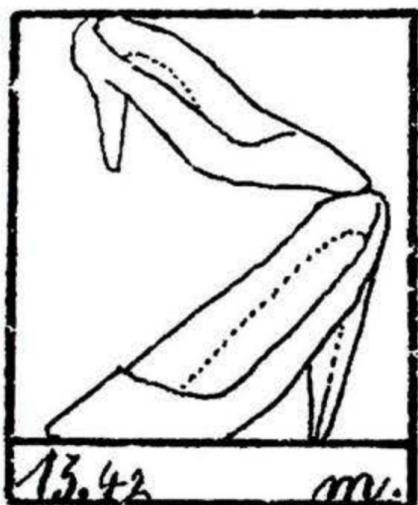


vez por la violencia, por la guerra, por las guerras subrepticias, por la hipócrita guerra a las drogas, "guerra perdida cuya premisa mayor es que la oferta crea la demanda" (me pregunto si será ésta otra cínica excusa que nos acostumbramos a manejar para consolarlos). Y el pato lo pagan los colombianos. El peor año fue, sin duda, 1989, para constatar que "la cultura de la violencia no sólo no desapareció, sino que se ramificaron sus manifestaciones".



Dice Palacios que en la Constituyente de 1991 campeó un ambiente de frivolidad posmoderna. Y se pregunta, para terminar, el papel que en el futuro desempeñarán los grupos económicos en las campañas electorales. La realidad, anticipándose a la profecía de Palacios, está empezando ya a mostrarlo, aunque aquí el autor resbala burdamente en los peligros de profetizar hacia atrás o de hacer historia de los últimos días. Nos quedamos estupefactos cuando de la campaña del 94 dice: "El certamen fue limpio en los procedimientos". Supongo que bastó que pasaran días después de la entrega de pruebas del libro para que el autor se arrepintiera de su afirmación. Esperemos que los descubrimientos futuros no sigan echando abajo los conceptos esbozados en este libro. Es lo que sucede, para terminar, en las páginas finales. Dice Palacios que "prevalece hoy un irritante consenso en las virtudes de la paz, la democracia y el progreso [...] irritante por lo retórico" (pág. 349). A renglón seguido agrega: "La tenacidad y talento de pintores y escritores, ciclistas, futbolistas y boxeadores, y su habilidad para insertarse exitosamente en la sofisticada maquinaria internacional que asigna el éxito y el prestigio, entre-

gan certidumbres necesarias y afianzan el sentido de que el país ya pertenece por derecho propio al mundo internacional". ¿Será posible ser más ingenuamente retórico? ¿Cree en realidad el historiador que cuando un patinador colombiano es campeón mundial o un boxeador logra superar su miseria, o Asprilla le mete un gol al hambre o a la ignorancia, las primeras páginas rebosan admiración sin límites y el mundo entero se inclina ante la gloria inmarcesible y las virtudes del país del Sagrado Corazón y decide emprender una cruzada para emular nuestros logros? El autor, impulsado seguramente por la culminación de su libro, embriagado ante la belleza de su obra terminada, se relaja y comete un error imperdonable en la última jugada. Prefiero creer que lo que piensa el autor está dicho en todo el resto de la obra.

Deseo constatar que autores y editores han desaprendido el arte de hacer buenos índices. En este libro el índice pertinente hubiera sido el índice temático, por desgracia del todo ausente.

LUIS H. ARISTIZÁBAL

## Libertad temática y expresiva

### La risa del cuervo

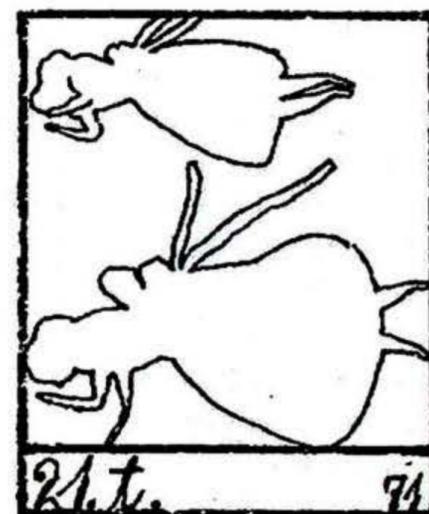
Álvaro Miranda

Thomas de Quincey Editores, Santafé de Bogotá, 1992, 174 págs.

Para Alberto Assa, in memóriam

Inicialmente poeta, como ha ocurrido con la tradición más respetable de los narradores colombianos de Isaacs a Gabriel García Márquez, pasando por Rivera, Mutis y Cepeda Samudio, Álvaro Miranda (n. 1945) pertenece a ese grupo poético —paradójicamente bautizado por el poeta español Jaime Ferrán como "Generación sin nombre"—, que incursionó, por los años 60, en el ámbito de la poesía colombiana, agobiado entonces en el anacronismo nadaísta.

Limitada para la invención, la producción de la "Generación sin nombre" —que, bien podría denominarse, pese al uruguayo uso del remoquete, "Generación crítica" e incluir a los narradores coetáneos—, se destaca mucho más en la reflexión que en la creación. Más que en el poema, los representantes más divulgados de este grupo —J. G. Cobo B., Darío Jaramillo A., H. Alvarado T. y M. M. Carranza—, alcanzan su mejor expresión en los ensayos. A éstos debemos, en gran parte, una nueva valoración (la actual) de la literatura colombiana. Sus poemas, por el contrario, textos al margen de otros textos (poesía mediada: poemas al propio poema, a los poetas —Breton, Borges, Pessoa, D. Thomas, E. Molina— a los pintores y a los cuadros), no parecen vivir independientemente de los textos comentados. Hoy por hoy, estos poetas se diluyen, como los beneméritos vates de antaño, entre la burocracia consular o cultural, las casas de poesía y las poderosas páginas semanales de los suplementos literarios.



A diferencia de sus compañeros, Álvaro Miranda, desde sus comienzos, supo encontrar un paisaje, una atmósfera, unos personajes, unas situaciones, un tema, una mirada, un lenguaje, una actitud un tanto socarrona, con reminiscencias de Villon, Rabelais y Lautréamont, en fin, un universo poético y un estilo que lo singularizan.

Su obra poética comprende ya tres libros. *Tropicomaquia* (1966), inédito, aunque integrado por poemas conocidos debido a su publicación en revistas y antologías, obra en que desde el título, alusivo a la épica burlesca, resalta la orientación narrativa de los textos. *Indiada* (1970), en el que intenta "re-

construir la historia como un elemento también de la poesía, fundamentalmente en el lenguaje, tratando de simular el castellano arcaico para poner a dialogar la historia con la literatura" (Sierra 1993:4). Y *Los escritos de don Sancho Jimeno* (1981), premio nacional de poesía Universidad de Antioquia, donde se recogen la historia o los delirios de don Sancho, a quien le tocó defender a San Fernando de Bocachica de la embestida de la armada francesa en 1697. Acerca de este libro, el poeta argentino Enrique Molina consideró:

*Es un libro sumamente interesante; sobre todo, tiene un gran valor de originalidad, toma el acento de un español de crónica antigua. El poeta maneja un idioma paródico, con humor, con fuerza expresiva y con gran contenido vital, al mismo tiempo, interpola elementos actuales, lo cual da un clima especial al libro. Es una expresión, diría, muy rotunda, muy fuerte, hace recordar algo al Arcipreste de Hita. Los escritos de don Sancho Jimeno es ciertamente una especie de ruptura de lenguaje, de gran originalidad, y la originalidad en la poesía es un valor estético.* [Molina 1983: 19]

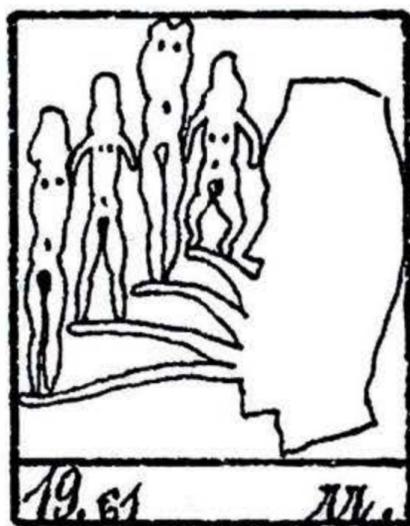
En *Los escritos* figura un texto, "El bogotanita que tiene todo el derecho de ser un dandy", que anticipa la apropiación libre de la historia, el manejo del tiempo y el temple de ánimo que vamos a encontrar en su novela. Puente entre la obra poética y el género narrativo, hallamos, así mismo, en éste una reflexión sobre la risa que perfectamente puede aplicarse a la novela:

