

HEROÍNAS SIN ROSTRO: REESCRITURAS DEL DISCURSO HISTÓRICO EN

LA PASIÓN DE POLICARPA, DE PEDRO BADRÁN PADAÚ

JILL ESCANDÓN MARTÍNEZ

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.

2013

HEROÍNAS SIN ROSTRO: REESCRITURAS DEL DISCURSO HISTÓRICO EN

LA PASIÓN DE POLICARPA, DE PEDRO BADRÁN PADAÚ

JILL ESCANDÓN MARTÍNEZ

**Trabajo presentado como requisito para optar al título de Profesional en Lingüística y
Literatura de la Universidad de Cartagena**

EMIRO RAFAEL SANTOS GARCÍA

Asesor

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.

2013

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Cartagena D. T. y C., 13 de Diciembre de 2013

DEDICATORIA

A Dios, por enseñarme que sin dolor no hay ganador. A mis padres con mucho amor por haberme dado la mejor dádiva, mi educación.

“Cantad alabanzas al Señor, porque ha hecho cosas maravillosas; sea conocido esto por toda la tierra”

Isaías, XII, v.5.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por desafiar mi fe durante todo el proceso de escritura del presente trabajo.

A mis dos madres, Francisca Aranza y Lourdes Martínez, por ser mi aliciente, mi inspiración, mi norte.


A mi padre, Jaime Escandón, y a mi hermano, Jean Carlos Martínez, por sus palabras de motivación y amor durante todo este proceso.

A mi asesor, Emiro Santos García, por tener siempre una palabra de aliento en mis momentos de crisis. Gracias por sacrificar horas valiosas de su tiempo para revisar, corregir y editar mi proyecto.

A mis compañeros del Grupo “Érase una vez la tesis”: Carlos Mario Angulo, Eliana Villa, Martha Herrera, Ligia Castillo, Julieth Hernández y Keylis Loren. Gracias por todos los aportes y críticas constructivas que permitieron fortalecer mi proyecto de investigación.

A ti querido lector, por estar leyendo estas líneas.

Jill Escandón Martínez



“¡Pueblo indolente! ¡Cuán diversa sería hoy vuestra suerte, si conocieseis el precio de la libertad! Ved que aunque mujer y joven, me sobra el valor para enfrentar esta muerte y mil muertes más”.

14 de Noviembre, 1817.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....1

CAPÍTULO I

EL LUGAR DIFÍCIL DE PEDRO BADRÁN PADAUÍ EN LA LITERATURA DEL CARIBE COLOMBIANO.....9

1.1. ABRIÉNDOSE PASO EN EL CAMPO LITERARIO DEL CARIBE COLOMBIANO: SITUACIÓN SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL9

1.1.1. PEDRO BADRÁN PADAUÍ: EDIFICACIÓN DE UNA VOZ POÉTICA.....16

1.2. *LA PASIÓN DE POLICARPA*: LA EXCLUSIÓN DE LAS MUJERES DEL PANTEÓN HEROICO DE LA INDEPENDENCIA25

CAPITULO II

***LA PASIÓN DE POLICARPA*: UNA POSIBILIDAD PARA ENTENDER EL PASADO39**

2.1. RESEMANTIZACIÓN DE UN GÉNERO: ESCRIBIENDO UNA “NUEVA HISTORIA”.39

2.2. ENTRE LA VILLA Y LA CIUDAD: TRAZOS DE UNA BIOGRAFÍA.....44

2.3. RE-ESCRITURA DEL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO OFICIAL: UNA MIRADA INTIMISTA49

2.4. DE LA MUJER Y LA ESTRATEGIA EPISTOLAR: LA OTRA HISTORIA DE BARBARITA CUERVO Y ANDREA RICAURTE.....	57
---	----

CAPITULO III

RETRATOS DE UNA PASIÓN: ¿LIBERTAD O AMOR AL DESTINO?	67
---	-----------

3.1. HEROÍNAS TRANSGRESORAS: RUPTURA(S) DE UN PATRÓN HEROICO CLÁSICO	67
--	----

3.2. ÁNGELES, LIBERTINAS Y GUARDIANAS: DE LA FICCIONALIZACIÓN DE PERSONAJES HISTÓRICOS FEMENINOS	71
--	----

3.3. EL VIAJE DE LA HEROÍNA: RUMBO A LA RE-CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS HISTÓRICAS NACIONALES.....	83
--	----

CONCLUSIONES.....	93
--------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA.....	94
--------------------------	-----------

INTRODUCCIÓN

“Hay quienes han dicho que la verdadera historia la escriben los poetas. No es tan absurdo como parece. [...] los novelistas estamos en el mismo caso que los poetas y somos responsables todavía de la “mitificación” que ayudará a entendernos y a entenderse entre sí a las generaciones venideras.”

R. Sender, *El valor de la novela histórica*, 1976.

En los últimos años, debido a la celebración del Bicentenario de las Independencias latinoamericanas (2010)¹, y al Quinto Centenario del Descubrimiento de América, han sido muchos los escritores que se han dado a la tarea de auscultar el pasado colonial, intentando ofrecer explicaciones desde la ficción literaria a los conflictos y tragedias del hombre moderno. En este sentido, destacan obras como *El sueño de la historia* (2000), del chileno Jorge Edwards, y a nivel nacional, *Nuestras vidas son los ríos* (2007), de Jaime Manrique Ardila; *En busca de Bolívar* (2010), de William Ospina, y *La pasión de Policarpa* (2010), de Pedro Badrán Padauí². Esta última se erige como objeto de estudio de nuestra investigación.

¹Evento conmemorativo organizado por México, Argentina, Bolivia, Ecuador, Chile, Colombia, Paraguay y Venezuela.

