Valencia; es Dante acompañado más allá por la sa-

bia y diestra guía de Virgilio; son unos peregrinos que acuden a Canterbury con alforjas plagadas de cuentos; son los heroicos y atrevidos Nibelungos cuando cantan a su paso las tormentas y los claros de luna, y es el tenaz e ingenioso Odiseo, que alcanzó a divisar la divina faz de Itaca, después de toda una vida navegando entre sirenas y flores de loto, portadoras del olvido, y que contó «con la habilidad de un aedo» los grandes trabajos y los días que le fueron otorgados.

No de otra forma cabe relatar el nacimiento de la literatura hispanoamericana. También su génesis y su arcano se remontan a un viaje, a una empresa, a una aventura de fabulosa propagación universal, de naufragios y navegaciones. Pero que, a diferencia de sus ilustres predecesores de Occidente, el relato del viaje, firmado y rubricado por la propia mano de su más preclaro ejecutor, el Almirante Cristóbal en su «Diario de a bordo», lo era de un acontecimiento sancionado por el principio fidedigno de verdad que rige la sustancia de la Historia. En este sentido, casi cabría postular que sólo la literatura hispanoamericana ha sido concebida como expresión dual y mestiza, alianza y abrazo pasional, entreverados por el documento de datos objetivos y por la sinuosa facultad de la imaginación, que crea otros mundos y alberga infinitas singladuras. Portadora así de ese estigma de mixtura o androginia, parece como si a través del tiempo, la literatura americana de habla hispana hubiera deseado, freudianamente, deshacerse de su progenitor, la Historia, y fundar su propio ámbito de reconocimiento, donde la remisión histórica no fuera más que una coordenada en que inscribir la arquitectura ficcional de la aventura y del viaje cuyas riendas dirige, desbocada y vigilante, la fecunda fantasía.

Y de este modo, traza la literatura en Hispanoamérica una trayectoria de paulatina asimilación de los fundamentos históricos a los trasuntos imaginarios. Puede rastrearse desde la desmedida afición, durante más de dos siglos, a la «crónica de Indias», fundamentada tanto en la novela de caballerías (Amadises y Esplandianes, Gaulas y Bretañas en los textos de Bernal Díaz del Castillo y de Alvar Núñez Cabeza de Vaca) como en la clásica historiografía griega (Horodoto y Tucídides en el Inca Garcilaso de la Vega) hasta la novelística contemporánea de materia histórica, atenta a los más sobresalientes episodios de la historia americana, como puedan ser la revolución de México (Mariano Azuela), el caudillaje independentista de Bolívar (Arturo Uslar Pietri: «Las lanzas coloradas» -1931-, Gabriel García Márquez: El general en su laberinto -1987-), las revueltas brasileñas de Mendes Maciel (Mario Vargas Llosa: La guerra del fin del mundo -1981-), o los avatares de un funcionario pretendiente en cortes durante la decadencia de la época colonial (Antonio di Benedetto: Zama -1956-), pasando por otras expresiones genéricas como la poesía épica (La Araucana -

1569-1589- de Ercilla o la Grandeza mexicana -1604- de Bernardo de Balbuena), la oda dieciochesca e ilustrada (La Victoria de Junín -1825- de J. Joaquín de Olmedo), el cuento ("El matadero" -1838- de E. Echeverría), la prosa modernista (La gloria de Don Ramiro -1908-de Enrique Larreta), el teatro (Corona de sombra -1963- de Rodolfo Usigli, en torno al sombrío y fugaz episodio del emperador mexicano Maximiliano de Habsburgo) e incluso la poesía lírica (como sucede en el esquema histórico-reivindicativo del Canto general -1950- de Pablo Neruda).

Y así, como culminación de este proceso consustancial a la expresión artística hispanoamericana, se formula literariamente la voz del Almirante que inició esa doble aventura, la de un océano surcado y la de una continente que sería conocido merced a una epifanía literaria, puesto que América fue letra impresa y fue relato para Europa antes que presencia material y objeto físico de conocimiento sensitivo. Aludo así a la que me atrevo a calificar como extraordinaria novela del escritor uruguayo Augusto Roa Bastos, Vigilia del Almirante, texto que fue publicado emblemáticamente en 1992, tras dieciocho años de silencio novelístico y tres meses de escritura «desatada», en la vigilia de una escritura que el propio autor define como un «estado de trance»1. Novela que, de algún modo, supone una labor de síntesis y quintaesencia de la literatura hispanoamericana, por cuanto implica, y a pesar del «pie forzado» de la cronología en que se sustenta, la absoluta subordinación de toda tentativa historicista a una trama de libérrima formulación, narrativamente punteada por las voces compartidas del Almirante imaginario y humanista junto a la de un anónimo y moderno narrador que glosa y fuga el pensamiento atemporal de nuestro cervantino y aun ilustre personaje, caballero navegante y Quijote de la mar. Y resumen, asimismo, de esa ya aludida trayectoria literaria, por su dimensión metapoética, confirmada en tantas páginas de la novela, como aquella en que se le atribuye al Almirante una apostilla a su apócrifo Libro de las profecías, que en realidad es la célebre distinción entre la Poesía y la Historia, referida por Aristóteles en frecuentadas páginas de su Poética², o aquella aún más ingeniosa en que el Almirante recuerda un episodio del primer viaje a América referido en su Diario y que según él está «copiado íntegramente por Pedro Mártir de Anglería, en el Libro III de su Década Oceánica. El comentario del propio Almirante a dicho plagio es ejemplar, pues justifica en buena parte la labor de todo novelista de asunto histórico, Roa Bastos incluido: «Pedro Mártir, obispo de Jamaica e de Cuba (...) no hizo sino corregir mis apuntes poniéndolos en vuena hortografía e vuen castellano, añadiendo alguna cossilla de su propia cossecha. Al no haber pisado nunca su sede apostólica en las nuevas tierras, podía permititse estas libertades de imaginación e algunos hurtos menores, que no es ladrón de letras el que quiere sino el que puede»3.

Complementariamente, y en una hermosa conferencia leida el pasado. mes de noviembre en la ciudad de Murcia, y en el seno del Congreso Internacional Literatura de Dos Mundos: El Encuentro, organizado por la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de su Universidad, el novelista paraguayo desacreditaba con elegante ironía a aquellos críticos que calificaron su novela como la «pseudo-historia de Cristóbal Colón». A decir verdad, y las palabras del novelista son en este caso testimonio de confirmación, «lo que puede pretender un novelista es representar esa vida a través de las múltiples variaciones e invenciones posibles surgidas de la obsesión de narrar», tal como reza el significativo título de su conferencia4. Frente a la historia documentada, la «historia fingida», de progenie cervantina, como el lúcido concepto con que Cide Hamete Benengeli caracteriza irónicamente las novelas de caballerías5, y renunciando para siempre a los híbridos de historia y de ficción, en una recuperación simbólica y definitiva -quintaesencia de todo un proceso secular- de la función cronística para el escritor hispanoamericano de ficciones y vigilias.

De una forma paralela y sutil, sirviéndose del narrador anónimo que comparte con el propio Almirante el relato de la novela, estampa Roa Bastos, en su capítulo o parte IX («¿Existió el Piloto desconocido?»), unas reflexiones metateóricas, incorporadas al propio tejido ficcional en otro recurso de herencia cervantina, donde deslinda los procedimientos distintivos de la «historia documentada» frente a la «historia fingida», concibiendo finalmente un «punto extremo» o recurso literario en que «las líneas paralelas de la ficción llamada historia y de la historia llamda ficción se tocan». Allí, en ese ámbito, región o territorio imaginarios, «alguien escribe tales historias sobre Gengis Khan, Julio César o Juan el Evangelista y no tiene por qué decir la «verdad» sobre ellos. Toma sus nombres e inventa una vida totalmente nueva. O finge escribir una historia para contar otra, oculta crepuscularmente en ella, como las escrituras superpuestas de los palimpsestos»6. Pues bien, es justamente ese espacio el que habita Roa Bastos para la creación de su personaje y su novela, y es, cabe admitir por extensión, el lugar sin límites donde creció, vive y se multiplica toda la literatura de asunto histórico, pero de esencia fictiva e imaginaria.

