

EL VUELO DEL ALCATRAZ, DE HERRERA LUQUE: NOVELA DE ASUNTO HISTÓRICO

Víctor Manuel Valdés Rodda
Universidad de Los Andes, Táchira
valdesrodde@hotmail.com

RESUMEN

¿Es la novela histórica un género fronterizo entre realidad y ficción? ¿Difieren sustancialmente el método historiográfico y el ficcional? ¿Qué pretende la llamada nueva novela histórica latinoamericana? ¿Cómo se inserta la novela de Francisco Herrera Luque, *El vuelo del alcatraz*, en esta discusión? Estas y otras interrogantes constituyen la base de la pesquisa presentada en este trabajo aproximativo al tema planteado sobre Historia y ficción.

Palabras clave: novela histórica, literatura venezolana, Herrera Luque.

ABSTRACT

Is the historical novel a literary genre situated between reality and fiction? What demonstrates the praxis of the chroniclers of Indians? Do differ substantially the historiographical method from the fictional one? What tries the called new Latin American historical novel? How is inserted the novel of Francisco Herrera Luque, *El vuelo del alcatraz*, in this discussion?

Key words: Historic novel, Venezuelan literature, Herrera Luque.

RÉSUMÉ

Est-ce que le roman historique genre frontalière entre réalité et fiction? Diffère sensiblement de la méthode de l'historiographie et la fiction? Qu'est-ce essayer le soi-disant nouveau roman historique en Amérique latine? Comment roman est inséré Francisco Herrera Luque, *Le vol du Pélican*, dans ce débat? Ces questions et d'autres à la base de la recherche

présentée dans cette étude approximative de la question sur l'histoire et fiction.

Mots-clé: roman historique, Littérature vénézuélienne, Herrera Luque.

Introducción

Fronterizo se refiere a todo aquello que se sitúa ante un límite y es lo que está por ver respecto a la novela de asunto histórico. Pues mientras algunos hacen ingentes esfuerzos por mantenerla detrás de la raya, otros la cruzan con creces, principalmente después del segundo boom, el de la nueva novela histórica latinoamericana.

Pero, contrariamente a lo que demuestra esta praxis novelística, todavía pervive un cierto purismo que intenta, a toda costa, mantener incólumes las alcabalas genéricas con la novela, de un lado, y la Historia, del otro.

Sin embargo, la praxis novelística, transgresora por oficio, evidencia otra arista de la Verdad: resulta sumamente difícil establecer los límites entre lo real y lo ficticio. Entonces, la novela toma los temas históricos no con el ánimo de restituirles su exactitud original sino como un ejercicio de reflexión. Sabiendo que eso significa, por un lado, “acción y efecto de reflejar o reflejarse”, y “considerar nueva o detenidamente algo”, por el otro (DRAE, 2001:925).

Alejo Carpentier inició el camino. Francisco Herrera Luque fue en Venezuela su más asiduo seguidor. Una de sus obras póstumas, *El vuelo del alcastraz* (2001) sirve como terreno para considerar nueva y detenidamente el carácter fronterizo de la novela de asunto histórico.

¿Estancos separados?

En un sentido profundo tanto el texto literario como el texto histórico forman parte esencial de la narratividad en que vivimos y de la cual partimos para constatar nuestro mundo.

Mario J. Valdés

De modo escueto, la Historia sería un conjunto de hechos acontecidos en el pasado, referibles al hombre, y la investigación y descripción de éstos, o historiografía (Martínez Riu, 1992). Esta visión genérica del término contrasta con la posición sarcástico-irónica de Ambrose Bierce, quien en su *Diccionario del Diablo*, lo define así: “HISTORIA, s Relato [sic] casi siempre falso de sucesos casi siempre insignificantes que protagonizaron gobernantes casi siempre bribones y militares casi siempre estúpidos” (Bierce, 2004:127).