*reír para seducir ha sido tal vez una de las artes donde la debilidad y la fuerza humanas se hacen más evidentes. Saber reír ante la celebración cotidiana de los ritos, echarse a reír cuando el ingenio del corazón es de pronto acorralado por lo trascendente, reír cuando la charlatanería del amor no reclama la prudencia [...] el reír desprevenido, el reír ingenuo, el reír que arrastra la certeza y el fervor de que ahora, sólo ahora se vive todo lo absoluto, equivale a desplegar desde el alma*

*un espejo para que se refleje el viento.* [Miranda 1983: 18]

### Hacia una interpretación

Escrita en 1983, ganadora de un concurso en ese año y publicada el siguiente en Buenos Aires; reescrita durante varios años y reeditada en Bogotá en 1992, *La risa del cuervo*, novela cuya acción se desarrolla a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, ha sido calificada por Germán Arciniegas como "la mejor novela sobre esta época" (1992: 4A).



Para la interpretación de *La risa del cuervo* nos resultan bastante funcionales las teorías de M. Bajtin (1974, 1986 y 1989) acerca de la tradición de la literatura carnavalizada. Sus apreciaciones nos orientan en el aparente delirio, nos revelan un sentido en medio del supuesto caos. A mi juicio, el elemento que confiere cohesión al texto de Miranda es su actitud irreverente frente a la literatura y la historia, encarnada en la libertad temática y expresiva que rige la obra.

La mención de los puntales históricos en los que se apoya el narrador de *La risa del cuervo* y el breve resumen que haremos de su distribución en planos diversos y contrastantes, nos servirán como punto de partida para apreciar la actitud crítica del autor frente a las fuentes históricas y las convenciones del género.

### Libertad temática

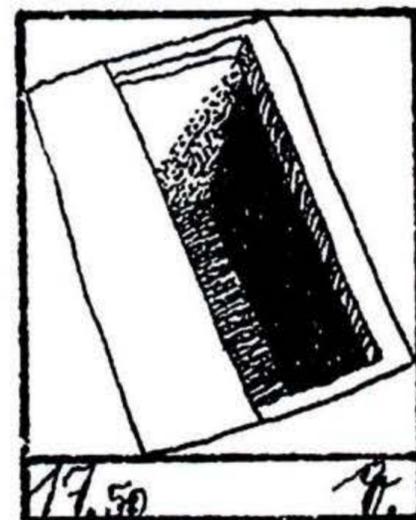
Reinvención de la historia a partir del lenguaje, *La risa del cuervo* se ordena alrededor de cuatro personajes históricos:

1. José Félix Ribas, general venezolano, tío de Simón Bolívar, vencedor en la batalla de Urica, en la que muere

Boves, el caudillo de la reacción realista, al mando de la "Legión del Diablo", una divisa de indios que se dedicaban al saqueo, las violaciones y los incendios y se ponían en los sombreros las orejas de sus víctimas. Traicionado por un negro, en 1814, Ribas cae en manos del general Francisco Tomás Morales, quien le corta la cabeza de un machetazo y la echa en un caldero, para borrar la insurrección que se cocina, y luego la cuelga en una pica para escarmiento de los republicanos.

2. El barón Friedrich Heinrich Alexander von Humboldt, naturalista y viajero, quien con Aimé Bonpland partió de España, a bordo de El Pizarro, en 1799, rumbo a América del Sur. Desembarcó en el puerto de Cumaná, exploró el Orinoco, remontó el Magdalena, ascendió la cordillera de los Andes, pasó por Quito y llegó a Lima. Luego de recorrer Nueva España y Estados Unidos, Humboldt regresa a Europa en 1804 y escribe *Relación del viaje a las regiones equinocciales*. En el castillo de Cumaná, cuando Bolívar salía para París, conoce a Ribas.

3. Manuelita Sáenz, dama ecuatoriana, amiga de Bolívar, a quien conoció cuando la victoria de Pichincha y le salvó la vida en la noche de Bogotá. Muerte en Paita en 1859, víctima de una epidemia de difteria, la entierran en una fosa común.



4. David Curtis DeForest, perteneciente a la Logia del Sur, espía del general José de San Martín que anduvo por Cumaná y se retiró a Nueva Haven, donde se dedica a criar cuervos sin importarle las protestas de sus vecinos y de su familia.

Estos personajes se nos presentan en dos planos contrastados. Por un lado,

el de la vida constante más allá de la muerte, en el que se da una suerte de viaje iniciático de ultratumba de la cabeza de Ribas, que sucesivamente pasa de los pastizales del llano, a la pica de una lanza orinada por perros ingleses, a un caldero de sancocho, al mercado en la plaza central de Caracas, a la canasta de frescas lechugas y tomates verdes de Jonatás (hija de Benkos Bioho y esclava de Manuelita Sáenz), a la plaza mayor de Santiago León de Caracas, a la carreta de unos enanos que la sepultan, a la fuerza de un ejército de serpientes que la exhuman y, finalmente, a los picotazos de un cuervo que la parte en cuatro pedazos.

Junto a esta epopeya capital se nos narra el proceso de disolución oceánica del cuerpo de Manuelita Sáenz, ávido de deseos por el marinero más bello del mundo, un cazador de ballenas, amigo de Melville, muerto y enterrado en Paita, en la misma fosa común penetrada por las corrientes marinas, donde yacen los huesos en celo de Manuelita.



En contraste flagrante con el anterior mundo de muertos, aparece el reino de los vivos, en el que Morales se empeña en exhibir la cabeza de Ribas, y el barón de Humboldt, científico visionario, lucha contra los mosquitos y el trópico que le torpedean su doble desciframiento de la naturaleza americana y de un libro forrado en piel de carnero que le regala Curtis DeForest, en el que se anticipan los hechos de la gesta de la Independencia. El libro es, justamente, la novela que leemos.

Entre estos dos planos se producen constantes entrecruzamientos y contaminaciones. Sinforoso Cuperman, ficticio y pintoresco pintor que pinta desnudo y con el agua hasta el cuello,

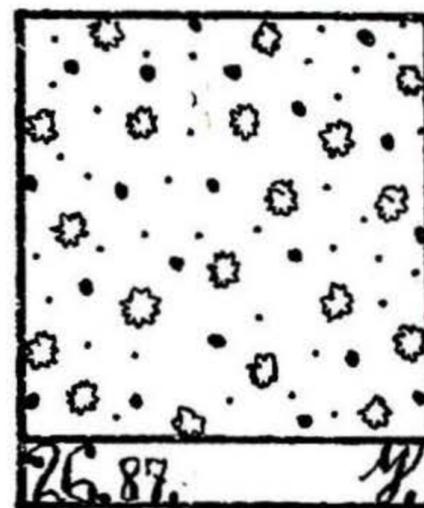
metido en una tina, ilustrador de las investigaciones de Humboldt sobre la naturaleza americana, tiene una hija que se casa con Curtis DeForest, personaje que, al final de la obra, se transforma en cuervo y vuela nuevamente hacia el sur. Sinforoso pinta, al óleo, un retrato de cuerpo entero de su suegro y el cuadro *La risa del cuervo* que, por sugerencia de la emperatriz Josefina, le regala a Bonaparte. Humboldt, en una visita al castillo de Cumaná, encuentra en el sótano una piedra burilada con fecha 26 de septiembre de 1828, ordenada por José de San Martín y Rosita Campuzano, en homenaje a Manuelita Sáenz.

Tres vínculos relacionan a estos personajes que en la vida real no siempre coincidieron ni en el tiempo ni en el espacio. El conocimiento de Bolívar o de su fantasma, la presencia de un cuervo, que es todos los cuervos, vida que, como el texto histórico, se nutre de muerte, se levanta de ella y se eleva, planea y se posa, a manera de elemento estructurante, sobre los fragmentos del texto, hilando la trama, dándole cohesión a las partes. Y el libro, soñado por la mujer de DeForest, dictado por el cuervo al ebrio poeta Poe y forrado, como *El carnero* de Rodríguez Freyre, en piel de carnero.