En este caso concreto, la dimensión inventiva del personaje y su experiencia vital remiten de manera absoluta a dicho espacio poético. Y ello ocurre fundamentalmente por haber sido dotado de una representación que cabría definir «atemporal» e incluso «inmortal» o «eternizada» y que se corresponde con el estado de «vigilia» mantenida en que se nos sitúa como entidad y voz narrativa. Sus palabras nos refieren en realidad los fragmentos de recuerdos y de sueños, reescritos, como él mismo declara, «en el mar de sargazos de mi memoria» y que nos hablan de un presente continuo e infini-

to, imagen sosegada de ese episodio de la niñez en que el Almirante, «dormido en una suerte de duermevela o vigilia en sueños» se supo disgragado en el espacio y en el tiempo, alucinado y visionario, ambicioso y preso de una obsesión: la obsesión de viajar, la obsesión de narrar. Por ello mismo, la novela construye y recupera un viaje al infinito, un viaje a la semilla cuyo Odisco es también un personaje inmortal, el Almirane, que ha conseguido desligarse de las cadenas de su tiempo histórico y puede remontar sus «pasos perdidos» sin que la cobardía o la necesidad de justificarse le impidan citar en su entidad «atemporal», con mayor o menor explicitación, palabras de Juan Rulfo (imaginando a un Juan Preciado que «pasó a la Yndias» a la búsqueda de un Pedro Páramo inquisidor), de Baltasar Gracián, de Alejo Carpentier, de Paul Valéry, de William Shakespeare o de Rainer M. Rilke: «Palabras, palabras, palabras...». Al tiempo que estampa reflexiones sobre la sexualidad dignas de Lawrence o incluso de Jung⁷. Y porque en su mente se ilumina «de repente un globo de luz vivísima» donde puede ver «claramente el futuro como si ya estuviera en él», llegando así a vaticinar no sólo el auxilio que, tras su muerte, le procuró el seminarista Fray Bartolomé de las Casas, al transcribir las páginas de sus *Diarios*, sino también la propia suerte que correrá su historia en manos de sucesivos novelistas que la manipularán a su antojo, convirtiéndola en objeto de ficción, como sucede precisamente con la novela que nos ocupa que, de algún modo, contiene a todas las anteriores y las asume, y las explica.

Sucede así que Vigilia del Almirante» no es solamente la recuperación trascendida de una orientación histórico-ficcional que caracteriza a la literatura hispanoamericana, sino también la recapitulación literaria que la novelística contemporánea ha realizado de manera más o menos directa sobre el tema mítico del Almirante y la idea de América. Algunos títulos ilustrarán el planteamiento: «El arpa y la sombra» (1979), la última novela del escritor cubano Alejo Carpentier, nos presenta la sombra etérea y espiritual del Almirante, asistiendo furtivamente al frustrado proceso de beatificación que incoara a finales del siglo XIX el papa León XIII.8 En la novela Los perros del Paraíso (1983), del escritor argentino Abel Posse, recuperamos la imagen del Almirante como ejecutor de una utopía añorada: la de fijar en el orbe terráqueo la idealizada imagen del Paraíso. Para ello, no duda el novelista en concretar de modo explícito y reiterado las coordenadas del tiempo y del espacio, lo cual no le impide finalmente introducir un juego fictivo con la inmortalidad, al presentarnos al místico sueco del siglo XVIII, Inmanuel Swedenborg, visionario también de paraísos, como el «lansquenete» que acompaña al Almirante en su viaje. El diálogo que entrambos se estabalece recupera literalmente, en expresión intertextual, las palabras que uno y otro redactaron con motivo de sendas experiencias «visionarias»⁹. Es interesante apuntar que tanto Posse como Carpentier toman a la letra los pasajes más célebres de los *Diarios* colombinos, en un procedimiento que recrea y, estimo, supera Roa Bastos, al incluir, además, la «citación» de otros textos perdidos o apócrifos del Almirante.

Por último, y aunque distante en intención «recreadora» de la figura histórica que nos ocupa, cabe citar la original novela Cristóbal Nonato (1987), del mexicano Carlos Fuentes, extensa narración atribuida a la mente aún instalada en el seno materno, y por lo tanto, nonata, de ese niño que será nacido «precisamente a las 0:00 horas del día 12 de octubre de 1992», y que habrá de ser proclamado Hijo pródigo de la patria¹⁰. El estatuto de narrador, su peculiar viaje a lo largo de los nueve meses de su gestación, le permite a Carlos Fuentes sugerir un sutil paralelismo con el propio viaje colombino que inició una nueva historia para un continente que, a partir de ese momento, habría de buscar las señas de su identidad. Tanto el nonato Cristóbal, como el histórico Almirante componen, en suma, un personaje imaginario supratemporal que en realidad no es más que el símbolo de un largo anhelo ideológico: el del autoconocimiento. Tal es el Nuevo Mundo del Nuevo Mundo que idea el escritor mexicano y teme, esperanzado, su nonato narrador¹¹.

Pues bien, como constelación aunada de las distintas variaciones modulantes de la proteica figura de Colón, se alza y brilla la novela de Augusto Roa Bastos, al derramar, fuera del tiempo, la «débil luz» que vela su preclaro pensamiento. Su sustantiva dimensión inmortal no deriva tanto del artificio caprichosamente fantástico de su autor, ya que al final de la novela es, incluso, imaginada la muerte del Almirante y sus circustancias, como veremos más adelante, sino de la profundidad de su visión en su vigilia, que lo convierte en un personaje capaz de atravesar los límites de su tiempo. En este sentido, todo su discurso se inscribe en el momento de su agonía y en la desconchada habitación desnuda de Valladolid donde espera, o le espera, la muerte. Y sin embargo, un Océano de años y de leguas acrecienta e intensifica la pasión de su velar. Como en la genial novela del escritor austríaco Hermann Broch, La muerte de Virgilio (1945), donde se recrea, también en dimensión metapoética, el sentido histórico y filosófico de «La Eneida», también el Almirante de Roa Bastos se sitúa, como Virgilio, en los aledaños de una muerte que, en realidad, es tan ficticia como la historia de su vida. Y así, al cruzar la terrible frontera sin regreso, el Almirante comparece en un destino y un viaje literario, más allá del tiempo y de su gesta histórica, y Virgilio obtiene su más preciado conocimiento, aquél que se inscribe «más allá del lenguaje» 12.

Como «sui generis» y profundas narraciones de referencia histórica podrían ser definidas ambas novelas. Pues, en realidad, ¿cuál es el sello, la esencia o el estigma de una novela histórica? En este sentido y de cuantas declaraciones y principios conozco sobre el tratamiento del motivo histórico por parte de un novelista, dentro del verdadero aluvión de opiniones que hoy en día existe acerca de un tema tan sumamente frecuentado por el escritor contemporáneo, hay una que, sin lugar a dudas, creo que merece ser destacada, dada la lucidez y oportunidad con que fue proferida. Se trata del juició de la escritora de habla francesa Marguerite Yourcenar, entre cuya extensa bibliografía destacan precisamente aquellos títulos relativos a la materia que nos ocupa. La hallamos inserta en los interesantísimos «cuadernos de notas» que acompañan a la edición española de las Memorias de Adriano, apuntes donde la genial autora deposita con loable generosidad los más íntimos resortes técnicos y biográficos que apuntalan la composición de su novela. «Los que consideran la novela histórica, -declara sin ambages Yourcenarcomo una categoría diferente, olvidan que el novelista no hace más que interpretar, mediante los procedimientos de su época, cierto número de hechos pasados, de recuerdos conscientes o no, personales o no, tramados de la misma manera que la Historia. Como Guerra y Paz, la obra de Proust es la reconstrucción de un pasado perdido. (...) En nuestra época, –concluye– la novela histórica, o la que, por comodidad, puede denominarse así, debe desarrollarse en un tiempo recobrado, animada por la presencia de un mundo interior» 13.