Por su parte, el poeta Paul Valéry dice que:

Se llama historia el producto del trabajo de los hombres que narran acontecimientos que nunca han visto. (Cuando los han visto —ya no es historia— son memorias) (...) No solamente se cuenta, ¡sino se juzga!, y no solamente se juzga, sino que de estos juicios se deducen pronósticos, lecciones, profecías. También se deducen fobias, manías, emociones, etc. Estos productos de la historia tienen precisamente el valor de la historia misma (Gutiérrez Girardot, 2001: 25).

Tanto en la definición de historia de Bierce como en la de Valéry hay alusión al elemento ficcional, por cuanto el primero dice que es relato (y falso), y el segundo, que se trata del producto de la narración de hechos no presenciados directamente. Otros indicios acerca del velado parentesco entre lo ficcional y lo histórico se trasluce al considerar el método que siguen la novela y la literatura historiográfica en la construcción de sus tramas. A este respecto, para la investigadora Camila Henríquez Ureña:

la novela [...] procede, no por representación fiel unida a una interpretación, como la historia, sino por hipótesis: 'dadas tales condiciones, tales resultados seguirán', o 'dados estos resultados, podemos presuponer tales condiciones' (1998: 11).

Henríquez Ureña establece una distinción entre el método historiográfico (interpretativo) y el novelístico, por hipótesis. Pero, a la final, parece que el método novelístico no estaría muy alejado del que seguiría un texto de narrativa histórica, por cuanto también procedería (o debería hacerlo) por hipótesis. Y ello, como resultado de la imposibilidad de los historiadores a acceder y observar de forma directa el pasado, lo que es posible sólo a través de documentos y otros objetos tomados como "testigos" fidedignos. La historia es representada, o sea, vuelta a mostrar desde el presente por personas extrañas, no sólo al mundo de los acontecimientos que pretenden narrar, sino también a las intenciones e intereses de la historiografía que les precedió y a la que van a reescribir. Porque es un palimpsesto, y no una simple "actualización" con nueva información, lo que realiza el historiógrafo: una re-escritura en sentido literal y, una reorganización totalmente nueva de los acontecimientos del pasado.

Por ello, al igual que la novela como forma de conocimiento, la narrativa histórica estaría develando un misterio, yendo de lo conocido a lo desconocido pero en sentido inverso o retrospectivo, según la interpretación de Paul Ricoeur. (Ricoeur, 1995: 263)

Tropos y trama

El historiador argumenta de modo formal, explícito, discursivo.

Paul Ricoeur

Para la creación del discurso, tanto la narrativa literaria como la histórica convergen en el uso de tropos o figuras retóricas y en la producción de una estructura o trama, por cuanto, "para que haya

relato, hace falta una historia. La estructura de la historia es su trama” (Marguerat & Bourquin, 2000: 67).

En cualquiera de los casos, el escritor prepara su objeto verbal mediante un proceso de selección en los niveles semántico y sintáctico, o sea, textual. El historiógrafo también tiene que apoyarse en operaciones selectivas e interpretativas de corte tropológico a la hora de “traducir” una imagen (un documento u otra evidencia histórica) en una imagen verbal. Para ello, al igual que el literato, se vale de los tropos poéticos fundamentales, o sea: la metáfora, la metonimia, la inécdote y la ironía.

Jorge Luis Borges magnifica la importancia de los tropos al erigir mundos discursivos, principalmente de la metáfora. Para él “la realidad se crea a través de la metáfora. Sustituye el pensamiento y lo suplanta. Así, la escritura viene a ser un simulacro de la presencia en el instante de la sustitución” (Bella, 2007:70). Y agrega más: “La historia universal [...] es la historia de ‘unas cuantas metáforas escritas por diferentes autores que, a su vez, son escritos por ella’” (2007:71).

La trama es ese otro “artilugio” para armar el discurso del que se valen tanto el escritor de ficción como aquel que toma la Historia como materia prima de sus textos. La trama se define como “[...] esa estructura unificadora que enlaza diversas peripecias del relato y las organiza en una historia continua. La trama asegura la unidad de acción y da sentido a los múltiples elementos del relato” (Marguerat & Bourquin, 2000:68).