El primer elemento que podemos destacar en la novela de Miranda es la imaginación sin bordes. Pese a que sus héroes son figuras históricas, Miranda narra unas aventuras fantásticas apartándose de constricciones historiográficas tales como el tiempo, que escapa a las convenciones de la cronología (por ejemplo, Humboldt lee el 2 de noviembre de 1799 una piedra fechada el 26 de septiembre de 1828 y se entera de la muerte de José Martí en 1895), hasta el punto de convertirse en un alegre juego de ilusiones, de recuerdos y proyecciones que transcurre según sus propias leyes para poder absorber una serie interminable de cambios y metamorfosis.

Las mismas libertades se las toma el autor frente al espacio americano que va de lo exterior a lo interior, de la vida a la muerte y, sobre todo, frente a los personajes, los cuales son presentados con total independencia frente a las exigencias de la verosimilitud. Los personajes no se diferencian mediante el uso de la voz narrativa ni responden a los cri-

terios de verosimilitud psicológica y sociológica y andan muy cerca de los arquetipos y del mito, formando figuras.



Lo dice Ribas, refiriéndose a la muerte, "acá lo inesperado siempre, como en la vida, podía suceder" (pág. 128). Lo advierte DeForest a Humboldt: "Que nada le extrañe en América" (pág. 50). Aquí, pues, todo es posible: los cadáveres piensan, lloran, bailan, sueñan, sienten deseos; los personajes saltan del futuro al pasado, de la humanidad a la animalidad y viceversa, el futuro se profetiza, los sueños se repiten de un personaje a otro, los muertos se comunican por telepatía, etc.

RC no aspira, pues, al mimetismo, a poseer la verdad histórica, a revisar el pasado. Ajeno a dogmatismos ideológicos, abre el espacio de la literatura a la libertad de la imaginación, desmitifica la historia gracias al empleo de lo desmesurado y lo grotesco en metáforas e imágenes de exuberancia neobarroca, así como del uso deliberado del anacronismo flagrante y el tono paródico que orientan la lectura más hacia el extrañamiento que hacia la credibilidad.

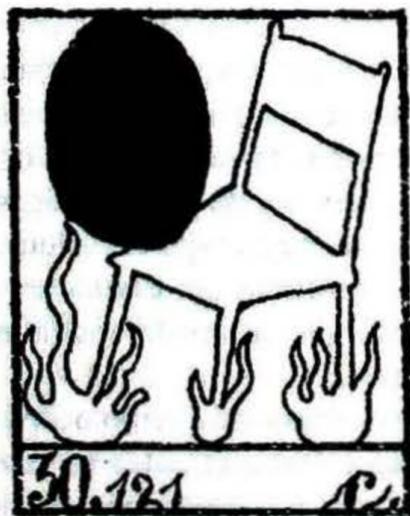
En la obra, los próceres de la independencia viven episodios sólo posibles en el universo virtual de la literatura. Miranda no recrea el pasado con pretensión objetivista, lo disfraza mediante imágenes que permiten los paralelos con el presente. Pero la imaginación se emplea no para escapar de la realidad cotidiana sino para expresar una metáfora de la realidad más sugerente y compleja de símbolos, de estados emocionales y de procesos que se operan en todos los hombres que la que nos ofrecen los datos escuetos del realismo.

En conferencia pronunciada en el Centro de Altos Estudios de La Habana

en 1957, "Mitos y cansancio clásico", José Lezama Lima había postulado el método de la ficción, considerado por Toynbee (aunque Lezama, en un lapsus barroco, se lo atribuye a Curtius)<sup>1</sup> como el único válido para aquellos períodos culturales de los cuales no se posee mayor información, como el más apropiado para la expresión americana en su búsqueda de nuevos mitos:

*Nuestro método quisiera más acercarse a esta técnica de la ficción preconizada por Curtius. Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los nuevos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos con sus cansancios y terrores. [Lezama 1993: 58]*

Inventar como método para encontrar, descubrir, darles voz a los silencios de la historia, apropiarse con palabras de un pasado, dilucidar ciertos problemas metafísicos por medio de construcciones ficticias. Tal es el método que practica Miranda en *RC*. La historia que Humboldt lee son "historias fantásticas que él nunca había imaginado, fábulas de indígenas y de guerreros, leyendas de amantes y bandidos que se perdían entre islas, desiertos y cordilleras" (pág. 71), es decir, la ficción como un camino acertado para dar cuenta de la naturaleza desmesurada —para el paradigma europeo—, de nuestro entorno; la voz dúctil, libre del poeta, cuervo reidor, como genuinamente apta para "leer" nuestra historia: "libres de engaños", distantes de "los caprichos de los hacedores de la utopía llamada verdad" (pág. 49).



La opción opuesta es, entonces, una utopía llamada ficción: construir y comunicar un júbilo, una voluptuosa entrega total al cuerpo de la realidad que garantice la ubicuidad del cuervo de la poesía, el cual puede "perderse para siempre en cualquier lugar, desplazarse de sueño en sueño, de espacio en espacio" (pág. 159)



La obra de Miranda se opone, pues, a una verdad ya hecha, se aparta de las convenciones del género, sigue las observaciones de Humboldt acerca de "La necesidad de escribir una historia nueva a prueba de polillas" (pág. 29) y el ejemplo del general Morales, a quien "sus fantasías lo llevaban por hechos nunca acontecidos, por espacios de la imaginación donde todo era creíble porque todo tenía la posibilidad de ser" (pág. 118). La Historia aparece cuestionada, reescrita desde el deseo transformador de la ficción, que transmuta una realidad de penuria en la vida que quisiéramos (libre, plena, deleitable), mediante la fecundidad de la palabra y de la imagen.

Con base en recursos puramente poéticos, *RC* se orienta hacia la desacralización de la historia con sus héroes y sus tumbas, sus científicos, sus poetas, su literatura y sus instituciones. Inserto en la tradición de los herederos de Cervantes, Miranda borra los límites realidad/ficción, verdad/mentira. Se aparta de la mimesis, contradice las categorías del racionalismo, se nutre de la ambigüedad y busca la sugerencia múltiple de la poiesis.

#### Una novela desde la poesía

Pese al empleo de la narratividad y la organización del relato en secuencias

que alimentan el suspenso, el contacto constante con el texto, lo significativo aquí no es la trama, el saber qué pasó, sino el juego de y entre las imágenes: la opción por una narrativa que se cumple como escritura poética en la que se integran y coexisten, en una nueva síntesis, la libertad imaginativa del surrealismo y la visión carnavalesca del mundo, impregnada de la imaginería y el espíritu popular. Transgresión literaria frente a tipología de géneros, la obra deja de ser el simple reflejo de una peripecia exterior: la narratividad cede su primacía a la poeticidad en la que las palabras, en vez de llevar a las cosas directamente, giran sobre sí mismas, ostentan su sonoridad, su materialidad, antes de asignarles su sentido simbólico.

*RC* es, en primera instancia, una novela que se apropia de los aportes de algunos poetas novelistas —J. Lezama Lima, J. E. Eielson, S. Sarduy y Enrique Molina— y se construye, como un poema, a partir de la imagen como la última de las historias posibles, en consonancia con lo planteado por el propio Lezama (1971: 23):

*Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro de la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles.*

Como Lezama, Miranda va a intentar apoderarse de lo invisible que está más allá de los fenómenos. Es decir, ambos conciben la poesía como fuente y método órfico de conocimiento y revelación en cuyo centro se sitúa la función mediadora de la memoria reconstruyente y creadora. Su lenguaje, más poético que referencial, lleno de símbolos, hipérboles, metáforas, se dirige no a lo racional, como el conocimiento erudito científico, sino a lo emocional, a la imaginación y a la experiencia de lo humano.