Dicho aserto revela la gran sagacidad crítica de Yourcenar, y nos introduce abiertamente en la consideración de que toda novela, y los mismos inicios épicos del género lo verifican, resulta al cabo una aproximación de un autor a una materia pretérita, en mayor o menor medida modificada por su imaginación y virtualidades para el ejercicio de la ficción, resultando así inoperante, o, cuando menos, secundario, que el motivo seleccionado por el narrador se vincule con los hechos registrados por crónicas o anales. Su posición, en tanto creador verbal, no distará esencialmente en virtud de la veracidad histórica de los episodios elegidos para su escritura, ya que su finalidad nunca será regida por la categoría de «verdad», sino por la de «construcción artística» o, como dijo Cervantes y corrobora el paraguayo Roa Bastos, «versosimilitud». Abundando en estos planteamientos, también el gran filólogo ruso Majail Bajtin decretó en su *Teoria de la novela* la superación, en la novela histórica del período moderno, de la dualidad entre los temas eminentemente históricos y el ambiente o atmósfera de la vida privada en que aquéllos se inscriben, esforzándose sus creadores por «encontrar un aspecto histórico a la vida privada, y a su vez, por presentar la historia de manera doméstica» 14.

Se objetará ante ello que el método, e incluso, la técnica de composición a que se atiene un novelista que opta por un motivo histórico es peculiar y distintivo, pues ha de precisar de un arduo equipamiento documental para dar cuerpo y vida a los acontecimientos que proyecte en su obra. Nada más cierto. Pero, ello no obsta a la veracidad de la sentencia. Distintos son los métodos, pero no así la propia escritura resultante, la cual, en tanto novela, que es tanto como decir ficción, habrá consistido, como sostiene Yourcenar, en la interpretación y presentación literaria de unos hechos del pasado. La historia, desde estos postulados, no es, pues, una categoría independiente, sino una parte de la vida, y como tal es recreada por un autor que decida operar con ella para formularla en su novela: la historia es, por lo tanto, una parte más de la vida, o dicho de otro modo, la Historia está integrada en la historia particular¹⁵.

Siguiendo con los presupuestos de dicha argumentación cabría, pues, desarrollar la materia central que responde al título de estas páginas. Si optamos por asentir a la teoría formulada por Yourcenar, no nos resulta en exceso aventurado considerar como modalidad distintiva de la novela de asunto histórico aquellos casos en que el escritor escoge la confrontación dialéctica entre los conceptos de tiempo e inmortalidad, como ya se ha presentado en Vigilia del Almirante, para dar cauce a una ficción inscrita en las regiones de la documentación histórica. La aparente paradoja consistente en prodigar materia atemporal en coordenadas cronológicas, se despeja de esta manera, sin el consabido recurso de la literatura fantástica, pues, acogiéndonos a la teoría precedente, nada impide a un novelista armonizar la fábula vital de personajes, ficticiamente inmortales, con el tejido histórico decretado por el tiempo y estipulado en sus crónicas. Se trataría, en todo caso, de la antedicha «reconstrucción», en todo caso imaginaria -y ahí es donde entra el concepto de «inmortalidad»- de un pasado perdido que el novelista vivifica, o, por mejor decirlo, galvaniza en ese «tiempo recobrado» al que hemos decidido catalogar como literatura histórica. Subyace en este punto la sutil definición que otro novelista emparentado hasta la médula con estos planteamientos, el peruano Mario Vargas Llosa, propone bajo el amparo de la concepción de la historia del filósofo Karl Popper, y que viene como anillo al dedo para su aproximación al texto ficcional: «La concepción de la historia escrita que tiene Popper -nos propone el autor de La guerra del fin del mundo- se parece a lo que siempre he creido que es una novela: una organización arbitraria de la realidad humana que defiende a los hombres contra la angustia que les produce intuir el mundo, la vida, como un vasto desorden»16. Así pues, si la historia se emparenta hasta tal punto con la novela, al promover cosmos arquitectónicos donde sólo había caos de vértigo y sucesión infinitos, es plausible aceptar que la inmortalidad, como noción ideada por el hombre en su existencia y en su creación literaria, conviva temáticamente con el tiempo, y se amalgamen en la síntesis feliz de la novela con sustrato histórico.

Todo consiste, pues, en que el novelista consiga, como confiesa el emperador Adriano en las «memorias» que imagina Yourcenar, de llegar al extremo de escuchar «las disonancias resolviéndose en acorde». No olvidemos, llegados a este punto, que todo novelista opera al modo del imaginario demiurgo que soñara Platón en su célebre discurso del Timeo, donde conjeturó su hipótesis sobre la creación del tiempo a partir del modelo divino de la eternidad, pasaje que, como sabemos «fue incesantemente comentado por los filósofos neoplatónicos antiguos y medievales y constituyó el fundamento de casi todas las especulaciones ulteriores sobre el tiempo»¹⁷. Al decir del filósofo ateniense, aquel demiurgo constructor del Todo, intentó conformar su creación de la manera más semejante a su esencia inmortal e imperecedera, «pero como la naturaleza del supremo viviente era eterna y no era posible trasponerla enteramente sobre lo producido, decidió crear una copia móvil de lo eterno, y (...) formó de lo eterno que persiste en la unidad, una copia eterna que marcha según la pluralidad de los números» (Timeo, 37 C-37 E). De esta manera, cabría concluir que la historia es, consecuentemente, la más preclara verificación humana de la disquisición platónica, porque la historia es tiempo puro que necesariamente marcha «según la pluralidad de los números», y el tiempo es la materia de la vida. De donde historia y vida vuelven a aparejarse en esencial, si bien patética, identificación. El novelista que proponga la confrontación entre el tiempo, que es historia, y la inmortalidad, como piedra angular de su composición literaria, estará abordando la raíz primera del concepto histórico. Y además abogará, aún sin saberlo, por la teoría aristotélica vertida en su Poética (1451 b, 5 y ss.) que, como vimos, se atribuía al Almirante de la «vigilia» de Roa Bastos, donde se decreta que la poesía (como concepto global de lo literario) resulta ser «más esforzada y filosófica empresa» que la historia, al apartarse de la mera contingencia mutante y pasajera, del inventario de los sucesos particulares que rige Cronos, divinidad de lo perecedero.

Pero recalemos nuevamente en los puertos literarios para abordar otro ejemplo que podrá resultarnos altamente ilustrativo del tratamiento novelístico sobre el motivo de la inmortalidad «arrojado» a la historia. Hablo de la minuciosa y detallada novela que publica en 1962 el escritor argentino Manuel Mujica Láinez, obsesivo cultivador de la ficción con textura histórica, como demuestran sus colecciones de relatos Aquí vivieron (1949), Misteriosa Buenos Aies (1951) y Crónicas reales (1957), narrativa que insiste en la presentación diacrónica y señaladamente histórica (pues los relatos van acompañados de fechas indicativas del acontecimiento relatado) de unos sucesos temáticamente independientes, pero unificados por un espacio común, de modo tal que trazan en su sucesión una totalidad autónoma, un cuerpo único resultante del trenzado particular de cada cuento. El procedi-

miento, magistralmente heredado del género cronístico, primer motor de la literatura hispanoamericana, y más concretamente de su variación romántica en la literatura de finales del XIX, como es el caso de las valiosísimas Tradiciones peruanas del ínclito historiador y literato Ricardo Palma, deriva en la escritura de Mujica Láinez en la composición de verdaderos frescos novelísticos, como es el caso de la citada Bomarzo o de otros títulos como El unicornio (1965), El laberinto (1974) o El escarabajo (1982). En todos ellos, el argentino cambia el registro narrativo, modulando del cuento a la novela, pero persevera en su intención primera, es decir, la articulación de episodios más o menos históricos o legendarios, sobre la base de la ficción literaria.