Novela de asunto histórico

*El mundo existe
para llegar a un libro.
Mallarme*

Entonces, de los argumentos anteriores se trasluce que los novelistas trabajan con eventos imaginarios y los historiadores con eventos reales pero ambos se valen de un proceso poético para (re)presentarlos.

El asunto se complica cuando se pretenden tejer ficciones de temas históricos. En su momento José Ortega y Gasset enjuició con reti-

cencia estas prácticas, aludiendo que con la “pretensión de que el cosmos imaginado, posea a la vez autenticidad histórica [...] no se deja al lector soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente en la historia” (p.33).

Sin embargo, para Fernando Arribas, “a la literatura no le compete ni le interesa la fidelidad a los hechos objetivos, y éstos sólo le atañen, ya convertidos en materia discursiva, en tanto que unidades ideológico-culturales” (Arribas García, 2000:35).

Arribas plantea que el problema podría estar en la calificación que se da a este género por el tipo de expectativas que despierta en el consumidor. El término de novela histórica puede “[...] sugerir al lector una ‘promesa de reconstrucción histórica válida como tal’, y puede, en los casos extremos, producir la falsa ilusión de que el relato se ajusta —o debería ajustarse— a la «verdad histórica»” (2000:35).

Entonces es razonable su propuesta de evitar la denominación novela histórica y sustituirla por “alguna perífrasis como novela de asunto histórico, o novela de interpretación o reflexión histórica que nos permita atenuar los peligros de la falsa promesa implícita en la denominación habitual [...]” (Arribas García, 2000:36).

En este contexto se da al auge en Latinoamérica de un nuevo tipo de novela histórica, asociada de cierta forma a los máximos exponentes del boom latinoamericano, y que comparte con éste, “el afán muralístico, totalizante: el erotismo exuberante; y la experimentación estructural y lingüística (aunque menos hermética)” (Menton, 1993:30).

Otros rasgos son: el empleo sistemático de las categorías bajtinianas de lo dialógico, heteroglósico y carnavalesco; la intertextualidad; la metaficción; el protagonismo histórico y la distorsión consciente de la historia por omisiones, exageraciones y anacronismos (Menton, 1993).

La proximidad y celebración del V Centenario del Encuentro de dos mundos pudo haber propiciado el auge en América Latina de este tipo de narrativa pues entre 1979 y 1992 se publicaron 158 novelas de corte histórico, o sea, un promedio de 12 por año (Menton, 1993:48).

Según otra perspectiva, la denominada nueva novela latinoamericana sería fruto de un “estallido de energía creativa”, en una época de decisivos cambios sociales en el continente (Shatunovskaya, Mikoyan,

1986:66). A esto se sumaría la ineficacia política de la llamada literatura comprometida y de las versiones, principalmente indigenistas del realismo socialista, lo que motivó el abandono de una praxis literaria de consigna y abrió el camino a una literatura igualmente política pero de indagación histórica (Gutiérrez Girardot, 2001:54).

El fenómeno de las dictaduras hispanoamericanas fue otro factor que suscitó en muchos escritores la necesidad de preguntar por sus causas históricas, como en los casos de *Noticias del Imperio* (1987), del mexicano Fernando del Paso, *Los felinos del Canciller* (1987), del colombiano Rafael Humberto Moreno Durán, y *El General en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez.

En Venezuela, el mayor exponente de la novela de asunto histórico es Francisco Herrera Luque, quien al morir en 1991, dejó cuatro obras sin publicar. Una de ellas, *El vuelo del alcastraz* posee algunas características significativas, como las dos versiones del primer capítulo y el uso de tergiversaciones, que se analizan a seguidas.

Las dos versiones de la primera parte

En la publicación de *El vuelo del alcastraz*, sus editores decidieron incluir las dos versiones que hizo Herrera Luque a la *Primera parte* tituladas: “T” y “En la Quinta Anauco”.