Escogido y ordenados por el libre arbitrio del narrador, los hechos adquieren un significado que el autor no de-

clara ni interpreta. El heroísmo histórico, el conocimiento científico en el trópico, la pérdida del cuerpo, las armas y las letras, la soledad del victimario, la continuidad de la especie humana, las generaciones y la historia, la inmortalidad terrestre, la eternización de lo terrestre sobre la tierra, la belleza física, los desconocimientos del sabio, la amistad, la duda sobre la seriedad de la muerte y de los muertos, las otras muertes que hay más allá de la muerte, etc., no aparecen declarados, sino encarnados en imágenes.



Tal es el caso del libertador sin cabeza perdido en la inmensidad del trópico, como un húsar mutisiano en Macondo, con su gorro frigio, representante de decapitados ilustres como Túpac Amaru, el Condorcanqui, José Antonio Galán, el general Juan Galo de Lavalle. La revolución escindida: el cuerpo, los apetitos de M. Sáenz por un lado; la cabeza de Ribas, el ilustrado, por otro (unir cabeza y cuerpo, hombre y mujer, integrarlos en una unidad más vasta es el proyecto utópico previsto por Humboldt). El sabio enredado entre los lazos del mosquitero; el texto hediondo a chivo o a caca de cuervo que predice los hechos de la historia; el juego de la guerra, el combatiente muerto abrazado con el caballo de su enemigo, el combate convertido en cocina, banquete y baile, etc. Todas éstas, imágenes plásticas que representan comportamientos concretos en su fundamental ambigüedad.

**Poesía y carnaval**

Pero, para el logro de esta autonomía frente a la historia, Miranda no sólo se vale de técnicas poéticas. En una ope-

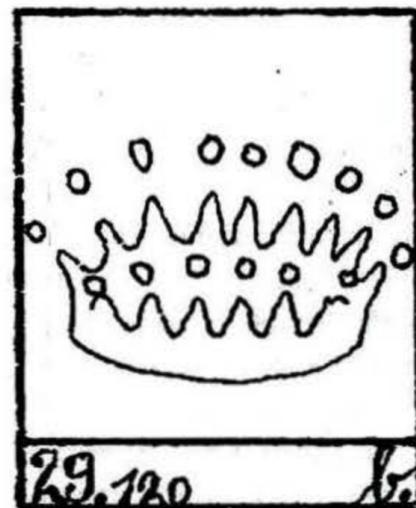
ración que va más allá de Lezama, o, al menos, que intensifica o da importancia central a elementos que en Lezama eran un tanto marginales, esta novela poética se complementa con una actitud que se nutre del poder liberador de la risa y el poder desmitificador y regenerador de lo grotesco: esa visión irreverente y universal del mundo caracterizada por el humor y la ironía sana como posición ante la vida y el arte que singulariza a buena parte de las gentes del Caribe, actitud que, traspuesta a la literatura, se identifica con lo que Mijaíl Bajtin ha descrito como visión carnavalesca del mundo.

La atmósfera de carnaval se instala en *RC* desde la primera palabra, *pucha*, una exclamación de plaza pública que a manera de conjuro mágico derriba las barreras de lo prohibido y suprime las fronteras entre lo real y lo imaginario, lo irreal y lo cotidiano, legitima el delirio e inaugura un mundo familiar, de contactos sin restricciones, regido por una lógica distinta de la racional, mundo gozoso, pleno de permutaciones permanentes.

Conjunción de poesía y carnaval, en *RC* se mezclan lo eufónico con lo disonante, las frases musicales que a manera de *leitmotifs* van generando un ritmo plácido en el texto: "Sobre el cielo volaba una bandada de cuervos" (pág. 31), "En el cielo los buitres revoloteaban sin cesar" (pág. 41), "habitaciones agitadas por el repentino vuelo de los murciélagos" (pág. 43), "un cuervo solitario venido de todos los tiempos, que se remontaba desde las alturas" (pág. 51), "El cuervo daba vueltas a su alrededor" (pág. 159), las imágenes recurrentes que funcionan como estribillo —el cuervo y sus apariciones, el cielo entrevisto— se ven de súbito acompañadas por imágenes auditivas estratégicamente dispuestas —descargas de fusilería, groseros graznidos, estridentes estertores, maldiciones múltiples— y por la invasión de lo grotesco que genera un efecto de desfamiliarización, de destrucción creadora.

Miranda se apoya en recursos carnavalescos como la creación de situaciones excepcionales —en las que la vida, liberada de todos los convencionalismos, se manifiesta con una completa libertad—, que ayudan a revelar facetas profundas de la realidad. Tal es

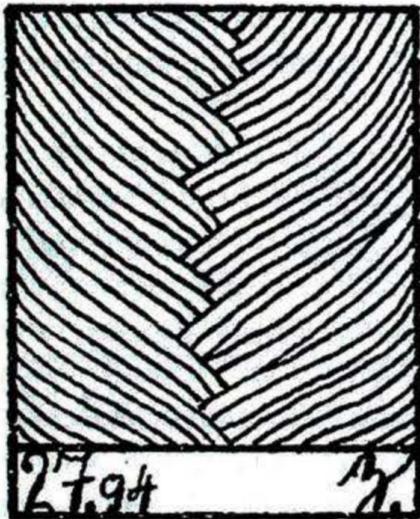
el caso del uso de la perspectiva singular de la muerte, generadora de situaciones fantásticas que Miranda salva de la gratuidad mediante el contrapeso de lo grotesco. Objetos, situaciones, personajes son constantemente rebajados, relacionados con la fuerza regeneradora de la tierra. El general Morales, por ejemplo, cuya obstinación con la cabeza de Ribas pareciera un tanto mecánica, nos es presentado en toda su dimensión filosófica y humana mediante una serie de situaciones excrementales, acompañadas de constantes maldiciones e injurias. En la letrina, sometido a las exigencias de sus intestinos, entiende que no había más suerte que su diaria derrota" (pág. 87) y ante la "Abundancia americana ya no se creyó exageradamente Grande. Se veía ante tanto esplendor algo escurrido y desgonzado" (pág. 89), situación que se redondea mediante la descripción naturalista de "los negros pendejos que salían de la línea recta de sus nalgas".



Igual ocurre con el sabio Humboldt, al que nos presentan lleno de ronchas, lacerado por la rasquiña, con pústulas en brazos y piernas, tratando de rascarse la espalda con una pluma de ganso, dándose manotazos tan fuertes que perdía el equilibrio y se iba contra el suelo o se enredaba entre las telas del toldo sin poderse zafar o poniendo una carpa de tul sobre la mesa de trabajo o escupiendo o disertando acerca de la caca de los cuervos y de gallina (pág. 46) o con un pedazo de papaya madura en la mano, ignorante del coroncoro y el guácharo que su criada analfabeta sí conocía.

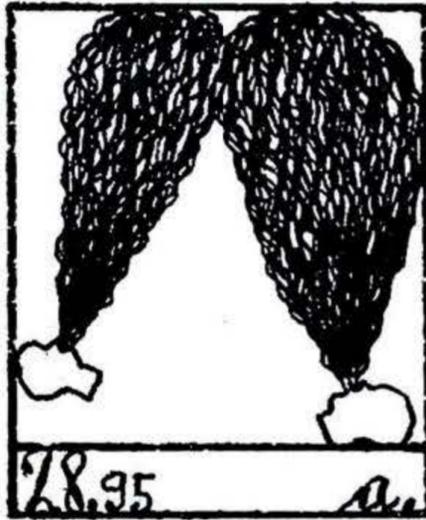
La presencia del cuerpo ocupa aquí un lugar central: el autor se vale del cuerpo para restablecer sus relaciones

con el cosmos: hay un manifiesto interés por todos los elementos somáticos que son presentados detallada y repetidamente. Asistimos de este modo a un cortejo de barbillas, barrigas, bíceps, bóvedas craneanas, bronquios, cabellos, cabezas, cachetes, cinturas, dientes, encías, escrotos, espaldas, espinas dorsales, fémures, hígados, hombros, intestinos, labios, mandíbulas, nalgas, nariz, oídos, omoplatos, párpados, pechos, peronés, pezones, piernas, pies, pulmones, tibias, vejigas, vellos, uñas, etc.; de enfermedades, acciones y necesidades corporales: escoriaciones, tos ferina, paludismo, retraso menstrual, cólico miserere, flujos, bocios, erisipelas, verrugas, viruelas, tisis, muecas, mordiscos, convulsiones, hinchazones, cosquillas, ardores, latir del corazón, gorgoteo de los intestinos, ruidos interiores, ronchas; y de deformaciones, maxilar inferior desgonzado, lengua escurrida, de saliva seca, pústulas, piernas enrojecidas. Tales deformaciones no son gratuitas; están al servicio de una visión inusitada de la realidad. En Ribas los ojos, a la altura del ombligo, “tenían ahora otra dimensión del mundo” (pág. 18); Su estómago, se convirtió por aquel instante en el centro del universo” (pág. 19).