Centrándonos en el caso de *Bomarzo*, cabría sintetizar el contenido de tan voluminosa y dilatada novela, sus casi setecientas páginas, en la cuestión, previamente debatida, de un personaje supuestamente inmortal que nos narra en primera persona los avatares de su existencia temporal durante el siglo XVI y en el espacio histórico del brillante y majestuoso Renacimiento italiano. Mujica Láinez recrea así la existencia de un personaje verídico, el duque Pier Franceso Orsini, de noble linaje, emparentado con la aristocracia medicea que engalana la Florencia del Quinientos, cuyo más noble antecedente se remonta a Nicolás III, el papa Orsini condenado por Dante a uno de sus círculos infernales, acusado de nepotismo y simonía¹⁸, en la ambición desmedida por un poder temporal que será el estigma de la raza orsiniana y que también cautivará al vulnerable y frágil Pier Francesco, en la ficción del argentino.

La ausencia de notoriedad y perfil que caracterizan al Pier Francesco Orsini histórico contrasta, en evidente desproporción, con la nitidez y singularidad del personaje literario, verdadero eje compositivo de la novela y punto centrípeto de confluencia para todos y cada uno de los episodios relatados por Mujica. Tal procedimiento, si bien llevado al extremo máximo de su dilatación verbal, podría derivar del recurso artístico que cultivara a finales del siglo XIX el genial escritor francés Marcel Schwob en sus excelentes Vidas imaginarias (1896). El título encierra una veintena de relatos muy breves que condensan, con una sabia intuición para la selección de los detalles esenciales, difícilmente superable, la vida de hombres y mujeres que comparten la celebridad con el casi total anonimato. La vida imaginaria de personajes como Empédocles, Lucrecio, Petronio, Paolo Uccello o Gabriel Spenser se aúna con la de otros seres marginados por la historia y sus olvidos, y rescatados amorosamente por el entusiasmo creador de la literatura: Alain el Gentil o Katherine la Encajera. Todos ellos son células de un mismo tejido orgánico, que, a diferencia del contrapunto histórico, proclive a la fosilización, no «nos sume en la incertidumbre acerca de los individuos» 19, sino que se nutre del temblor incomparable de cada fibra, de cada hombre y

la proyecta, mediante el mágico resorte simbólico de la literatura, en un latido universal.

En todo caso, tanto Mujica como su ilustre antecesor, Marcel Schwob, nos proponen, de muy distinta y hasta divergente manera, una sutil asociación de los mundos concebidos por la historia y la literatura. Aludo así al concepto, que de manera subrepticia y latente ya manejamos, de la biografía, la cual, traspasado el umbral de la ficción, no se resuelve sino en «vida imaginaria». Curiosamente es la biografía, para uno de los más lúcidos investigadores de las relaciones fronterizas entre literatura e historia, el escritor ' mexicano Alfonso Reyes, el punto culminante de la intersección entre dichos ámbitos, pues que la biografía, desde su posición intermediaria, puede «plegarse a un suceder real, o representado como tal, o a un suceder imaginario, o como tal ofrecido aun cuando se funde en datos reales»20. En el primer caso, nos situaríamos en los predios de la historia, y en el segundo nos desviaríamos, siempre desde el centro común de la biografía, en los de la literatura, que al cabo siempe dibuja, por más que se ampare en la veracidad del dato, los contornos de una «vida imaginaria». Pues aun mecidas juntas historia y literatura en la misma cuna de la mitología, como señala Reyes en su «deslinde», y posteriormente independizadas, consigue la literatura, cuando se asocia con un motivo histórico, como sucede con las biografías, «acertar con una verdad humana más profunda que los inventarios y calendarios históricos», vitalizando tan íntensamente a la historia «que aún logra prodominar sobre anacronismos, errores y caprichos»21.

É imaginaria y caprichosa es la biografía que nos propone Manuel Mujica Láinez en «Bomarzo». Su peculiaridad estriba en el hecho de que la vida de su protagosnista, Pier Francesco Orsini, se nos presenta como un caso ejemplar de inmortalidad, aún cuando la historia registra, y en la propia novela se nos revela, que el aristócrata romano, asentado en la villa de Bomarzo, vino al mundo en 1512 y murió en 1572. ¿Dónde reside, entonces, la supuesta inmortalidad del personaje? Evidentemente, en la imaginación del autor de la novela, que quiere así presentárnoslo con un halo de trascendencia, a diferencia del Almirante en la novela de Roa Bastos, cuya ucronía radica en la propia trascendencia histórica de su figura, a partir de la cual «inventa» el escritor paraguayo una «historia fingida», en que la extrae, como vigilante inmortal, de su tiempo. Pero, yendo aún más lejos, se fundamenta dicha inmortalidad, en el fresco ficcional de Mujica, como el auténtico eje temático y estructural del texto, y en el fondo condiciona todo su juego narrativo. Intentaré explicar este extremo. Como ya señalé anteriormente, «Bomarzo» es la biografía del duque Orsini narrada por él mismo. Pero, la primera pregunta que se nos plantea es la siguiente: ¿en qué punto o momento de su vida se sitúa el personaje para componer la escritura de estas memorias? La respuesta es la verdadera incógnita de la novela, y sólo queda despejada cuando leemos el final de la misma, ya que, desde sus primera páginas, nos hallamos frente a un personaje que habla de la «supuesta y absurda proyección de mi existencia a lo largo de un espacio sin límites»²², y de cuyo nacimiento se destaca el presagio, vertido por el horóscopo que, en la ficción novelesca, traza el astrólogo y físico Sandro Benedetto, según el cual le estaría reservado un destino excepcional.

Lo cierto es que, a partir de ese momento, vamos descubriendo, al hilo de la narración lineal de su existencia, en el contexto histórico ya referido, que muchas de las alusiones o comentarios estampados por el narrador Orsini se refieren a realidades o acontecimientos extraidos de su tiempo. De esta manera, el lector queda sumido en la perplejidad cuando escuha a Pier Francesco confesar en el primer capítulo que «hace unos pocos días leí un poema de Victoria Sackeville-West» (pág 25), o cuando cita sin ninguna extrañeza a Eugenio D'Ors, e incluso nos revela sus preferencias literarias por autores como Shakespeare, Góngora, Proust, Joyce o Nabokov. ; Cuál es, por lo tanto, la entidad de esa voz narrativa que entra y sale a su antojo de las coordenadas temporales marcadas por su historia? El estatuto de personaje inmortal es, a primera vista, el que resuelve más plausiblemente el interrogante, pero cuando llegamos al final de la andadura vital de Pier Francesco, descubrimos con estupor que, bajo dicha explicación, late un hábil resorte de técnica narrativa que, al mismo tiempo, desvela la naturaleza, supuestamente inmortal, del personaje.

Con eficacia y maestría acomete Mujica Láinez el proceso de desvelamiento de una personalidad, cuya verdadera entraña ha sido hábilmente escamoteada a lo largo de tan vasta redacción. Nos situaremos en la última página de la novela, ignorantes todavía, en tanto lectores, de la clave del misterio. Pier Francesco, que cree haber bebido el filtro de la inmortalidad, apura el cáliz y, en una larga escena final, de tintes más modernistas y barrocos que auténticamente renacentistas, nos relata el largo ceremonial de entrada en la llamada Boca del Infierno, una de las esculturas pétreas que él mismo diseñó para su Sacro Bosque de Bomarzo. Lo cierto es que el supuesto brebaje contiene la sustancia venenosa que su hijo Nicolás ha preparado para dar fin a los días de su progenitor. Sucede entonces lo imprevisto. El autor de la novela, utilizando un mecanismo irónico de distancia literaria, realiza una bifurcación en la voz narrativa del texto, de tal manera que su monolítico narrador resulta estar compuesto en realidad por dos voces sutilmente asimiladas y fundidas en un solo discurso narrativo.