En “T”, la primera versión, se asoma una serie de problemas que gravitan sobre Bolívar, como son: País completo en su contra / Desintegración de la Gran Colombia / Enemistad Páez – Santander. Se utiliza un estilo directo, del tipo crónica: “Era el primer día de 1827 cuando desembarcó en la fortaleza de Puerto Cabello, el único lugar en Venezuela donde podía hacerlo ya que había sido tomada por su sobrino Briceño Méndez” (Herrera Luque, 2001:23).

La enumeración de los hechos se nos presenta sin dilación para dar la idea de un Bolívar bajo presión, perseguido por la inmediatez y gravedad de los hechos: “El país entero estaba en su contra. José Antonio Páez, el llanero simplón y festivo, había resultado tan bueno para la intriga como ya lo era como estrategia y conductor de tropas” (p.23).

En contraste, en la segunda versión del citado capítulo, Herrera Luque se emplea más a fondo como narrador y se vale de frases breves y descripciones puntuales que le imprimen otro ritmo narrativo al relato: “Al tercer canto del gallo, abrió los ojos en la penumbra. Eran las cuatro de la madrugada, su hora de despertar. De un salto se puso en pie y caminó hacia la jofaina. Crujieron las tablas del piso” (p.27).

A partir de este momento, la acción se desenvuelve de a poco, con un ritmo más natural, mayor plasticidad e imaginación. Es como si Herrera Luque nos preparara para un Bolívar más próximo y humano, no solitario y angustiado por su sino, ni precisado por las circunstancias, como en la primera versión.

En la segunda versión se presencia al gran hombre, rodeado de sus íntimos que velan por él con devoción y cariño, como el ex esclavo que le trae luz y agua, y la servidumbre que prepara las arepas desde temprano. Es un Bolívar más “narrado”, que camina con el torso desnudo ante su sirviente y se toma tiempo para contemplar a Caracas. Pues el amor de Bolívar por Caracas es el otro tema que Herrera Luque insinúa en esta novela y que nos muestra a un Libertador, añorante de su ciudad a tal punto que Anzoátegui llega a reclamarle: “Que usted está igualito a todos los demás; y que si los otros son provincianos, usted no se les queda muy atrás, porque es un caraqueño rajado que no tiene más pensamiento que llegar a su casa” (p.92). De esta acusación Bolívar se defiende con la tesis de que su interés por Caracas no es más que el apego al principio militar de que quien ocupa la capital domina al país.

En resumen, como gran tema de la obra, la primera versión propone el asunto de la desintegración de la Gran Colombia y el afán de Bolívar por perpetuarla, y la segunda, la fijación del personaje por reconquistar a Caracas. Considerando los guiños narrativos y poéticos que se percibían en la segunda versión, es una lástima que Herrera Luque los haya abandonado a favor de la versión más “real” del Bolívar estadista, conductor de hombres, que finalmente se apodera de la novela.

Ante este asunto de los dos versiones de un mismo capítulo, podríamos entonces preguntarnos si se trata de una estrategia discursiva del autor o si en realidad postergó una decisión que no pudo llegar a

tomar por su fallecimiento, sobre cuál sería el tema central de la novela. Ambas matrices, Gran Colombia y Caracas, se desarrollan en la obra, aunque prevalece el argumento de la unidad grancolombiana, la enemistad Páez-Santander y la imposibilidad de Bolívar de conciliarlos.

El que Herrera Luque hiciera dos inicios a un mismo texto refuerza la realidad de que la novela de asunto histórico no se diferencia mayormente de una novela de ficción. En ambos casos, el autor actúa con la omnipotencia de un demiurgo: modela a su imagen y semejanza los hechos, personajes y escenarios, sin el más mínimo asomo de remordimiento o sentido de culpa y puede hacer tantas versiones del relato como se proponga.

El hecho de estas dos versiones nos remite, además, de dialogicidad desarrollado por Mijaíl Bajtín, que “proyecta dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo” (Menton, 1993:44).