A lo largo de la novela, el cuerpo humano, en el aspecto anatómico y fisiológico, es presentado con minuciosidad y exactitud hasta el punto de llevarlo más allá de sus límites hacia lo cósmico, hacia la totalidad viviente que incluye la vida cotidiana, la pesadilla, lo onírico. El cuerpo es, en ocasiones, objeto de blasfemia y burla, sometido a vejaciones, a golpes con piedras y palos, entregado a pruebas de puntería (pág. 22). Se estrechan sus contactos

con el universo, con el reino vegetal: las matas de pringamoza (pág. 23), las verduras; el reino animal: “con saltos y gruñidos el animal jefe organizó la invasión del cuerpo, los perros, tropel de patas le rasgaban el uniforme le trozaban las carnes, lo cubrían con sus barrigas y cuerpos enlodados hurgaron brazos y piernas, reposaban sobre el cuerpo” (págs. 23-25).



En uno de los episodios clave, se genera un entretejimiento, una transgresión de las fronteras que delimitan lo animal, lo vegetal y lo mineral, y las formas orgánicas aparecen en movimiento y metamorfosis continua, como en las grutas de las Termas de Tito. Tal es el caso en que Morales ordena a sus soldados que cocinen la cabeza de Ribas y éstos la echan en una enorme paila de cobre, pasada por manteca de guácharo, la rebullen con un cucharón de palo, le agregan totumas de sal, laurel y tomillo, espinazos de coroncoro, hojas de plátano popocho y la grasa líquida le entra por la boca y el cuello, y las mejillas arden al rojo vivo, y por un instante queda clavada en los cachos de una vaca, y en otro, es irrespetada por una cabeza de puerco, entre hocicos, rabos, ojos saltones, peludas orejas, cálidos lengüetazos y un ramillete de begonias. No obstante, pese a todo, coherente con su visión carnavalesca, “en medio de aquella paila abierta como un mundo al cielo, aprendió a reconocer los límites de su libertad” (pág. 38), “Hundido en la nada más profunda trató de reír” (pág. 37).

La comicidad grotesca viene complementada mediante la risa generada por el humor verbal: la cabeza decapitada de Ribas siente “que se iba de bruces” (pág. 17); el cadáver de Sócrates

Pitalúa, nombre que ya es un juego de palabras, director de la banda de músicos de Paita, emite por el estómago “silbidos de gaita escocesa” (pág. 57). Algunas frases mezclan juegos de palabras con citas paródicas (poetas consagrados, como Caro y sus cantos de adoración a la patria) que generan también efectos humorísticos: “Estos sabios que manda el señor Humboldt desde los parisés pueden saber mucho de mapas, pero poco de tetas’ decía en su silencio mudo” (pág. 60).

Otro recurso carnavalesco, la representación de estados anormales psicológico-morales del hombre —visiones, locura, sueños— que nos ofrecen la posibilidad de una vida muy diferente, organizada de acuerdo con otras leyes que las de la vida habitual, contribuye a la creación de un *mundo al revés* que coloca la vida normal en una perspectiva de extrañamiento y obliga a entender y apreciar la vida normal de una manera novedosa. La presencia de los sueños de los diversos personajes es un recurso que le permite al autor completar la representación de la realidad.

De igual modo, oxímorones, contrastes, transiciones, cambios súbitos, caídas, aproximaciones inesperadas entre cosas alejadas y desunidas, frecuentes en el texto, contribuyen a su riqueza de significación. Un juego de vasos comunicantes permite al autor una visión abarcadora de la realidad en la que se abordan paradojas como la del vencido vencedor o se oponen, a través de los personajes, las culturas de América y España, la ciencia y el arte, Europa y América, Humboldt (la ciencia visionaria) y E. A. Poe (la poesía científica); Sinforoso, el pintor acostado, y Poe, el poeta de pie; Ribas, el héroe de pie y errante, sólo cabeza, bajo el sol, y Manuelita Sáenz, sólo cuerpo, la heroína acostada, bajo tierra, libre en cuanto al intenso deseo erótico frente a la cárcel de barrotes óseos del cuerpo; Humboldt, cuerpo que sufre, y Manuelita Sáenz, cuerpo que goza. El contraste fundamental es, no obstante, el de los vivos con los muertos.

Miranda opera, como en los poemas, a partir de diversos tipos de paralelismos. Paralelismos por repetición, de donde surgen personajes dobles como Ribas y Humboldt, acosados por los

insectos, percibiendo la risa del cuervo, padeciendo sed, soñando con frecuencia, el cuerpo untado de aceite de guácharo, ambos visitando el castillo de Cumaná. Estos dobles son, en ocasiones, complementarios: si a Ribas le escurre el agua del río, al otro le corre el sudor; si Ribas sueña con un húsar, Humboldt lo ve.

Se dan, así mismo, dobles entre personajes y animales, como si cada personaje tuviera su nahual: a Manuelita Sáenz, por ejemplo, le corresponde, en ocasiones, la víbora; varios personajes actúan bajo el signo del cuervo: DeForest, Ribas y Humboldt; Boves se prolonga en el caballo Antínoo; y los enemigos de Bolívar —Santander, Ospina, Azuero, Carudo—, en el crótalo.



Un contraste significativo en el nivel de la visión del mundo lo constituye la exaltación de la naturaleza frente a los repetidos rebajamientos humanos: "los frondosos samanes de güere o árboles de Humboldt que se alzaban como reyes de la vegetación en la lejanía" (pág. 26). La naturaleza no acepta esclavitudes ni clasificaciones, de ahí que se produzca una "invasión de termitas que horadaban archivos, dinteles y jambas de puertas y ventanas" (pág. 29).

El apoyo en estos recursos del carnaval le permite al novelista presentar una visión esperanzada de la realidad por su dinámica de cambio y transformación. Una visión en la que la muerte no es el fin, sino una parte del ciclo temporal de la vida, que camina hacia adelante bajo el sol o la diversa luna hacia un triunfo nuevo. Ni cielo ni infierno; en el universo de ultratumba, nos hallamos ante una dinámica, una fuerza que sigue, un crecimiento, la vida: "La

cotidianidad creció por primera vez a su alrededor, fecunda y novedosa. Todo lo desapercibido tomó un lugar preciso en su cada vez más aguda atención" (págs. 42-43). A Manuelita Sáenz, Caballera del Sol, esparcida en pedazos por un maremoto, se le abren las posibilidades de iniciar un nuevo ciclo de sucesivas metamorfosis en caída de ola, zarpazo de dragón, bigote de medusa, injerto de coral, pómulo de tortuga, escama de sábalo (págs. 158 y 159). El nombre de Humboldt pasa a una especie de árboles y una corriente marina.

Tratada cómicamente, la materia terrible, trágica, repulsiva, revela un significado más profundo, cómico y trágico a la vez: se trata de procesos de vida-muerte-renacimiento, cambio que trae alegría y gozo, superación del miedo: coronaciones y destronamientos. A Ribas le colocan una culebra coral en el cráneo como corona. Destronado en la historia, Ribas es coronado en la ficción, al contrario de Morales, quien, triunfante en el pequeño instante de la historia, es destronado en la ficción y en la vida. Permutación de jerarquía del poder: derrota victoriosa de Ribas; victoria perdedora de Morales. *Epos post mortem*, caballeros y damas que desde la muerte continúan su batalla por la liberación y contra los prejuicios y las injusticias.