²Pedro Badrán Padauí, nacido en Magangué en 1960, fue ganador del Premio Nacional de Novela Breve de la Alcaldía Mayor de Bogotá con *El día de la Mudanza* (2000) y, además, es autor de obras tales como *El lugar difícil* (1985), *Simulacros de amor* (1996), *Todos los futbolistas van al cielo* (2002) y *Un cadáver en la mesa es de mala educación* (2006, 2008). Algunos de sus cuentos han sido traducidos al francés y al alemán e incluidos en antologías internacionales tales como: *Erzählungen aus Spanisch America: Kolumbien* (1997), *Nuevo cuento colombiano* (1997), *Líneas aéreas* (1999), *Contemporáneos del porvenir* (2000), *Und Traümtenvom Leben* (2001), *Cuentos Caníbales. Antología de nuevos narradores colombianos* (2002), *Magia de las Indias. Textos sobre Cartagena de Indias* (2007) y *Diez iluminaciones* (2008). Aquí, Badrán Padauí ha sido colocado junto a autores de talla internacional como el Nobel de Literatura Gabriel García Márquez y autores destacados en nuestro contexto como Álvaro Mutis, Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata

Recepcionada por escritores como Gustavo Tatis (2010), Germán Espinosa (2010), Álvaro Miranda (2010) o Irene Vasco (2010), en términos de meticulosidad investigativa, solidez literaria y fluidez, ha seducido a lectores y críticos literarios nacionales e internacionales, siendo considerada una importante novela sobre la Independencia de Colombia, pues, trascendiendo la mera recopilación de crónicas y documentos históricos, narra con destreza los dilemas, traiciones, lealtades y amores de algunos de los personajes del siglo XIX que marcaron el devenir histórico de la nación.

Con *La pasión de Policarpa*, Badrán Padauíse aleja de su producción estética anterior –*El lugar difícil* (1985) y *Hotel Bellavista y otros cuentos del mar* (2002)–, centrada en las luchas y representaciones de los sujetos populares del Caribe colombiano, volcándose a la génesis de estas tensiones: los conflictos no resueltos en el albor de la nación. Esta novela constituye, siguiendo a Pablo Montoya (2009: xi), un “complejo organismo literario” comprometido seriamente con el debate que se ha tejido entre un sinnúmero de intelectuales de los más diversos países para intentar entender, repensar y comprender la experiencia histórica de las naciones latinoamericanas.

La pasión de Policarpa narra la vida de Policarpa Zalabarrieta, la hija de un alquilador de mulas, quien, al infiltrarse como costurera en los cuarteles generales del Batallón del Tambo utiliza al escribiente José María Arcos, quien se enamora de ella, para obtener los estados de fuerza del ejército real español y así poder desestabilizar los más altos poderes

Olivella, Roberto Burgos Cantor, Efraín Medina, Marvel Moreno, Eligio García, Alfredo Iriarte, Jorge Franco, entre otros.

hispanicos (representados en las figuras del Gobernador Juan Sámano y el Coronel Carlos Tolrá). Esta mujer emprende, con la ayuda de un grupo de mujeres santafereñas y otros patriotas, la misión de desestabilizar las fuerzas ibéricas con las que contaba el gobierno en la Nueva Granada para lo cual decide contarse como espía entre los godos y mantener una doble identidad: Gregoria, para sus clientes y Policarpa, para sus amigos patriotas. Desde sus primeras páginas, la novela de Badrán Padauí es la crónica de dos triángulos amorosos: el de Policarpa Zalabarrieta, Alejo Zabaraín y María Ignacia Valencia y, el de estos dos primeros y el escribiente José María Arcos. Es debido a estos enredos del amor que la Pola es descubierta y, al final, todos –excepto María Ignacia– son culpados de conspirar contra la Corona española y luego fusilados. La vida de cada uno –y su pasión– los lleva a morir en manos del sistema imperial. Para efectos de nuestra investigación, no obstante, asumiremos estas muertes no como anulación definitiva de los protagonistas (cf. Bauzá, 2007: 27), sino más bien como tránsito a la re-afirmación del carácter heroico de Policarpa, quien alcanza una suerte de mitificación post-mortem en la novela.

El escritor magangueleño, al mismo tiempo que indaga y reflexiona sobre el pasado, atribuye a los personajes femeninos el poder de re-escribir la historia a partir de sus testimonios y memorias íntimas. Entendemos “reescritura”, siguiendo a Pons (1996), como una “relectura crítica y desmitificadora del pasado [...]. Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza al discurso historiográfico en su producción de las diversas versiones oficiales de la Historia” (17). Así, Badrán Padauí ilumina la “otra cara” de la historia, problematizando el hecho de que la gesta independentista fuese una empresa masculina y sus principales figuras hombres como

Simón Bolívar, Antonio Nariño y José Hilario López. La historia oficial colombiana, que lee y narra el pasado nacional –asumiendo la existencia de una *verdad única* codificada en textos escolares, enciclopedias, constituciones, tratados, manuales de historia, monumentos e instituciones de poder político, social y económico– celebra las proezas de los agentes masculinos que intervinieron en la Independencia, pero desconoce a los agentes femeninos que mediaron en la arquitectura de la macro-historia de nuestro país.

La re-construcción literaria de Badrán Padauí cuestiona y re-escribe la historia oficial sobre el siglo XIX, partiendo de la historia creada por Policarpa: una historia que intenta dar cuenta de sus crisis, vacíos, miedos e inseguridades. Esfuerzo este que se suma al de muchos otros escritores y escritoras que, desde Latinoamérica, se han dado a la tarea de rastrear el papel de las mujeres en la constitución de las historias nacionales. *La pasión de Policarpa* dialoga así con novelas históricas como *Yo, Policarpa* (1996), de la colombiana Flor Romero; *Javiera Carrera: madre de la patria* (2000), de la chilena Virginia Vidal; *Manuela Sáenz, una historia maldicha* (2004), de la ecuatoriana Tania Roura; *La otra agonía. La pasión de Manuela Sáenz* (2006), del colombiano Víctor Paz Otero, y *La insurgenta* (2010), del cubano Carlos Pascual.