La profecía del alcatraz

La referencia al vuelo del alcatraz titula la obra y encierra dos sentidos. Literal, el vuelo representa el cruce de los Andes del Libertador y su tropa por el sitio más inhóspito. Metafórico: el vuelo son los intentos de Bolívar por preservar la Gran Colombia. De conciliar a Páez y Santander, y de evitar que se “volteen” contra él. De no lograr estas metas, Bolívar se hundirá, estrepitosamente. Así lo vaticina José Palacios, mayordomo de Bolívar, quien compara primero al gavilán con el alcatraz y, luego, al alcatraz joven con el viejo: “Si a lo largo de tu vida fuiste gavilán para caer enteramente sobre tus enemigos, ahora te estás pareciendo demasiado al alcatraz viejo que si joven es tan rápido como el otro pájaro, al perder la vista se estrella contra las rocas” (p.92).

La fabulación sobre el alcatraz no se retoma sino hasta el final del relato, cuando Bolívar regresa a Puerto Cabello en una fragata. El Libertador está contemplando la entrada al puerto y aparecen las aves del presagio: “Seis alcatrazes persiguen implacables un barco con sardinas” (p.178).

Luego de unas reflexiones sobre el peligro que representa Páez para la creación de la Gran Colombia, su vista se posa nuevamente en los alcatrazes y él mismo se ve como una de esas aves: “[...] pero él es como el alcatraz: cae sobre sus adversarios con precisión cuando menos se espera” (p.179).

En este punto Herrera Luque muestra un hábil manejo de la intriga, pues hace aparecer al mayordomo de Bolívar en el momento en que el alcatraz que está suspendido en el aire va a lanzarse en picada a pescar sardinas, como ya lo hacen los otros cinco. Es tan oportuna la aparición de Palacios que parece como si el autor lo tuviera detrás de la puerta, espiando a Bolívar, para salir en el momento preciso a decir su parlamento:

José Palacios, su mayordomo, aparece de pronto. En silencio se coloca a su lado. Su amo al verle, celebra las excelencias para el combate de esos pájaros marinos. El alcatraz clavado en el cielo inicia raudamente el descenso en busca de su presa. Repite en voz alta su similitud con el ave pescadora. Cita a Piar, a Morillo, a San Martín y a Torre Tagle. El alcatraz se estrella contra el acantilado. Eso es lo que le pasa al alcatraz al hacerse viejo, comenta el mayordomo (p.180).

En un plano más filosófico o psicológico, José Palacios se parece más a una metaforización de la conciencia de Bolívar que a un simple esclavo, que recomienda vigilancia constante para evitar peligros perentorios: “Es tal la confianza en su habilidad que no ve llegar la ceguera que lo llevará a la muerte. Ándate, pues, con cuidado, amo y Libertador” (p.180).

Distorsión de los hechos

En *El vuelo del alcatraz* se localiza, igualmente, uno de los principales rasgos de la nueva novela histórica latinoamericana: el empleo de distorsiones. Una de ellas tiene que ver con la acusación de Santander contra Páez por el presunto asesinato del general Servier: “Es hipócrita

y ladino como un sacristán y a la hora de asesinar no lo piensa ni por un momento tal como lo hizo con mi jefe, el coronel Servier” (Herrera Luque, 2001:41).

El propio Herrera Luque se encarga de desmentirse de este comentario de Santander con la siguiente nota al pie:

*El historiador colombiano Rafael Gómez de Hoyos pone en la boca de Córdoba tan grave acusación: ‘que buena creación se espera de quien mandó a asesinar al general Servier’, *La vida heroica del general José María Córdoba*, Bogotá: 1969, p. 31. (p.42)

O sea, que la acusación contra Páez la realizó realmente el general José María Córdoba y no Santander. La pregunta de por qué Herrera Luque toma este camino se responde con un propósito literario y ficcional. La imputación contra Páez en boca de una figura mediana y casi desconocida como Córdoba carecería de la fuerza que posee en la de Santander. Ahora, ¿el propósito del autor es “avivar” la animadversión entre Santander y Páez, como prototipos sociales el aristócrata y el hombre venido de abajo? ¿O se hace eco de una supuesta relación de odio-amor entre venezolanos y colombianos?