Esta visión priva a la muerte de su imagen espectral, engendradora del terror julioflorezco, porque la muerte puede ser renovación, dada la relatividad y ambivalencia de todo estado, poder o jerarquía. En la representación grotesca de la muerte, ésta adquiere rasgos cómicos: vecina de la risa mediante el tópico del muerto alegre (M. Sáenz, Ribas) que conserva sus gustos, sus deseos, sus valores, la lúgubre situación pierde sus oscuros y pesados colores. Tras esta comicidad en la presentación de la muerte se manifiesta una fuerte y elevada valoración de la vida, una invitación a luchar hasta el final por ella, por su fuerza siempre triunfante. La muerte se desvaloriza y, en contraposición, se valoriza la vida terrestre.

Se puede incluso plantear la idea de la UTOPIA. Poeta de la afirmación, la elección de la materia narrativa, la libre recreación verbal de unas vidas po-

tenciadas por la rebeldía, la de la emancipación americana, es ya un indicio de la visión del mundo de Miranda, teñida de utopía, del movimiento del deseo, frente a la historia, hecho encarnado en las visiones de DeForest cuando, mirando el bosque, "comprendió que su suerte estaba en otro lado del mundo, sobre ese centro de líneas esparcidas que se abren en la rosa de los vientos para que toda salida sea posible, para que todo viaje comience a deslizarse más allá de las fantasías y concluya en terrenos geográficos verdaderos, llenos de hierbas, de montañas, vinos y manteles nuevos para la alegría del gusto y los ensueños" (pág. 135).



Ribas busca obsesivamente la luz. Partido su cerebro en cuatro pedazos, el hecho lo asume en un sentido positivo:

*Los espacios se tornaron dobles, dobles todos los problemas que antes visualizaba como únicos. El mundo se volvió cuatro. Y fueron muchos los mundos que tuvo que entender. Todo comenzó a explicarlo desde varios puntos de vista. En lugar de uno llegaron al encuentro posibilidades infinitas. La muerte no podía del todo entrar en su organismo [pág. 58]; nadie se muere de a de veras, de verdad verdad, en serio, como dicen allá que se muere la gente. [pág. 60]*

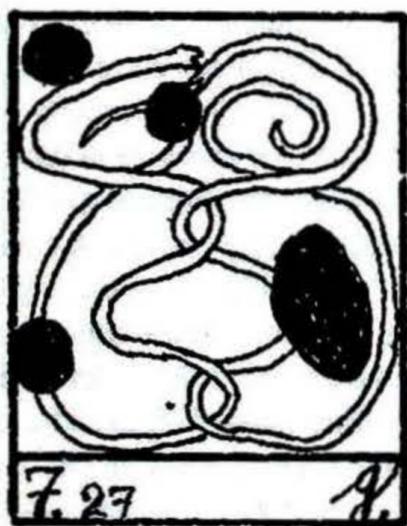
Muerta Manuelita Sáenz, vio "cómo en su omoplato una cangreja azul se dedicaba a depositar sus huevos. Una sensación de maternidad realizada la invadió. Se vio en sueños de nuevo en Ayacucho" (pág. 79); la muerte es un constante comienzo en el cual encon-

tramos "sus mandíbulas convertidas en recámaras de futuros nacimientos" (pág. 80).

### Miranda y la tradición de la novela histórica Latinoamericana

La misma actitud libre ante la realidad la asume Miranda frente a la tradición de la novela histórica. Antes de abordar estos puntos, para su mejor apreciación, quisiéramos formular algunas observaciones sobre la novela histórica europea y su desarrollo en Hispanoamérica en el siglo XX.

Considerada por Lukács (1977: 15-29) como una forma novelística paralela al ascenso al poder de la burguesía europea, la novela histórica es un género difícil de definir con exactitud, dado el carácter proteico de la novela misma y debido también a los cambios en la concepción de la historia que se han ido operando a lo largo del siglo. En principio, toda novela es histórica por la forma de su tratamiento literario, por las estrategias narrativas y por los hechos que incorpora a su contenido, los cuales pueden datarse con cierta precisión.



No obstante, se acepta como categoría, para referirse a una tradición iniciada por Walter Scott en la que el autor sitúa a sus personajes ficticios en un telón de fondo descrito con un rigor casi arqueológico, construido con base en investigaciones en torno a usos y costumbres de la época escogida por el autor. A partir del modelo de Scott, el esquema sufre una serie de variaciones centradas en torno a la importancia (central o periférica) de los personajes históricos seleccionados y a la actitud ante las fuentes históricas.

Emir Rodríguez Monegal ha señalado en Hispanoamérica dos posiciones extremas frente a las fuentes históricas, a las que corresponden dos estilos: las de Carpentier y Borges. Dos obras pueden considerarse programáticas: *Historia universal de la infamia* (1935), de Borges, y *El reino de este mundo* (1949), de Carpentier.

Mientras que en su obra Carpentier, partiendo de una fe en el devenir histórico, trabaja con héroes y mediante el empleo de un estilo nominativo, visual, que ordena la realidad en cuadros sobre los que acumula minuciosas descripciones que paralizan el fluir del proceso narrativo, "aspira a la reconstrucción fidedigna del pasado establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente temporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías" (Carpentier 1975: 56-57), Borges, de manera contraria, en sus relatos utiliza los textos de la historia y sus datos como pretextos o trampolines para las trampas de la ficción, para "falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez)" (Borges 1981: 10) mediante el humor, la ficción y la parodia, la escritura de la historia, poniendo en contrapunto versiones diversas de un mismo hecho, que revelan un escepticismo esencial corroborado por la escogencia de personajes infames. (Al margen, conviene precisar, que tales polos de la narrativa histórica hispanoamericana no se mantienen estáticos: Carpentier, al final de su obra, en novelas como *Concierto barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979), parece desplazarse hacia la posición borgiana).

Para Rodríguez Monegal, el antecedente de estas actitudes se encuentra en dos obras de G. Flaubert, *Salambó* (1862), reconstrucción minuciosa, erudita, y *Bouvard et Pécuchet* (1881), obra inconclusa, reverso y caricatura: parodia.

En aras de la simetría, Rodríguez Monegal contrapone una novela histórica canónica con una farsa filosófica. Más verosímil hubiera sido contrastar con las obras, muy anteriores, aunque en otra lengua, de Thomas de Quincey<sup>2</sup>,

*La monja alférez* y *Los últimos días de Kant* o con una obra francesa posterior, *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob (1896), fuente secreta de *Historia universal de la infamia*, revelada en 1985 por el propio Borges<sup>3</sup>.



En el prólogo a su obra, Schwob (1980: 78) establece la distinción entre la ciencia de la historia, que opta por lo general, y el método del arte, que valora lo individual, lo único, la rareza, y en vez de clasificar, desclasifica. En *Vidas imaginarias*, como en los textos de Borges, los protagonistas son reales; los hechos, fabulosos o fantásticos.

Homenaje y profanación, desacralización y encumbramiento de las figuras históricas, crónica carnavalesca de la gesta independentista, la obra de Miranda se inscribe en la tradición adquirida en la frecuentación de autores posteriores, de manera tal que continentes narrativos heterogéneos o incompatibles entre sí, como Cabrera Infante y Gabriel García Márquez, Borges y Lezama Lima, Reynaldo Arenas y Álvaro Mutis, Severo Sarduy y Pedro Gómez Valderrama, aparecen aquí integrados en una síntesis nueva.

Miranda prolonga algunos juegos y tópicos entronizados por Borges: la puesta en abismo del texto que García Márquez, a través de Melquíades, el del sombrero como las alas de un cuervo, empleó en *Cien años de soledad*, convirtiendo su obra en un moderno texto autorreflexivo que nos indica su código de lectura y contiene sus propias reglas de interpretación. La duplicación interior de la obra dentro de la obra sirve simultáneamente de espejo temático y formal del texto, y permite borrar la distinción entre la realidad del lector y espectador, y la de los personajes.

Miranda incorpora, así mismo, la idea borgiana del libro como sueño o cifra secreta de la vida en el que están los destinos escritos y a la espera de su desciframiento. *RC* representa una proyección del libro en piel de carnero soñado por Virginia Cuperman y dictado por un cuerpo a un poeta ebrio y febril. ¿Quién como Humboldt descifra anticipadamente el texto de nuestras vidas? ¿quién nos lee a nosotros con la misma benovolencia o perversidad? La novela nos lleva, pues, a cuestionar no sólo nuestra propia existencia, sino también la gravedad de la institución literaria y la solemnidad del poder.