Atendamos literalmente a este fragmento revelador para elucidar ese proceso. Cuando Pier Francesco comprende que está a un paso de la muerte, surge una voz, súbitamente separada de aquella que nos ha ido conduciendo a lo largo de toda la novela, y a pesar de pronunciarse todavía como primera persona, que nos informa así: «Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde, (...) de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, (...) y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas». Este narrador insiste en que «rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí». Descubrimos entonces que la verdadera esencia inmortal de Pier Francesco y su ya aludido estatuto de narrador-personaje, se ha hecho depender de un diestro dispositivo técnico basado en la simbiosis de dos voces narrativas que, de pronto, se han desglosado: «El duque murió; el duque Pier Francesco Orsini, (...) murió de veneno, sin originalidad, como cualquier príncipe del Renacimiento, en el instante preciso en que creía que tornaba a ser totalmente un ascético príncipe medieval». Y, sin embargo, con el fin de redondear el artificio literario, se plantea, en las últimas páginas del libro, la reunificación milagrosa de las dos voces a través de un último proceso de identificación que alcanza, finalmente, a explicarnos el signo de la inmortalidad del personaje: «Murió esa noche de mayo de 1572 en que yo, tumbado sobre la mesa de la Boca del Infierno, sentí el frío de la piedra contra mi cara»23.

Observemos que ese último «yo» no es más que la mixtura de los dos narradores en un único personaje, sútilmente elevado y trascendido a la categoría de inmortal. Y así, cabe concluir que la resolución de la problemática inmortal en la historia de Pier Francesco Orsini, posee un claro signo metaliterario. Es inmortal, en tanto fusión de dos narradores: uno, el propio personaje, duque de Bomarzo, que ha referido y relatado morosamente su biografía. El segundo, un narrador anónimo (presuntamente asimilable al propio autor de la novela²⁴), a quien debemos los saltos temporales que van fugando el hilo de la narración histórica y que tan inexplicables nos resultaban durante su lectura. Lo cual no implica que en el último momento perdamos completamente la confianza en la entidad inmortal del personaje, y nos sintamos repentinamente decepcionados por un abuso técnico del que somos víctimas inermes, invalidando así el pacto que se nos impuso como lectores con un narrador determinado. No. Ello no ocurre en virtud del último guiño, de la vuelta de tuerca final del narrador, que ha sabido volver a amalgamarse tras su separación, y que promueve, definitiva, pero ya explícita, su propia dimensión inmortal. Lo es, por cuanto ese otro «yo», cinco siglos más tarde, consiguió reconocerse en él, comprendiendo que eran acordes de una misma melodía. La curva culminante de la novela supone, por ello, la gran hazaña, el hallazgo original de un narrador que, lúdicamente, ha trocado esa estructura de línea consustancial al modelo histórico de la

narración. Las palabras con que concluye Bomarzo consagran todo el proceso analizado, pues una vez clarificada la auténtica naturaleza del personaje, narrativamente hipostasiado, es éste capaz de relatar, !lúcida y cruel paradoja!, su propia muerte desde su desvelada inmortalidad, contemplando con ardor aquel anillo que Benvenuto Cellini pusiera en sus manos, «antes de que la noche implacable (...) me arrastrase, pobre monstruo de Bomarzo, pobre monstruo pequeño, ansioso de amor y de gloria, pobre hombre triste, hacia el bosque de los verdaderos monstruos y de la postrera, invencible, apaciguadora luz».

Sucede así que el motivo de la inmortalidad se filtra y cala tan hondamente en las páginas de «Bomarzo» que, de algún modo, relativiza la sustancia histórica como definición única de la novela. Pensemos, por ejemplo, en que toda la variedad perspectivística de un texto, tan monolítico y homófono, está cedida a dicho tema, pues frente a ese único ángulo de visión de todos los hechos acaecidos, que radica en la mirada del duque de Bomarzo, surge un verdadero haz de voces que presentan el motivo de la inmortalidad desde infinidad de ángulos y en diversidad de matices. La inmortalidad configura el ritmo novelístico y se conforma como un fraseo musical que, a modo de «ritornello», relativiza el carácter siempre parcial y repetitivo de la única perspectiva. Se trata de ese «ritmo externo», del que nos habla Forster en sus «Aspectos de la novela», y que en realidad viene a coincidir con la técnica del tema con variaciones²⁵.

En efecto, plagada está Bomarzo de juicios, sentencias y aproximaciones al tema de la inmortalidad, que de esta forma trasciende su mera funcionalidad de artificio novelesco para convertirse así en el tema central, además del sustrato rítmico, de la novela. Las distintas perspectivas ofrecidas se hacen depender, en ciertos casos, de las opiniones promulgadas por algunos personajes cercanos al protagonista, como es el caso de Valerio Orsini, que hace depender la inmortalidad de las hazañas bélicas, que dejan memoria de sus ejecutores, en lo que Jorque Manrique definiría como la «vida de la fama». Para Gian Corrado Orsini, consiste en la sucesión de los hombres en el tiempo mediante su reproducción natural, con lo que se vincula con la voluntad divina. También es el amor estigma de la inmortalidad, en el transcurso de la ficción, o las raíces etruscas de la tierra donde se asienta Bomarzo y, de modo más recurrente, son pretensiones inmortales todas las incursiones, casi siempre frustradas, que Pier Francesco acomete en los ámbitos de la creación artística, desde su malogrado poema, titulado, en claro juego paralelístico, Bomarzo, hasta sus proyectos pictóricos (la «Gigantomaquia» y la «Galería de antepasados», ideada «para dejar una huella de mi paso por el castillo»), culminando en las más felices incursiones arquitectónicas: los jardines del «Ninfeo» y, sobre todo, el «Sacro Bosque» de Bomarzo, ese parque

de monstruos de piedra que todavía hoy puede contemplarse en las inmediaciones al castillo de Bomarzo, lugar que, según declaraciones del autor, inspiró a Mujica Láinez para la composición de su novela²⁶.

Otras modulaciones del motivo surcan y cohesionan el discurso histórico del protagonista. El ya citado horóscopo de Sandro Benedetto; las cartas del alquimista Dastyn, que contienen la supuesta fórmula de la inmortalidad, cuyo filtro beberá, en romántica ironía, Pier Franceso para encontrar faltalmente su destino; la teoría de Paracelso, otro personaje histórico del texto, que promulga una suerte de inmortalidad, no sólo del alma, sino también del cuerpo, y, sobre todo, la profecía de la monja visionaria de Murano, en cuya exégesis comparece la única dimensión de la inmortalidad que alcanza validez en la novela: «Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo». Se anticipa así, hacia la mitad de la novela, la resolución del enigma, por los cauces ya comentados de la técnica metaliteraria de las voces narrativas, por un procedimiento que, de manera muy original, está, simultáneamente, dentro y fuera del ámbito temático elegido por el autor, ya que será esa mirada, reflejada en el segundo narrador identificado con Pier Francesco, la que haga posible la única inmortalidad posible del duque de Bomarzo.