Colombia, como muchos otros países, ha sido construido principalmente bajo una historia oficial que invalida otras historias, re-escrituras e imaginaciones alternas. Esta “única” historia, tal como lo reconoce la escritora nigeriana Chimamanda Adiche (2010), ostenta grandes peligros, pues “crea estereotipos y el problema con los estereotipos no es

que sean falsos, sino que son incompletos”. Se hace, pues, necesario construir un “equilibrio de historias” que, en el reconocimiento de la pluralidad, utilice las *muchas historias* para humanizar y reparar la dignidad rota de los sujetos que han sido invisibilizados debido a las lógicas del poder, pues “es imposible hablar de la única historia sin hablar del poder” (2010).

Muy pocas son las novelas colombianas escritas sobre el papel de las mujeres en las gestas independentistas, y más raro aún, es el hecho de considerar sus nombres al lado de los héroes que han sido canonizados por la historia oficial. Carecemos de ficciones literarias que re-construyan sus identidades y reconozcan el papel que desempeñaron y desempeñan en la construcción de los imaginarios de nación. Es más, tal hecho nos lleva a cuestionar necesariamente el propio sistema de canonización heroico colombiano y sus modos de heroización –pero también la misma construcción de la nación–, que se perfilan como claramente machistas, al desconocer la labor de las mujeres en los procesos independentistas. Hecho frente al cual Badrán Padauí se pronuncia, otorgando especial protagonismo a los personajes femeninos de su novela.

Así las cosas, es nuestro principal objetivo en la presente investigación estudiar cómo en *La pasión de Policarpa*, de Pedro Badrán Padauí, se posibilita la construcción de actores heroicos femeninos que repiensen el proyecto político de nación, puesto que, siguiendo a Badrán (2009), “todavía no se ha estudiado suficientemente el papel cumplido por las mujeres de la gesta emancipadora”. Con tal fin, acudiremos, a los presupuestos de Fernando

Aínsa y María Cristina Pons, en cuanto al poder cuestionador de las novelas históricas, para comprender de qué manera se ficcionaliza en la novela de Badrán el dominio español del siglo XIX colombiano, y cómo los personajes femeninos de la novela proponen desde sus cosmovisiones, luchas e ideologías, un discurso que desmonta la lógica de la historia colonial, proponiendo otras formas de pensar la historia.

Para Aínsa la novela histórica cuestiona la legitimidad de las versiones históricas oficiales, “dando voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido” (Aínsa, 1996:12). Pons (1996), por su parte, nos advierte que “la novela histórica contemporánea cuestiona la verdad, los héroes y los valores abanderados por la Historia oficial, al mismo tiempo que presenta una visión degradada e irreverente de la Historia” (Pons, 1996: 16-17). En efecto, Badrán Padauí realiza una re-construcción literaria de la Independencia de Colombia que no acude a los héroes tradicionales de la época, sino que, antes bien, se vale de heroínas que no se corresponden ni con el ideal viril de lo heroico: gran fuerza física, destreza guerrera y rudeza en el campo de batalla, ni con el ideal occidental de lo femenino: pasividad, castidad y virginidad. Personajes como Barbarita Cuervo, Andrea Ricaurte, Trinidad Almeyda, Eusebia Caicedo, María Tadea Lozano, entre otras, posibilitan una tipología heroica femenina caracterizada por la mezcla estable entre belleza, inteligencia, fuerza, estrategia, rebeldía y elocuencia.

Para una aproximación al problema de la heroicidad en *La pasión de Policarpa* estableceremos un diálogo con las reflexiones de Joseph Campbell (1959) sobre la figura

heroica, puesto que su trabajo, basado en estudios sobre el patrón narrativo de lo heroico en mitos, leyendas y relatos, nos permite comprender qué papel desempeñan las mujeres de la novela –en lo que respecta a la aventura heroica de Policarpa–, determinando, así mismo, cómo la protagonista responde al “llamado del héroe”, y en qué medida asume su heroicidad desde el amor.

Hasta aquí habremos preparado el camino para entender cómo desde lo literario se facilita la construcción de memorias válidas que completen el logos histórico oficial. Este último aspecto será abordado desde categorías simbólicas como memoria y poder. Román Romero (2010), al respecto, nos advierte que “la memoria no es sólo una herramienta teórica y conceptual para interpretar diversas problemáticas del pasado, sino también para explorar las múltiples formas de manipulación que se hacen de la historia y del presente” (15-16). Entenderemos, pues, *memoria* como un campo subconsciente de batalla en el cual se disputan las representaciones simbólicas de los individuos, las clases sociales, las regiones y los Estados y, *poder* como la habilidad de influir –negativa o positivamente– sobre el comportamiento, pensamiento y/o actitudes de otras personas en la dirección prevista. Así, nos aventuraremos hacia la re-construcción literaria de memorias históricas colectivas en la que no se despoje a las mujeres de su papel protagónico o de agentes de cambio.

Esta investigación se divide en tres capítulos. En el primero, “El lugar difícil de Pedro Badrán Padauí en la tradición literaria del Caribe colombiano”, identificaremos los aspectos

más relevantes que intervinieron en la construcción de la voz narrativa del autor centrándonos en las preocupaciones del campo cultural de los setenta y en los debates sobre los héroes populares y el hombre común y corriente. En el segundo, “*La pasión de Policarpa*: una posibilidad para entender el pasado”, abordaremos cómo, a partir de los personajes femeninos de la novela y de la estrategia epistolar, se visibiliza y re-escibe una “historia otra”, alterna a los registros históricos oficiales. Y en el tercero, “Retratos de una pasión: ¿libertad o amor al destino?”, veremos cómo la creación de heroínas femeninas y la ficcionalización de personajes históricos femeninos en una novela como la de Badrán permiten re-construir (desde la contemporaneidad) memorias históricas nacionales marcadas por el desconocimiento y la negación del papel desempeñado por los agentes femeninos en la consolidación de diversos proyectos de nación.