La obra de García Márquez, que se ha convertido en el gran obstáculo de los narradores colombianos menores, es para Miranda otro punto de apoyo fundamental con el que se relaciona de una manera (crítica) en la que, si bien parece predominar la parodia del realismo mágico, no se excluye el homenaje, producto de una inteligente asimilación de sus lecciones, entre las cuales se destaca el asumir la literatura como "el mejor juguete para burlarse de la gente" (García Márquez 1984: 442). Así como *Cien años de soledad*, al mismo tiempo que narra una historia trágica y reconstruye una realidad dolorosa, se nos revela como un espacio lúdico pleno de insinuaciones y alusiones intertextuales<sup>4</sup>, *La risa del cuervo* se apoya en una similar concepción juguetona de la obra, que, apartándose de todo patetismo o gravedad profesoral, convierte, en confusión caribeña, la producción literaria en una actividad lúdica.



Miranda, como García Márquez, hace de su obra un banquete verbal en el que el español popular de la costa atlántica colombiana se mezcla con el

neobarroco de Lezama y Sarduy, se citan pasajes, versos o motivos del patrimonio cultural colombiano, hispanoamericano y occidental; en fin, se recurre al juego y la broma, a las abundantes alusiones literarias acomodadas en el cuerpo del texto para construir una ficción que indaga en la historia americana, sin olvidarse ni de divertir al lector ni de su carácter de artificio verbal.

En *RC* se produce un mestizaje de voces puramente carnales. A la voz del narrador omnisciente la acompañan citas de un discurso de Bolívar, fragmentos de Humboldt (pág. 33), la crónica de la muerte de Túpac Amaru. Reino de la parodia, del juego intertextual: Manuelita Sáenz le reza a Dios de la siguiente manera: "Por mis servicios a la patria, recompénsame señor, permíteme juntar mis partes con las tuyas. Sólo te pido, Señor, que me dejes rozar el meñique de mi pie con el pubis rubio de este hombre" (págs. 55-56).

Así mismo, se parodia el *Nocturno* de Silva (pág. 114), se pone en boca de Manuelita Sáenz un poema que Cobo Borda le atribuye a Nerval (pág. 133); los nombres de los muertos en la fosa común corresponden a personajes de la Divina Comedia<sup>5</sup>. Se parodian situaciones de los textos sagrados: como en el Nuevo Testamento, aparece un séquito de doce figuras, sólo que se trata de doce monigotes (pág. 143); M. Sáenz entra a Paita como Cristo, montada en un burrito gris (pág. 55); de la historia universal: como a Cleopatra, a Manuelita la muerde una serpiente (pág. 58).

De igual manera, se juega con los títulos de algunas novelas colombianas: "las puertas del infierno" (pág. 36), de José Luis Díaz-Granados; "la breve historia de todas las cosas" (pág. 134) de Aguilera Garramuño y, como en Javier Auqué Lara, "los muertos tienen sed"; se parodian situaciones garciamarquianas de *El otoño del patriarca* y *Un hombre muy viejo con unas alas enormes*: la realidad es invadida por animales: ejércitos de víboras, legiones de cangrejos, bandadas de murciélagos.

En la novela se hace también una parodia de los aforismos que nos recuerda a Nicolás Gómez Dávila: "Sólo unas nalgas sentadas saben lo que han caminado los pies sobre la tierra" (pág. 17);

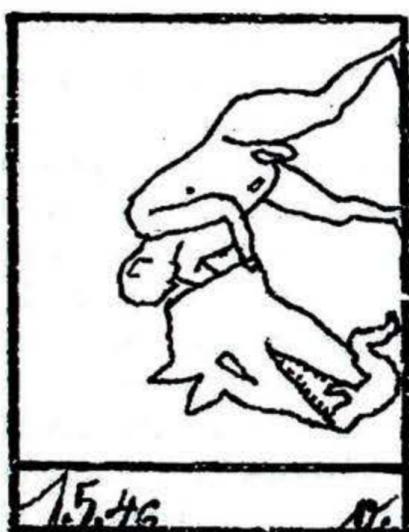
"Siempre es mejor conocer pellejos que ocultar mollejas" (pág. 98); "Nadie capa a un buey dos veces, a menos que lleve su repuesto" (pág. 147); "Todo pueblo que lleve en su memoria una batalla como emblema, es un pueblo triste" (pág. 125).



Abundantes son, de igual modo, las menciones y alusiones literarias. Herman Melville, al igual que Poe y Martí, figuran en algunos momentos de la obra. El barón de Humboldt, como personaje literario, nos remite a *Los cuentos de Juana* de Álvaro Cepeda Samudio, obra que hace de Cepeda un precursor de la libertad temática y expresiva de *RC*: allí Juana, personaje atemporal y ubicuo, es un equivalente estructural del cuervo como nexo entre acciones alejadas en el tiempo y en el espacio. Las aventuras de la cabeza de Ribas con su cuerpo de trapo desintegrándose, llevado en andas como un santo de procesión o un espantapájaros en desgracia, entran en contrapunto con esa carnavalización de la gesta heroica cubana "Entrada de Cristo en La Habana" que Severo Sarduy realiza en *De dónde son los cantantes*. Podrían mencionarse, así mismo la inversión de la perspectiva rulfiana de la sepultura: en Rulfo la muerte se evoca, aquí se vive; o la presencia del Asturias de *Hombres de maíz* en su negación mágica de la muerte, pero mucho más funcional sería ilustrar, mediante un caso concreto, cómo funciona este contrapunto que Miranda establece con sus modelos literarios.

Entre los numerosos diálogos que *RC* sostiene con otras producciones literarias, sobresale por su libertad el que establece con la obra de Poe, paradigmático creador de cuervos verbales,

inventor de una narrativa intelectual y mágica, singular por la creación de situaciones psicológicas extremas, en los que realza lo espeluznante, lo grotesco, lo nocturno, lo fúnebre, "penetrando en cada uno de los horrores supurantes de esa burla pintada con colores alegres llamada existencia, y de esa mascarada solemne llamada pensamiento y sentimientos humanos" (Lovecraft 1984: 54). Pero aquí los procedimientos de Poe han sido refuncionalizados, puestos al servicio de la representación de pasiones libertarias, como la lucha heroica de los próceres de la Independencia. A su vez, la significación del cuervo, "emblema del fúnebre e imperecedero recuerdo" (Poe 1973: 79), se invierte, y el cuervo deja de ser el ave de mal agüero para convertirse en emblema positivo de la poesía que, entre irónica y risueña, nos va revelando los múltiples rostros de la realidad.



En RC se alude varias veces al cuento de Poe *El barril de amontillado*: en una ocasión se nos habla del barril (pág. 96); en otra, del personaje "vestido de arlequín, que en vida pareció haber trazado su nombre sobre una pared" (pág. 158). Miranda no sólo se toma la libertad de continuar el cuento, sino que expresa una visión del mundo carnavalesca contraria a la de Poe. En un estudio sobre *El barril de amontillado*, M. Bajtin examina los agudos contrastes y los oxímorones que al no resolverse en una unidad más vasta conducen a la eternización estática en el mundo de ultratumba de la vieja alma, salida de un cuerpo decrepito, sin posibilidad de seguir desarrollándose y creciendo en la tierra. La reflexión del crítico ruso nos sirve para marcar la distancia que separa el grotes-

co negativo de Poe de la visión carnavalesca que, como hemos señalado, confiere unidad y sentido a la obra de Miranda:

*Todo el relato está construido sobre la base de agudos contrastes, totalmente estáticos: el alegre carnaval, brillantemente iluminado, y las sombrías catacumbas; el vestido alegre y bufonesco del rival, y la horrorosa muerte que le espera; el tonel de amontillado, el alegre tintineo de los cascabeles del bufón, y el horror del emparedado en vida ante la muerte; el crimen terrible y vil, y el tono tranquilo y frío del héroe-narrador. En la base del mismo está un antiguo y respetado complejo: muerte-máscara de bufón (risa)-vino-alegría de carnaval (carra navalis de Baco)-tumba (catacumba). Pero la piedra de toque de ese complejo se ha perdido: falta el complejo sano y abarcador de la vida triunfante; sólo han quedado los contrastes desnudos, sin solución, y por tanto, siniestros. Se sienten un parentesco olvidado, reminiscencias de imágenes artísticas de la literatura universal, en la que estaban unidos los mismos elementos.* [Bajtin 1989: 353]

Al invertir el simbolismo de Poe, Miranda parodia también a algunos de los herederos del alcoholico ilustre, como R. Darío, que comenzó su irónico *Canto de esperanza* (en el que anunciaba pestes, asesinatos, la tierra preñada de dolor, fieras, verdugos de ideales, pozos de sombra y los rudos molosos del odio y de la guerra), dando al cuervo una similar significación fúnebre: "Un gran vuelo de cuervos mancha el azul celeste" (Darío 1980: 106).