Como podemos deducir de todo lo comentado, el más nítido contraste caracterizador de la novela, estriba en este sabio manejo del perspectivismo temático que funciona a modo de contrapunto en relación al fondo histórico renacentista, que siempre es presentado de un manera homogénea y uniforme desde la perspectiva única del narrador-personaje. En efecto, la visión que Mujica Láinez tiene de la época renacentista, y que nos proyecta desde la mirada sensorial y, en tantas ocasiones, voluptuosa, de Pier Francesco, procede de una clara asimilación de las versiones más clásicas del Renacimiento italiano, como la de Walter Pater y, sobre todo, la de Jacob Burckhardt, «La cultura del Renacimiento en Italia», que propugna, como tesis central, el nacimiento del hombre subjetivo en el período renancentista, derivado de ese proceso de individualización secularizante que habrá de invadir los espacios del arte y de la ciencia²⁷. Pues bien, es esta concepción de la época²⁸, de claros timbres estetizantes, la que traslada Mujica a su novela, en la que se irán dando cita, sin excesiva encarnadura humana en su entidad de personajes, figuras como Miguel Angel, Cellini, Tiziano, Carlos V, Pietro Aretino e incluso Miguel de Cervantes, y de ciudades como Roma, Florencia, Bolonia, Venezia o Ancona. Y todo ello desde el prisma monolítico del narrador protagonista.

Contrasta esta modalidad presentativa de la materia histórica renancentista con la de otras novelas que asimismo han hecho del mismo período histórico su objetivo recreador. Pensemos en «El enano», excepcional ficción del autor sueco, premio Nobel de literatura, Pär Lagerkvist. En este texto, de 1944, asistimos a la interesantísima confrontación de perspectivas. que se ofrece entre el modelo histórico que todos poseemos de Leonardo da Vinci, y la visión que de él nos propone el repulsivo enano-bufón, protagonista y narrador de la novela, cuya vida transcurre en un principado italiano, posiblemente radicado en la ciudad de Mantua, adonde acude a trabajar el celebérrimo artista29. Uno de los más recientes títulos novelísticos alusivos a un mismo ámbito histórico, aunque esta vez trasladado a la geografía alemana, debe su autoría al escritor madrileño, recientemente fallecido, Juan Benet, que escoge la figura de Lutero para proponernos un verdadero ejercicio de reflexión intelectual, «El caballero de Sajonia». Pero en esta ocasión, la elección de una voz narrativa omnisciente y anónima permite al autor situar al controvertido padre de la Reforma eclesiástica en una serie de situaciones vitales, que en realidad no son sino posiciones dialécticas en torno al problema renacentista del enfrentamiento de poderes temporal y espiritual. El debate dialéctico de Lutero con Satanás, en el capítulo II («Eichstätt»), implica el manejo de perspectivas conceptuales contrastivas, de acuerdo con los principios teóricos que manejó el ya citado Bajtin30, en torno al tema teológico antedicho. Lo mismo ocurre con la impresionante disputa que el caballero sajón mantiene en el capítulo IV y último de la novela («En Pottmes») con el emperador Carlos V, en una extraordinaria escena que nos trae a la memoria otro debate genial vertido en materia novelística de tema histórico: aludo a la ya citada Muerte de Virgilio, de Hermann Broch, en cuyo tercer capítulo asistimos a la discusión del poeta mantuano con el Emperador Octavio Augusto, en el intento de evitar la destrucción del manuscrito de la Eneida que Virgilio proyectaba³¹.

Pero posiblemente sea Opus nigrum, título enigmático de Marguerite Yourcenar, el texto que de modo más cabal ilumine este juego de contraposición textual. La primera razón de ello radica en el método de composición del protagonista, el médico y alquimista Zenón, personaje sincrético construido por Yourcenar de la síntesis de filósofos y científicos renancentistas, como Paracelso, Leonardo, Miguel Servet, Campanella y Giordano Bruno, y ubicado no ya en el Renancimiento italiano, como Mujica, sino en las castigadas regiones flamencas que hoy corresponden a los estados de Bélgica y Holanda. Pero en mayor medida, por el hecho de responder a una técnica polifónica de composición, siempre atenta al trazado de distintas perspectivas sobre los hechos históricos que un narrador, en tercera persona y omnisciente, registra de manera fidedigna, frente a la ya comentada técnica monódica que caracteriza al narrador de Bomarzo³².

Volviendo, pues, a la novela del escritor argentino, cabría concluir afirmando que se trata de uno de los casos más ilustrativos de armonización literaria entre los conceptos de tiempo e inmortalidad, traspuestos a un tema y un momento históricos. Su dibujo estructural lo verifica, pues representa un largo fresco histórico, ubicado en el siglo XVI, compuesto por una sucesión o suma de episodios biográficos que funcionan a modo de cuadros casi independientes, aunque conectados entre sí. Pero entre ellos, hallaríamos pequeñas franjas abiertas que alivian el hermetismo y la clausura de ese fresco. Son esas insólitas fugas en el tiempo, los saltos en el vacío que el «inmortal» narrador ha introducido desde su posición de personaje contemporáneo a sus lectores. En tanto novela pictórica que recrea un momento de la historia, Bomarzo se ciñe, pues, al tiempo fluyente y sucesivo, pero contrarresta esa dimensión monolítica con la apertura fugada que nos habla de una inmortalidad, de la cual aquél no es sino imagen móvil.

Allegable en cuanto al planteamiento de la temática inmortal, «Orlando», la fabulosa novela de Virginia Woolf, nos presenta a un personaje que viaja a través del tiempo, pero que, a diferencia del duque de Orsini, no queda inmovilizado en el siglo XVI en una biografía que es reencarnada por medio de un narrador contemporáneo, sino que fluye consustancial al tiempo, variando externamente con él, sin por ello perder su entidad intrínseca («imagen móvil de la eternidad»). De esta manera, Orlando no sólo prolonga su vida desde la época isabelina hasta 1928, cuyas campanadas suenan al final de la novela, sino que cambia incluso de sexo, permaneciendo inmutable de nombre. El la máxima, sublime integración de los conceptos barajados, que va mucho más allá del mecanismo utilizado por Mujica, consistente en la superposición de lo inmortal con el tiempo, pero no en su unión consustancial, magistralmente conseguida por la escritora británica.

Orlando, Opus nigrum y Bomarzo sintetizan al cabo, en su confrontación de tema y técnica, una incursión particular por los dominios de la novela histórica. Los impresionantes finales de las tres novelas ilustran a las claras su naturaleza y peculiaridad respectivas. El largo viaje del inmortal Orlando coincide, no casualmente, con el momento de escritura de la novela por parte de Viginia Woolf (1928), y cuando el personaje, en verdad más pleno que ambiguo, ha descubierto en la noche, en ese instante que «más quería», «el tiempo en que se ven con toda claridad los reflejos en el negro estanque del espíritu»³³. Pero no sabremos nada más de su vida. Ni de su muerte.

Los avatares de Zenón, la gran creación de Yourcenar, derivan muy distintamente, en la suprema y última elección que el tiempo le concede: desposeerse de su propia vida, para evitar el oprobio y la infamia de una ejecución pública inminente. Pero es en ese momento o iluminación definitiva, cuando la autora quiere que escuchemos ese acorde final como parábola de una vida desprendida así de su tiempo en otro atisbo de inmortalidad: «Instalado en su propia muerte, era ya Zenón «in aeternum» 34.

Por su parte, Pier Francesco Orsini alcanza también en la última página de su pormenorizada biografía lo que tanto anheló: ser inmortal. Pero una paradoja late como un corazón que delata. El destino de Zenón es el resultado de un acto voluntario, y en él encuentra la esencia de su larga búsqueda vital, que no es otra que el ejercicio absoluto de la libertad. Pier Francesco, nuestro duque de Bomarzo, muere encontrando una mirada que, a través de los siglos, lo rescata e inmortaliza. Pero esa presunta libertad que así lo arrastra de su tiempo y lo vincula con otra voz contemporánea en quien se funde, no es sino una cara más del cautiverio.