CAPITULO I

EL LUGAR DÍFICIL DE PEDRO BADRÁN PADAUÍ EN LA LITERATURA DEL CARIBE COLOMBIANO

“La literatura ha sido desde el inicio de los tiempos, un refugio de los hombres; en ella no sólo hemos grabado nuestros esfuerzos, nuestras alegrías o angustias sino que hemos aprendido a diseñar un mundo paralelo al nuestro, un mundo que día a día nos contagia y cincela nuestros pensamientos.”

Martínez Montero, 2012.

1.1. ABRIÉNDOSE PASO EN EL CAMPO LITERARIO DEL CARIBE: SITUACIÓN SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL

Pedro Badrán Padauí, con tan sólo diez años de edad, llega a Cartagena en 1970, procedente del municipio de Magangué (Bolívar). Este desplazamiento, lejos de ser traumático, se convierte en el detonante de una nueva sensibilidad espacial y estética, permeada por el mar y sus olores. Tal como lo reconoce el mismo Badrán, “Cartagena fue para mí un hallazgo maravilloso, porque empecé a descubrir algo que en Magangué no había sentido, o había sentido de otra manera. [...] Ese olor del mar –ese olor del salitre de las rocas bañadas por el mar de los cangrejos–, es algo que todavía no olvido. Vi una

dimensión distinta en el mar y en la condición de puerto que siempre ha tenido Cartagena” (Gelrcar, 2007: 143).

En la década de los 70, Cartagena es una ciudad fuertemente señorial, con una tradición paternalista³, donde los valores de la élite local se superponen a los intereses de los sujetos populares. Estos eran excluidos de las dinámicas socio-culturales hegemónicas, al ser considerados “incultos” –sus manifestaciones artísticas eran objeto de burla y menosprecio por parte de la burguesía prestante–. Todos estos procesos internos de exclusión obedecían, entre otras razones, al hecho de que, por esta misma época, tal como lo resaltan Cunin y Rinaudo (2005) –así como otros autores (Padilla & Pernet, 2010; Lemaitre, 1992)–, Cartagena empezaba a consolidarse como un complejo turístico e industrial:

[...] en los años sesenta y setenta la prioridad nacional se da al desarrollo turístico del país y Cartagena aparece como el motor de esta nueva política. [...] En este contexto de transformación del paisaje económico, político y social de Cartagena, las murallas y las fortificaciones de la ciudad van a imponerse como los símbolos de su riqueza patrimonial y su atractivo turístico (5).

El hecho de que Cartagena empezara a florecer como ciudad turística importante contribuiría, entre otras cosas, para que desde organismos oficiales como la Alcaldía y la

³ “Paternalismo”, en un sentido amplio, es un sistema de relaciones sociales y laborales sostenido por un conjunto de valores, doctrinas, políticas y normas fundadas en una valoración positiva del patriarcado. En un sentido más concreto, el paternalismo es una modalidad del autoritarismo, en la que una persona ejerce el poder sobre otra combinando decisiones arbitrarias e inapelables con elementos sentimentales y concesiones graciosas.

Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena⁴ se aprobaron y ejecutaron proyectos arquitectónicos y urbanísticos que, tomando como pretexto la defensa del patrimonio cultural de la ciudad, causaran gran daño a los habitantes informales de Cartagena, reduciéndolos a delincuentes incívicos que espantaban a los turistas. Es así como a principios de los años setenta se da la erradicación del barrio Chambacú, “un extenso barrio de invasión construido a los pies de las murallas en todo comparable a Pekín, Pueblo Nuevo y el Boquetillo” (Cunin & Rinaudo, 2005: 14)⁵, y se inicia el traslado del mercado al sector de Bazurto.

Los habitantes comunes y corrientes van a ser vistos como amenazas del patrimonio y obstáculos del desarrollo turístico: vendedores ambulantes, gamines y niños indigentes comienzan a ser escondidos, ocultados de la Cartagena intramuros. Tal determinación se explica, entre otros aspectos, debido a que la totalidad de los integrantes de la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena eran “miembros de familias de clase alta, que tienden a concentrar el capital económico, político y simbólico, y a reproducir un orden social aristocrático en el cual los sectores populares son considerados como objetos de sus bondades más que como sujetos autónomos” (Cunin & Rinaudo; 2005: 8).

⁴La Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena, creada en 1923, es una organización privada, sin ánimo de lucro, de naturaleza asociativa, con carácter cívico y cultural, que tiene como objetivo fundamental propender por el desarrollo de Cartagena de Indias, sus espacios urbanos, parques, avenidas, paseos, con especial interés en lo que constituye su riqueza histórica. Razón por la cual viene adelantando, desde su fundación, la conservación, el mantenimiento y la administración de los Monumentos Históricos de la Ciudad, de conformidad con las disposiciones legales y contractuales vigentes.

⁵Pekín, Pueblo Nuevo y el Boquetillo fueron tres barrios marginales construidos entre el centro histórico y el mar. Las pequeñas casas y chozas que los conformaban, ubicadas en o al lado de las murallas, fueron demolidas por la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena, considerando que así contribuían a la disminución de actos bochornosos que enlutaran la imagen favorable de Cartagena ante los turistas. Como lo resaltan Cunin y Rinaudo (2005), “las actas de los años 1938 a 1940 casi sólo se refieren al tema de la erradicación de los barrios a lo largo de las murallas” (12). En ellas, sus miembros se felicitan por alcanzar este “logro”.