### Conclusión

A manera de conclusión, podemos considerar que se da en RC una apropiación personal de la forma novela y del contenido historia que es una declaración de fe en la literatura. Regida por un espíritu lúdico de creatividad verbal, se instaura en la novela una contaminación de la realidad por el sueño que, al mismo tiempo que niega la distinción entre lo real y lo

soñado, afirma una literatura libre de las reglas de una realidad vista con las gringolas del racionalismo. Merced a estas libertades, la obra nos entrega la interpretación imaginativa de un suceso histórico, que permite al lector verlo en sus múltiples dimensiones, dando relieve a lo insignificante, a lo olvidado o ignorado: el cuerpo, la risa, lo cotidiano, lo singular, el erotismo, lo escatológico y el escándalo.

ARIEL CASTILLO MIER

### Bibliografía

- Arciniegas, Germán (1992), "La risa del cuervo", en *El Tiempo*, 24 de septiembre, págs. 4A y 5A.
- Bajtin, Mijaíl (1974), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- \_\_\_\_ (1986), "El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski", en *Problemas de la poética en Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 144-252.
- \_\_\_\_ (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Borges, Jorge L. (1981), *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza.
- \_\_\_\_ (1988), *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza.
- Carpentier, Alejo (1975), *El reino de este mundo*, Buenos Aires, Librería del Colegio.
- Cardona López, José (1993), "La risa del cuervo: la poesía desova en la historia americana", *Huellas*, núm. 37, págs. 64-68.
- Del Valle, Antonio (1993), "Reseña": *La risa del cuervo* de Álvaro Miranda en *Huellas*, núm. 37, págs. 69-76.
- Escobar Giraldo, Octavio (1994), "Diciembre tenía el resplandor de lo maravilloso", en *Magazín Dominical de El Espectador*, pág. 15.
- García Usta, Jorge (s.f.) "Nunca más", en *El Universal* (s.p.).
- Guerrero, Arturo (1992), "Sueños de muertos", en *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, 21 de junio, pág. 13.
- Lezama Lima, José (1971), "Las imágenes posibles", en *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona, Barral, pág. 23.

\_\_\_\_ (1993), *La expresión americana*, ed. de Irlemar Chiampi, México, Fondo de Cultura Económica.

Lovecraft, H. P. (1984), *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza.

Lukács, György (1977), *La novela histórica*, México, Era.

Miranda, Álvaro (1983), *Los papeles de don Sancho Jimeno*, Medellín, Universidad de Antioquia.

\_\_\_\_ (1992), *La risa del cuervo*, Bogotá, Thomas de Quincey.

Molina, Enrique (1983), "Dos poemas inéditos y una entrevista", en *Gaceta de Colcultura*, núm. 41, págs. 14-20.

Pineda Botero, Álvaro (1995), "Novela colombiana: propuesta de los noventa", en Luz Mary Giraldo (comp.), *Fin de siglo: narrativa colombiana*, Cali, Universidad del Valle, págs. 357-363.

Poe, Edgar Allan (1973), *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza.

Rodríguez Monegal, Emir (1982), "Historia y ficción en Carpentier y Borges", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 9, págs. 8-13.

Schwob, Marcel (1980), *Vidas imaginarias*, trad. de Julio Pérez Millán, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Sierra, William H. (1993), "Entrevista con el escritor Álvaro Miranda", trabajo presentado en el taller de narrativa de Álvaro Pineda en la Universidad Javeriana, el 25 de mayo de 1993, pág. 4.

Urbina, Nicasio (1992), "*Cien años de soledad*: un texto lúdico con implicaciones muy serias", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVII, núm. 1, págs. 137-152.

<sup>1</sup> Al respecto, cf. Enrico Mario Santí, "Lezama, Vitier y la crítica de la razón reminiscente", en *Revista Iberoamericana*, núm. 92-93, 1975, págs. 535-546.

<sup>2</sup> Aquí vale la pena señalar un detalle que puede ser significativo. La editorial que publica a Miranda, propiedad de la familia del autor, tiene el nombre de este verosímil y anticipado inventor de la nueva novela histórica.

<sup>3</sup> "Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob". Borges (1988: 70).

<sup>4</sup> Al respecto, cf. Urbina 1992, estudio en el que se realiza una minuciosa indagación en los fundamentos y los dispositivos lúdicos de *Cien años de soledad*.

<sup>5</sup> Este dato lo tomo del trabajo "*La risa del cuervo*" de Álvaro Miranda. Lectura de la historia desde la ficción", presentado por Marta Renza en el taller de narrativa orientado por Álvaro Pineda Botero, en la maestría en literatura de la Universidad Javeriana, en 1993, pág. 4. Marta Renza descubre que los nombres de los cadáveres se corresponden con los de algunos de los justos del primer círculo del infierno.

## Exportaciones no tradicionales en Nueva Granada. El caso del gigante Cano (1792)

La historiografía ha recogido con entusiasmo la preocupación "científica" de los ilustrados gobernantes y funcionarios españoles del último tercio del siglo XVIII.



La notoria curiosidad por el conocimiento no estuvo, sin embargo, exenta de frivolidad, donde la obsecuente intención de satisfacer los deseos reales abrieron caminos a la arbitrariedad e inclusive al aventurerismo.

En el plano de las artes la academia expresa un testimonio cabal del "despotismo ilustrado" donde lo despótico pri-

mó sobre lo ilustrado y los proyectos de la catedral de Popayán o el palacio de los virreyes de Santafé de Bogotá se frustraron en la burocracia y la intolerancia cortesana.

El caso que vamos a abordar hoy es más elocuente en lo que significaba para los funcionarios de la corona la vida de sus súbditos, que podía llegar en casos especiales a ser un objeto de simple curiosidad y trapicheo, eso sí, envuelto con una supuesta preocupación "científica".

Por la documentación que se conserva en el Archivo General de Simancas, en España, sabemos que en febrero de 1792 el virrey de Nueva Granada, Ezpeleta, se había enterado de que en la parroquia de Guadalupe "había un mozo de pocos años llamado Pedro Antonio Cano, de gran estatura".

La curiosidad del virrey motivó que ordenara al corregidor de Vélez "que procuraran reducirlo a venir a esta capital a verse conmigo". La utilización del término "reducirlo" implica algo más que mera negociación y convencimiento por persuasión.

Cuando los indígenas fueron desarraigados y se formaron las "reducciones", ellas procedían de la idea compulsiva de "reducirlos a policía"; es decir, a control y, por ende, a "polis" (ciudad o pueblo).

Al parecer, el corregidor de Vélez "le hizo esta insinuación que surtió el deseado efecto" y, hallándose el virrey en Zipaquirá, "se me presentó el referido Cano cuya estatura resultó ser mayor de lo que se había dicho, pues en la edad de 21 años medido descalzo, se halló tener 7 pies, 5 pulgadas, 3 líneas de Burgos, siendo por otra parte de buena proporción y agradable fisonomía".

Pedro Antonio Cano mediría entonces el equivalente de 2,27 metros aproximadamente, mientras que su hermano Miguel Antonio "que parece le domina y sigue en su compañía" medía solamente 1,90 metros.

El virrey comentó que el rey "tendría mucho gusto en ver a ese mozo, que puede llamarse gigante" y decidió enviarlo a España al cuidado del capitán de la compañía de Caballería de Guardia don Veremundo Ramírez de Arellano.

El traslado del pobre mozo, configurado ya en un objeto de curiosidad, no se