Inscrito asimismo en esta galería no ya de «vidas» sino de «muertes imaginarias» comparece nuestro remoto Almirante que atesoró en sueños y recuerdos su vigilia. Tras una vida cifrada en el eterno viaje, inventor de maravillas como Marco Polo, indagador de la aventura marinera, al igual que el prudente y sagaz Odiseo, la imagen con que culmina Roa Bastos su novela remite finalmente a otra historia de ficciones y utopías. Y así, la biografía apócrifa del Almirante sanciona una estirpe quijotesca, confirmando así otro signo de inmortalidad (el que deriva, precisamente, del momento de su tránsito final)35: la de un hombre que nació «en un lugar de la Liguria de cuyo nombre no quiere acordarse», de temperanto repentinamente locuaz, dado a recitar sin más solicitud «fragmentos del Orlando furioso, cuentos de Bandello y de las Mil y una noches... la de un personaje, en suma, «antepasado y émulo del futuro Caballero de la Triste Figura», cuya «mayor aspiración es escribir con los hechos marítimos un libro semejante al «Quijote»» y quien, merced al mecanismo atemporal diseñado por Roa Bastos en su novela, es capaz de prefigurar no sólo al errante caballero que nació un siglo más tarde, sino también la escena de su muerte y las palabras de su herencia.

Dicho episodio, con que concluye de manera compleja y brillante la novela, supone así todo un ejercicio de imaginación que es asimismo un homenaje singular al arte narrativo cervantino, con su juego ficcional y con su humor profundo y humanista. «Señores—dijo el Almirante con el último aliento, que parecía venir de ultratumba—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño, ni en mi cabeza vuelan más los pájaros del Mar Tenebroso, a los que debí el Descubrimiento. Yo fui loco y muero cuerdo». Esas «palabras, palabras, palabras...», triste limosna que le dejaron las horas y los siglos, son la paráfrasis cabal de las que pronuncia, un siglo más tarde o casi cuatro siglos antes (¿qué más da?), Alonso Quijano el bueno, poco antes de dar su espíritu, «quiero decir», de que muriera. Y al igual que el hidalgo de la Triste Figura consumió sus últimas palabras con su testamento, de manera análoga nuestro inmortal personaje en su agonía deja de ser «Almirante, Visorrey y Gobernador perpetuo de todas la Indias» para

recuperar su dignidad humana como «el grumete ligur, el peregrino, de la tierra y del mar, el judío errante convicto y converso que siempre fui con honra y sin provecho», pidiendo perdón a los Cide Hamete Benengelis que habrán de revivir su vida.

Descubre así la verdadera dimensión recóndita de un descubrimiento que no sólo a él pertenecía y de una conquista que su empresa sí inició. Asistido por el Ama y la Sobrina, y sin faltarle la preciada compañía del Cura y del Barbero, el Almirante inmortal muere dignificándose en la «definitiva desposesión que él se otorgaba a sí y a sus herederos», muere devolviendo en testamento «todas las tierras y posesiones que se me han atribuido (...) a sus propietarios genuinos y originarios». De esta manera, y en los predios de la ficción de trama histórica, se postula una versión enaltecida y mejorada de la inmodificable Historia. Tal es el poder de la Literatura, en este símbolo emblemático de toda la literatura hispanoamericana. El débil resplandor de una vela supone la transformación imaginaria, la alquimia que propende a entronizar, no inútilmente, la razón de ser de las quimeras.

Y al cabo, ¿qué nos queda sino la convicción de que América nació como un relato, como un diario, una crónica o un sueño que, cribado en escritura, llega hasta nosotros de ficciones peregrina? Encallada en el puerto insular de una historia, la literatura de «allende los mares», mestiza hasta su médula, vio cómo se elevaban robustos troncos de las astillas esparcidas por la arena. Y cómo de esos árboles y vergeles frondosos volvían a formarse ligeras embarcaciones hinchadas por el viento, no ya de la historia, sino de la imaginación y cómo de aquellos veloces y furtivos viajes crecía adentrada una semilla de febril propagación. Pues como reza en su discurso del Cervantes nuestro admirado Roa Bastos, en vano fue prohibida en América la entrada de la imaginación. En vano, porque es América, «por antonomasia, el continente de la imaginación y del deseo».

Notas:

- ¹ Roa Bastos, Augusto: Vigilia del Almirante. Alfaguara, Madrid, 1992. Los documentos bibliográficos sobre esta obra son, de momento, inexistentes. Tan sólo podemos remitirnos a las declaraciones, reseñas y artículos periodísticos aparecidos tras su publicación. Véase, por ejemplo, la entrevista publicada en el diario «El Mundo», del 12 de Octubre de 1992, en que el autor reconoce que escirbió esta novela «con una libertad y una fluidez que nunca había tenido antes», así como la que publicó el diario «El País», en su suplemento cultural «Babelia» del 26 de Septiembre de 1992.
- ² «Una cosa es escribir como poeta y otra como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron sino como debían ser; el historiador las ha de escribir no como debían ser sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna». Vigilia del Almirante. Ibídem. Parte XXII: Amadisis, Palmerines y Esplandianes., pg 173.

- ³ Vigilia del Almirante. Parte XLII: Ite misa est., pg 309. Obsérvese el interesante cambio de registro estilístico que utiliza Roa para discriminar el estatuto distintivo de cada los dos narradores que criban la novela. En numerosas ocasiones, como sucede aquí, el narradorpersonaje Almirante, usa un lenguaje arcaizante, en cuanto a giros, expresiones e incluso ortografía de la época. Sin embargo, el uso idiomático es bien distinto en el caso del narrador anónimo, que sobresale por un estilo crítico y moderno, muy actualizado. Sobre esta movilidad estilística, véase el ensayo de la escritora Marguerite Yourcenar: Tono y lenguaje en la novela histórica, donde refiere sus distintas adopciones idiomáticas, según la época y el contenido de sus novelas: Yourcenar, Marguerite: El tiempo, gran escultor. Alfaguara, Madrid, 1989, págs 63-70.
- ⁴ Roa Basts, Augusto: La obsesión de narrar. Conferencia pronunciada el día 18 de Noviembre de 1992 en la ciudad de Murcia. Recogida en el volumen de las Actas Del Congreso InternacionaL «Literatura de Dos Mundos: El Encuentro». Comisión V Centenario. Murcia, 1993.
- ⁵ «Para mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno (...), pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando». Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quijote de La Mancha. Aguilar, Madrid, 1946, pg 1654. También el narrador de «Los Trabajos de Persiles y Segismunda» reconoce que «es excelencia de la historia que, cualquiera cosa que en ella se escriba, puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo; lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta verosimilitud, que, a despecho y pesar de la mentira que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía». Cervantes Saavedra, Miguel: Los trabajos de persiles y segismunda. Edic, cit., pg 1801.
- 6 Vigilia del Almirante. Ibídem, pg 79.
- ⁷ Cfr.: «¿Qué cosa es la alquimia, la mayor ciencia oculta de la humanidad, sino un saber atravesado por una inmensa e inmemorial ensoñanción del sexo? (...). Si no pareciera una profanación, diría que Dios mismo ha creado el universo como un sexo sin fin cuya fuerza de gravitación es el deseo. El sexo es el rey del tiempo. En él vivimos y por él morimos». Parte XIV: Secretos del Almirante, Ibídem, pg 119.
- * Carpentier, Alejo: El arpa y la sombra. Siglo XXI, Madrid, 1979.
- Posse, Abel: Los perros del paraiso. Argos Vergara, Barcelona, 1983. La última novela de Posse: El largo atardecer del caminante (1992), recrea la también histórica personaliad del «cronista» y descubridor Alvar Núfiez Cabeza de Vaca, haciéndole reflexionar en un momento de la obra: «Y si viviese 500 años más diría lo mismo. (Pero seguramente dentro de quinientos años ya no existirá España, como hoy no existe Roma, y nadie se acordará de nosotros, que le dimos su grandeza)»; Plaza y Janés, Barcelona, pg 28.
- 10 Fuentes, Carlos: Cristobal nonato. Mondadori, Madrid, 1992.
- *Angeles, Cristóbal, no quiero un mundo de progreso que nos capture entre el Norte y el Este y nos arrebate lo mejor del Occidente, pero tampoco quiero un mundo pacífico que no merecermos mientras no resolvamos lo que ocurre acá adentro, nos dice mi padre, con todo lo que somos, bueno y malo, malo y bueno, pero irresuelto aún, mujer, hijo, llegaremos a Pacífica un día si antes dejamos de ser Norte o Este para ser nosostros mismo con todo y Occidente». Fuentes, Carlos: Cristobal nonato. Ibídem, pg 425. Cabría apuntar que los planteamientos de este «proyecto» ideológico de Fuentes no distan en gran medida de los postulados ensayísticos del también escritor mexicano Leopoldo Zea, en su llamado «proyecto asuntivo». Sobre esta interesante novela existe un iluminador estudio del novelista catalán Juan Goytisolo, titulado Cristóbal Nonato o el auto sacrilegomental. En Revista «Anthropos», Barcelona, nº 91, dedicada monográficamente a Carlos Fuentes. Diciembre, 1988, págs 62-64.