De allí que durante los años setenta la élite ilustrada local –y en su nombre la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena– alcance su edad dorada. El florecimiento de la ciudad como emporio turístico y cultural por antonomasia, sumado a políticas urbanas de “embellecimiento”, “higienización” y “limpieza” de la ciudad, sirvieron como justificación para afectar negativamente la vida de los sujetos populares locales, construyendo, tal como lo señala Juanita Isaza (2010), una ciudad de contrastes:

[...] y es que estos contrastes se pueden leer de diferentes formas: esa majestuosa “ciudad colorida”, enmarcada dentro de un gran fuerte militar, llena de iglesias, portones majestuosos, escudos familiares esculpidos en piedra, hoteles, restaurantes, no es ni parecida a lo que existe a pocos kilómetros de distancia, ya que hacia el suroccidente de la ciudad amurallada se escribe la otra parte de la historia de esta hermosa ciudad. Aquella que los turistas no saben que existe (162).

La ciudad extramuros debe ser silenciada y escondida del ojo de los turistas. Y si para ello las entidades oficiales tienen que engañar a los pobladores locales, habrá que hacerlo por el “bien” de la ciudad. Cunin (2003) señala que el meollo del asunto está en que inversionistas, arquitectos y políticos prometen nuevos proyectos urbanísticos que nunca se concretan, pues sólo les interesa mantener el monopolio del patrimonio. Así, como aduce Patiño (2010), los “años 70 fueron para las ciudades de América Latina y el Caribe una época de rupturas, la vieja sociedad rural iba dando paso a una vida urbana que si bien tenía

particularidades diferentes a las grandes urbes de los países industrializados, configuraban un particular proceso de modernidad tardía más cuando hablamos de regiones marginales como el Caribe Colombiano. [...]”.

En medio de este dínamo de circunstancias, un joven escritor se empieza a gestar. Badrán Padauí hará parte de los nuevos escritores que, como Jorge García Usta (1960-2005) o Rómulo Bustos (1954), encuentran en la exaltación y reconocimiento de lo popular la posibilidad de construir una Cartagena más incluyente y justa que, rompiendo con toda una tradición de menosprecio, reconociera la heterogeneidad de sus habitantes, reivindicando los valores y la dignidad de su pueblo. A la edad de 18 años, Badrán Padauí ingresa a la Universidad de Cartagena como estudiante de Derecho y Ciencias Políticas, y se vincula activamente al grupo cultural “En Tono Menor”⁶.

¿Qué circunstancias socio-históricas posibilitaron la creación de un grupo como este? ¿Por qué fue tan importante en la configuración de la apuesta estética badriana? El ingreso de Badrán Padauí a la Universidad de Cartagena marca un antes y un después en el devenir de su carrera: la profesionalización de su escritura. No obstante, su lucidez poética no puede entenderse como desligada de otros procesos mucho más abarcantes e integradores que contribuyeron a su desarrollo, en especial, la pertenencia del escritor magangueleño a “En tono Menor”. Colectividad cultural integrada por un heterogéneo grupo de jóvenes, en

⁶ Este grupo estuvo conformado por Jorge García Usta (1960-2005), Manuel Burgos Navarro (1957), Pantaleón Narváez Arrieta (1960), Alfonso MúneraCavadía (1954), Pedro Badrán Padauí (1960), Rómulo Bustos Aguirre (1954) y Dalmiro Lora Cabarcas (1954).

su mayoría estudiantes universitarios, quienes, insertos en las dinámicas artísticas, sociales, culturales y políticas de los años setenta, se dieron a la tarea de abrir un espacio crítico propio. “Este grupo [...]”, señalan Puello y Cardona (2012), “planteó la necesidad de configurar un debate cultural que tuviese en cuenta la diferencia, visibilizando las prácticas y particulares visiones de mundo de los sectores populares y mostrando las tensiones y desigualdades entre los grupos sociales” (16).

La pertenencia de Badrán al grupo “En Tono Menor” resulta definitiva para su carrera escritural, puesto que contribuyó al despertar ante el mundo del entonces joven autor, fortaleciendo una posición no sólo estética, sino política ante la realidad social de su tiempo. El grupo reclamaba un lugar de enunciación, creando, entre otros proyectos, la revista homónima *En Tono Menor*, un espacio donde tomaron posiciones críticas en relación a temas tan variados –pero al mismo tiempo tan interrelacionados– como el arte, la cultura y la política. Asumieron, en este sentido, el quehacer literario como un compromiso ético de hondas implicaciones sociales. Decisión en sintonía con la situación social, política y cultural experimentada por Latinoamérica durante la década de los setenta; momento decisivo para las juventudes y para los procesos reivindicatorios que reclamaban una nueva sociedad donde las oportunidades fueran iguales para todos los sectores de la población.

Los años sesenta y setenta se caracterizarán por una apuesta constante hacia una revolución “que excedía la noción de lucha de clases y apuntaba su mirada crítica sobre las desigualdades establecidas a nivel político, económico y social en el globo gracias a los

procesos de colonización en América y a la redistribución del poder después de la segunda guerra mundial” (Puello & Cardona, 2012: 19). Durante estos años se comenzaron a agenciar procesos que apostaban por la constitución de nuevas formas de organización mundial. Procesos entre los que se destacan la Revolución Cubana, la guerra de Vietnam, los movimientos independentistas en África, el movimiento antirracista en Estados Unidos y el fortalecimiento del Movimiento Juvenil en Latinoamérica (19). Estas dinámicas sociales tuvieron eco en Colombia, con “fuertes cuestionamientos a las formas de organización [...] del sistema-mundo capitalista [...]” (20).

Tales circunstancias socio-históricas posibilitan el surgimiento de una revista cultural como *En Tono Menor*. En la editorial de su quinto número, sus autores se pronuncian respecto a las luchas juveniles: “El año de 1971 es de especial significación para los jóvenes trabajadores de la literatura y las artes. [...] En aquellos días se libró en Colombia una de las batallas más tenaces contra el predominio de una cultura destinada a formar hombres sumisos. Estábamos cansados de tanta sumisión” (“En tono menor”; 2012: 168). *En Tono Menor* se forja desde un *locus* contestatario, que apuesta por el cambio de las condiciones sociales de una colectividad sometida, negada y explotada. De hecho, ni la carencia de políticas editoriales efectivas en la Universidad de Cartagena, ni la falta de apoyo financiero⁷ –mucho menos el hecho de que, tal como lo resalta Martínez Montero (2012), la idea de la conformación del grupo sólo recibiera de “los intelectuales cartageneros una cierta sonrisa de paternal escepticismo” (92)– impidieron su proyecto editorial. Desde la investigación periodística y la escritura narrativa y/o poética, así como

⁷ Este aspecto dificultó la difusión de las reflexiones de *En Tono Menor* en contextos geográficos más amplios, debido a la imposibilidad de realizar tirajes masivos.

desde la gestión cultural, asumieron el arte en su autonomía, reflexión y libertad, preguntándose por el papel del artista en las sociedades emergentes.