También es factible presumir que Herrera Luque “infringe” una supuesta verdad histórica en aras de preservar lo que Gonzalo Martín Vivaldi denomina *la ley del interés narrativo* y que contiene dos aristas: “1.- La narración no es una construcción fija, sino algo que se mueve, que camina, que se desarrolla y transforma. 2.- Narrar es contar una cosa con habilidad, de tal modo que se mantenga constantemente la atención del lector” (Martín Vivaldi, 1970:382).

Sin ánimo de conclusión

La verdad histórica [...] no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió

Jorge Luis Borges

Obviamente, estas son, apenas, algunas observaciones preliminares en torno a la obra de Herrera Luque y a la problemática de la veracidad al narrar hechos del pasado. Convendría, entonces, continuar indagando en los conceptos propuestos por Borges acerca de la *imposibilidad de averiguar la Verdad histórica; y del carácter cíclico e impredecible de la historia* (Menton, 1993:275).

Tampoco Herrera Luque se plantea hacerse con “la Verdad fidedigna”. Su propósito es de otro orden. Por ello, utiliza notas a pie, entre otras maniobras, para recordarnos, a cada momento, que su novela no es más que una versión probable de los hechos, y mantenernos “distanciados” de la ilusión de autenticidad histórica.

Lo que hace Herrera Luque es también, en cierta medida, una falsificación, aunque en un sentido poético, pues él mismo debe “reconstruir” y llenar los espacios vacíos de la memoria respecto a los detalles de escenarios y otras usanzas de la época de Bolívar. En realidad, Herrera Luque no puede restituirnos un mundo perdido porque nadie puede. Él, como Poeta en el amplio sentido, solamente puede ofrecernos su versión del mundo como un ideal a alcanzar, como un espejo crítico para mirarnos y confrontarnos.

A través de personajes y hechos patrios conocidos, el citado prosista emprende una “revisión” del alma de todo un pueblo, mostrando conductas y actitudes que aún prevalecen en la actualidad. Tal vez, la intención más loable de Herrera Luque no sea la de intentar restituir su “pureza” perdida a la Historia nacional, sino la de crear ese distanciamiento necesario para la reflexión acerca de los hechos del presente.

O en último caso, darnos modelos de la Historia para que mujeres y hombres encuentren la inspiración necesaria en los momentos difíciles o de crisis que suelen atravesar las sociedades contemporáneas. Y es como si nos estuviera recordando que provenimos de la estirpe de grandes héroes, contradictorios y polémicos, pero capaces de las mayores hazañas.

San Cristóbal, 2008

REFERENCIAS

- Arribas García, F. (2000). Novela, historia y formación nacional del Caribe Anglófono. Mérida: Consejo de Estudios de Postgrado - ULA.*
- Shatunovskaya, J. y Mikoyan, S. (1986). Invitación al diálogo. Moscú: Editorial Progreso.*
- Bella, J. (2007). Jorge Luis Borges. Caracas: Monte Ávila Editores.*
- Bierce, A. (2004). El diccionario del diablo. Madrid: Valdemar.*
- DRAE, R. A. (2001). Diccionario de la Lengua Española. Madrid: ESPASA*
- Gutiérrez Girardot, R. (2001). El intelectual y la historia. Caracas: La nave va.*
- Henríquez Ureña, C. (s. f.). La novela. Seminario de apreciación literaria (pág. 11). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.*
- Herrera Luque, F. (2001). El vuelo del alcatraz. Caracas: Alfaguara.*
- Marguerat, D., & Bourquin, Y. (2000). Cómo leer los relatos bíblicos. Bilbao: Sal Terrae.*
- Martín Vivaldi, G. (1970). Curso de redacción. La Habana: Pueblo y Educación.*
- Menton, S. (1993). La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica.*
- Ricoeur, P. (1995). Tiempo y narración. 3 vols. Ciudad de México: Siglo XXI.*
- Zavala, L. (2005). La Minificción bajo el microscopio. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.*