- 12 Broch, Hermann: La muerte de virgilio. Alianza Tres, Madrid, 1984.
- ¹³ Yourcenar, Marguerite: "Cuadernos de notas a las Memorias de Adriano". En: Memorias de adriano. Edhasa, Barcelona, 1982. Pág 247.
- 14 Bajtin, Mijail: Teoria y estética de la novela. Taurus, Madrid, 1991, pg 368.
- ¹⁵ «La historia no es para mí más que una parte de la vida; por lo demás la más larga. Esas cosas han pasado ayer, anteayer o hace dos mil años, pero son siempre la vida. Yo no hago de la historia con mayúscula una categoría aparte». "Entrevista de J. Savigneau con Marguerite Yourcenar" En Diario El País. Domingo 6 de Enero de 1985.
- ¹⁶ Vargas Llosa, Mario: "Historia y Novela". Artículo aparecido en el Diario *El Pasts*, domingo 1 de Abril de 1990.
- ¹⁷ Conrad-Martius, Hedwig: El tiempo. Revista de Occidente, Madrid, 1958, pag 112.
- *Sabe que estuve revestido con el gran manto, y tan de verdad me conduje como hijo de la osa y tan ávido me mostré de enriquecer a los oseznos, que allá arriba el dinero metí en mi bolsa y aquí me he metido en ésta...» («Infierno», vv 69-73).
- ¹⁹ Schwob, Marcel: Prólogo a las Vidas imaginarias. Hyspamérica-Orbis, Barcelona, 1987, pág II y ss.
- Para Alfonso Reyes, la literatura expresa, mediante el cauce de la unidad de fábula instaurada por Aristóteles, una lógica fundamental del espíritu, y no la lógica del suceder real de los acontecimientos, que queda para la historia. Reyes, Alfonso: El deslinde. E.C.E., México, 1983, pág 181 (texto) y págs 174-179 (cita).
- 21 lbídem, pág 108 y ss.
- ²² Mujica Lainez, Manuel: Bomarzo. Seix-Barral, Barcelona, 1975, pág 16.
- 23 Ibídem, págs 675-676.
- ²⁴ Aunque con ello nos salgamos del «pacto narrativo» que establece el narrador con sus lectores, ya que este segundo narrador no se identifica, dentrel del contexto de la obra, con Manuel Mujica Láinez en ningún momento).
- 25 Forster, E.M.: Aspectos de la novela. Debate, Madrid, 1983, pág 167.
- Véase el texto de Luis Antonio de Villena, Paratsos recobrados: Bomarzo, donde se recrea la primera visita que Mujica, en compañía del pintor Miguel Ocampo y el poeta Guillermo Whitelow, a quienes dedica su novela, realizó el 13 de julio de 1958: «Los monstruos del parque -documenta Villena- serán el origen de la novela, porque Mujica Láinez piensa que cada uno de aquellos seres tiene un concreto significado y simbolismo, o, con mayor precisión aún, que esos monstruos representaban un momento exacto de la vida del duque». En Dominical «El País Semanal». Domingo, 13 de Julio de 1986.
- Pater habla en su obra de «la flor de la mitología del Renacimiento italiano, que brotó de la mezcla de dos tradiciones, de dos sentimientos, el sagrado y el profano». Pater, Walter: El Renacimiento. Icario, Barcelona, 1982, pág 45. Para Burckhardt, la importancia del renacimiento cultural radica, en parte, en la ideología que contenían las obras admiradas en esta época, que estaban llenas de un espíritu más filosófico que religioso. Burckhardt, Jacob: La cultura del renacimiento en Italia. Edaf, Barcelona, 1970, págs 382 y ss.
- ¹⁸ Criticada por autores como Arnold Hauser, por considerar que late en ella una subordinación teórica a la burguesía liberal del siglo XIX (el siglo de Burckhardt), en que ha sido acentuado el individualismo humano y su ligazón con los conceptos de sensualismo, amoralismo y esteticismo, que autores como Burckhardt quieren extrapolar al período histórico que abordan. Vid. Hauser, Arnold: Historia social de la literatura y el arte. Guadarrama, Madrid, 1976, Tomo I.
- ²⁹ Sirva como ejemplo este párrafo: «Pero él se interesa por todo. Lo he visto recoger una piedra y examinarla con una atención extraordinaria, dándole vueltas y vueltas entre las manos, para terminar guardándosela en el bolsillo como si fuera una joya. Todo lo cautiva. ¿Será un

- loco?» Lagerkvist, Pär: El enano. Emecé, Buenos Aires, 1973, pág 37.
- 30 Bajtin, Mijail: Problemas de La Poética De Dostoievski. F.C.E., Madrid, 1986.
- ³¹ Benet Juan: El caballero de sajonia. Planeta, Barcelona, 1992. Y Broch, Hermann: La Muerte de Virgilio. Alianza, Madrid, 1984.
- Yourcenar, Marguerite: Opus Nigrum. Alfaguara, Madrid, 1988. En el ensayo «Tono y lenguaje en la novela histórica», la autora reflexiona sobre este punto: «»Opus nigrum» es polifónica y no monódica. En esta obra abundan las conversaciones, desde los breves intercambios con fines prácticos (...), hasta los sinuosos diálogos en que dos interlocutores (...) repasan una idea con perfecta confianza». Yourcenar, Marguerite: "Tono y lenguaje en la novela histórica". En El tiempo, gran escultor. Alfagura, Madrid, 1989, pág 44.
- 33 Woolf, Virginia: Orlando. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pág 191.
- ³⁴ Unas páginas atrás, habíamos escuchado estas palabras, dichas por Zenón a su anciano maestro en la celda de su cautiverio: «Os confieso que llegados a un cierto grado de locura, o de sabiduría al contrario, parece poco importante que sea a mí a quien quemen o a cualquier otro (...), ni que dicha ejecución tenga lugar mañana o dentro de dos siglos». Yourcenar, M.: Opus Nigrum. Edic, cit., págas 355, texto y 350, cita.
- No olvidemos la progenie quijotesca del anterior protagonista de Roa Bastos: Don José Gaspar Rodríguez de Francia, el dictador de «Yo, el supremo» (1974), está inspirado, como contrafigura, en el inmortal caballero andante cervantino. El propio Roa lo sanciona: «Un Caballero de la Triste Figura que creyese, alucinadamente, en la Escritura del Poder y en el Poder de la Escritura». En el Discurso que leyó Roa Bastos al recibir, en 1989, el Premio Cervantes de literatura, máximo galardón de las letras españolas. En Revista «Quimera», nº 100, Barcelona, 1990, págs 46-53.