1.1.1. PEDRO BADRÁN PADAUÍ: EDIFICACIÓN DE UNA VOZ POÉTICA

Si bien Badrán Padauí nunca se asumirá como miembro activo del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (MOIR⁸) –como sí lo hicieron otros miembros del grupo “En Tono Menor”, como Jorge García Usta, Alfonso Múnera o Manuel Burgos–, su militancia política y espíritu combativo lo hacen afín con la manera de entender el arte, la vida y la cultura de sus compañeros. Eso lo corrobora su poema “¿Y quién eras antes compañera?”, publicado en el segundo número de la Revista. El autor deja ver su respaldo directo al ideario de la revolución: “[...] Marchamos bajo el sol y los caminos/ descendimos cordilleras/ pintamos muros con nuestra propia sangre/ curando mil heridas con las llamas/ mostrando mil sonrisas, compañera./ Te bañé de rojo con mis venas/ te enseñé los montes y las selvas/ puse una rosa en tu cabeza./ Y en tus manos puse la bandera” (*En tono menor*, 2012: 88-89)⁹.

⁸ El MOIR es un partido político de la clase obrera. Su misión fundamental consiste en dirigir la lucha de clases del proletariado colombiano por su emancipación definitiva, instaurar el socialismo en Colombia y realizar el comunismo. Defiende los intereses del pueblo y de la nación colombiana, y su objetivo inmediato es la revolución de nueva democracia. El MOIR, en la actualidad, existe como una tendencia dentro del Polo Democrático Alternativo (PDA).

⁹ El presente trabajo utiliza la edición de la Revista publicada en el año 2012 por el Grupo de Estudios Literarios del Caribe (GELRCAR) como homenaje a “En tono menor” y sus representantes. Cfr. GELRCAR (2012). “Jóvenes, cultura y cambio social: Homenaje a *En tono menor*”. En: Puello, C. (Ed.). Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica, 15(1).

En el poema citado, el hablante lírico establece una relación erótica con su amada mediante la militancia. Ella se hace su compañera de “amores y guerras”, y se sitúa geográficamente en los escenarios hostiles. Asimismo, se aprecia cómo la rosa y la bandera, al funcionar como símbolos, envuelven a la mujer en una ambivalencia complementaria: amor y patriotismo, pasión y libertad que anticipa en cierto modo la construcción de un personaje como Policarpa Zalabarrieta en *La pasión de Policarpa* (2010).

La actitud revolucionaria de Badrán, compartida por los miembros de “En Tono Menor”, ratificó su postura crítica frente a la situación social de su tiempo. Badrán comienza a interesarse por denunciar los atropellos de una sociedad que ignora los nombres de aquellos seres cotidianos que se erigieron como verdaderos héroes populares. Hombres de carne y hueso que, desde la música, el deporte o el periodismo, forjaron historias admirables, como Crescencio Salcedo (Cfr. “Crescencio Salcedo: flautas caminos y cantos”, pp. 216), quien experimentó vívidamente los vejámenes y desavenencias de muchos empresarios codiciosos que usurparon sus composiciones, apoderándose de la autoría de sus canciones más celebradas y de los beneficios económicos que le correspondían. O el decimero Julio Gil Beltrán (Cfr. “La décima: un canto popular olvidado”, pp. 124), a quien lo que más le duele “es el olvido desdeñoso en el que los han dejado los organismos oficiales de la cultura” (127).

Badrán Padauí influenciado por las búsquedas de “En tono menor” –pero también por las lecturas, durante su infancia, de las aventuras de Turok, publicado por *Dell Comics*,

Tarzán, de Edgar Rice, y Batman, creado por los estadounidenses Bob Kane y Bill Finger— fue construyendo sus propios modelos heroicos masculinos que, posteriormente, serían re-considerados en los albores de su madurez literaria¹⁰. La predilección del autor por estos personajes nos ayuda a entender a partir de que prototipos heroicos se empezaron a gestar sus primeras reflexiones en torno a la heroicidad, lo masculino y lo femenino, y además, comprender cómo estas cuestiones tuvieron eco en la construcción de sus posteriores novelas y libros de cuentos.

Badrán construye una poética que, en contra del imaginario señorial de Cartagena, muestra gran inquietud por los héroes populares locales, sus intereses, búsquedas y manifestaciones. De hecho, las preocupaciones iniciales del autor tendieron hacia la creación de personajes comunes y corrientes como jugadores de billar y futbolistas que, enfrentándose en duelo heroico unos contra otros, merecían ser recuperados de la cotidianidad barrial. Para la muestra, sus cuentos “Los hombres del café” y “Los hombres de un equipo de fútbol en un pueblo ardiente”, publicados en la revista *En Tono Menor*, en los números 5 y 6, respectivamente. Personajes como Milcolores, Eliécer Cantillo e Ismael Contreras —que se debatían entre cargar bultos y vender loterías— encontraron en el billar o en el fútbol “el único refugio que han tenido en una vida llena de infortunios” (290).

¹⁰Cabe aclarar aquí que el “cómic” ha sido tradicionalmente significativo dentro de la cultura popular latinoamericana, siendo considerado como el “noveno arte” (después del cine y la fotografía), término acuñado por el francés Francis Lacassin (1931-2008).

Badrán entabla un diálogo directo con los intereses de la revista a la cual pertenecía, evidenciándose esto, especialmente, en el sexto número, dedicado a las viejas glorias del deporte (boxeadores, ciclistas, beisbolistas, futbolistas y atletas) que –pese a las adversidades propias de un país en el que la falta de escenarios deportivos bien dotados, el nulo apoyo estatal y la poca remuneración salarial se han naturalizado– fueron mitificados popularmente por su coraje, fuerza e inteligencia. Personajes entre los que es posible destacar a Bernardo Caraballo, Jaime Morón, Modesto Barreto y Manuel Almanza. A todos ellos fue dedicado este número de la revista, a “esos héroes del pueblo que, después de una carrera de deslumbrantes triunfos, suelen morir a la suerte de Dios, ignorados y –muchos de ellos– envilecidos por una historia individual que no ha dejado de ser toda ella una gran tragedia, aún en los instantes de mayor gloria” (330).

Badrán denuncia los atropellos y abusos del poder legítimo representado en ciertas instituciones oficiales como el Ejército Nacional, que comete ilegalidades contra sujetos populares cotidianos. A este mismo propósito, el cuento “El viaje”, incluido en el séptimo número de *En Tono Menor*, es muy ilustrador. Aquí se narra cómo los soldados encargados de los retenes roban, chantajean y sobornan, irrespetando el bien ajeno y a las personas que se transportan vía terrestre con mercancías u objetos personales de valor. El escritor magangueleño crea un lenguaje preocupado por describir la realidad, esto es, hondamente interesado en retratar a los héroes populares que merecen un lugar en la historia, que reivindique los valores olvidados del pueblo. Este nuevo lenguaje, sin embargo, ¿Contra qué se enfrentaba? ¿Qué retos culturales, estéticos y sociales plantea? La respuesta a tales

cuestionamientos nos ayudará a comprender mejor cómo se configuró el campo literario en Cartagena para la década de los sesenta y setenta.

Badrán Padauí y el grupo literario “En Tono Menor” se alejan de una visión paternalista sobre Cartagena, tomando distancia de “la literatura que desconocía la cotidianidad de la mayoría de la población”, que “no interrogaba las condiciones de desigualdad del mundo social” y “celebraba el juego del lenguaje sin articular una apuesta estética”. Retomaron, por esto mismo, “la producción literaria del poeta cartagenero Luis Carlos López como un ejemplo de la literatura que adquiere una fuerte carga social sin poner en riesgo la calidad estética” (Puello & Cardona, 2012: 32). El mismo nombre de la revista –*En Tono Menor*– es ya por sí solo un homenaje al “Tuerto” López, quien, según afirman los integrantes del primer número, gozó de gran indiferencia en su propia patria.

La Revista recibe su nombre debido al poema homónimo “En Tono Menor” y cuenta la historia de una loca llamada Teresita Alcalá, quien murió, pero es extrañada por el hablante lírico: “Pero ya te moriste... Desde hace tiempo te lloro,/y al llorarte, mis años infantiles añoro,/¡Teresita Alcalá, Teresita Alcalá!”. El poema es la crónica de Teresita Alcalá, una “medio chiflada” que pasó casi toda su vida en medio de una “cueva absurda de gatos,/cachivaches y chismes”. Teresita Alcalá nunca figurará en los anales de la historia oficial; sin embargo, López le atribuye cierto protagonismo, designando lo popular y marginal con nombre propio. Si analizamos detenidamente el poema, sabremos por qué los integrantes del grupo lo utilizaron para su autonombamiento. Y esto sólo podremos comprenderlo, si

entendemos qué significa contar una historia “en tono menor”. En música, la escala o tono menor suele ser utilizada para entonar melodías tristes y profundas que nacen del interior. Por el contrario, el tono mayor, se utiliza para entonar melodías dinámicas, alegres y de apertura hacia el exterior.

Así, pues, si la Revista se erige como un “modestísimo esfuerzo sincero, evidentemente realizado en tono menor” (*En tono menor*, 2012: 57), entonces toda ella es una clara señal del lugar de enunciación desde el cual se sitúan los miembros del grupo: los que lloran, los que padecen, los oprimidos, los *sujetos populares*. Contar una historia “en tono menor” implicará, pues, ahondar en las historias mínimas e íntimas de los sujetos marginales e historiarlas. Preocupación similar encontramos más tarde en un poema de Jorge García Usta (2007), titulado “Primera noticia” y publicado en *Noticias desde otra orilla* (1985): “La historia es esta:/ Semanal, agria y con buenas espaldas./ Bajo su luz venidera/ cantamos los que no tenemos voz” (35).

El hablante lírico presta su voz al “otro”, cantando por los que no tienen voz. Decisión en consonancia con la precedente generación de los 70, que será conocida como la “Generación perdida” o “Generación desencantada”¹¹. Esta, a la cual pertenece Badrán Padauí, construye una poética y “una épica que ha invertido, que ha violentado sus fórmulas, sus esquemas. Una épica, un heroísmo de lo cotidiano y anónimo: el propósito es

¹¹ Para ampliar, desde otras fuentes, lo que respecta a la “Generación desencantada” revisar: *La Generación Mutante: Nuevos narradores colombianos* (2001) de Orlando Mejía Rivera y *Una Generación Desencantada* (1985) de Harold Alvarado Tenorio.

historiar; cantar lo que no tiene historia; el poeta pone así a sonar las pieles de un tambor largamente templado en el silencio, el silencio de lo marginal, de lo desposeído, de lo negado” (Bustos, 2001: 321).

De allí que Badrán Padauí apueste por un realismo crítico que afirme la cotidianidad: un realismo que repruebe fuertemente la burguesía y el antagonismo social, político y cultural. Todas estas preocupaciones cobran importantes resonancias en la producción escritural del escritor magangueleño, quien, como logra rastrearse en su cuentística y novelística, muestra gran interés por aquellos héroes populares y anónimos sobre los cuales la academia se ha mostrado indiferente. Badrán, en sus búsquedas estéticas de las décadas de los 80, 90 y siguientes, retoma algunas de las preocupaciones centrales de “En Tono Menor”, entre ellas el marcado interés por aportar a los procesos de reconstrucción de la memoria negada por los relatos oficiales, buscando visibilizar a los sujetos marginales. En un principio esta pulsión se decanta hacia la producción estética que resalta el papel de los sujetos populares cartageneros. Hablamos aquí a nivel micro (regional), destacando libros de cuento como *El lugar difícil* (1985), *Hotel Bellavista y otros cuentos del mar* (2002) y su novela *El día de la mudanza* (2001).

En sus páginas se ficcionaliza una Cartagena popular con héroes ahogados por el “progreso” y la decadencia moral, propios del advenimiento violento de la modernidad. Personajes como Yadira, Joe o Maribel, quienes se sitúan al margen de la “ciudad histórica”, nos muestran la degradación de los espacios ocultos de la ciudad; se debaten

entre la miseria y los efectos feroces que trae consigo el proyecto de modernización en el Caribe Colombiano. Y en esa medida, se declaran como testigos presenciales de la destrucción de sus paisajes, casas, plazas, parques, calles y avenidas:

Después se construyó la avenida Santander que unía el aeropuerto de Crespo con el centro de la ciudad amurallada y entonces el malecón ya no fue más, pero quedaron las playas y nuevos espolones de rocas grandes todavía llenos de jaibas y moluscos desorientados. (Badrán, 2000: “La misteriosa desaparición de Yadira Valverde”, 14).

Badrán Padauí reclama por aquellos sujetos populares que, siendo desplazados de sus barrios, se enfrentaron también a la destrucción de su memoria tangible¹². Logran rastrearse aquí las primeras claves de la producción estética badriana. Así, por ejemplo, un personaje como Maribel Delgado sitúa su mirada hacia “afuera”, pues cree que no podrá alcanzar nada bueno en el país; su sueño más grande es casarse con un extranjero e “irse de Colombia un país que se estaba poniendo muy joperico” (Badrán, 2000: 51). Ese mismo anhelo, sin embargo, la conduce al fracaso existencial, puesto que, aunque logra irse, años más tarde es hallada muerta en una calle de Madrid, envuelta en un escándalo mediático ligado con la trata de personas.

¹²A este mismo propósito sería muy útil revisar los casos de barrios marginales como Pekín, Pueblo Nuevo, El Boquetillo y Chambacú, todos ellos destruidos en aras de construir una “mejor ciudad”.

No obstante, el escritor magangueño logra llevar su apuesta estética a nuevos niveles, para –transcendiendo lo meramente regional–, volcarse a lo macro: el país, Colombia. Sus preocupaciones estéticas iniciales se mueven, y es así como se hace posible reconocer a un segundo Badrán que se preocupa por el papel desempeñado por las mujeres en los relatos históricos oficiales. A Badrán le seguirán interesando las mismas preguntas, sólo que serán reelaboradas desde un nuevo locus espacio-temporal: Colombia. Pasa de detenerse en el “lugar difícil de lo popular” en una ciudad como Cartagena de Indias, para volcarse, con las herramientas aprendidas en sus años de formación, al “lugar difícil” de las mujeres en los anales de la historia de Colombia. Preocupación que desemboca en el interés por las heroínas femeninas de carne y hueso, entre ellas Policarpa Zalabarrieta.

Por todo lo anterior, es posible afirmar que la cooperación recíproca de Badrán Patauí con el grupo “En Tono Menor” fue determinante en la profesionalización de su pluma. Las búsquedas de los sectores juveniles latinoamericanos en los años sesenta y setenta, sumados al genio creador, vigorizaron su voz poética, haciéndola más fluida y más crítica, capaz de iluminar los rostros de los héroes anónimos que habitan universos literarios como el Hotel Bellavista o la Colombia del siglo XIX. Encuentra su trayectoria poética resonancias en los debates estéticos presentes en una tradición literaria que, desde el Caribe Colombiano, interroga la realidad ética, social y política de la región. Tradición de la que hacen parte escritores como Alberto Sierra Velásquez, Roberto Burgos Cantor, Raymundo Gomezcásseres, Fanny Buitrago, y poetas como Luis Carlos López, Efraín Medina Reyes y Pedro Blas Julio Romero, interesados por recuperar, entre otras, la historia de sujetos invisibilizados por razones de clase, raza o género.

1.2. LA PASIÓN DE POLICARPA: LA EXCLUSIÓN DE LAS MUJERES DEL PANTEÓN HEROICO DE LA INDEPENDENCIA

En el marco de las conmemoraciones de los 200 años de la Independencia de las naciones latinoamericanas, Badrán Padauí publica su novela histórica, *La pasión de Policarpa*, con la que entra en competencia por el XVII Premio Rómulo Gallegos¹³, junto a 193 novelas latinoamericanas. Esta novela se aparta, como hemos afirmado antes, de las tensiones que caracterizaron la estética badriana hasta entonces, tal como podemos verlas en *El lugar difícil* (1985) y *Hotel Bellavista y otros cuentos del mar* (2002), para volcarse a la indagación histórica de uno de los eventos “gloriosos” de la historia nacional: la Independencia. Su lanzamiento tiene lugar en la XXIII Feria Internacional del Libro 2010¹⁴, realizada del 11 al 23 de Agosto en el Pabellón de Corferias de Bogotá: versión dedicada a la fiesta del Bicentenario, siendo Colombia el invitado de honor¹⁵.

¹³El Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos es uno de los más prestigiosos premios literarios y se concede cada dos años. El jurado de la XVII edición estuvo conformado por Carmen Boullosa (México), William Ospina (Colombia), ganador de la versión 2009 con su obra *El país de la canela*, y el escritor venezolano Freddy Castillo Castellanos. En esta ocasión, Colombia participó con 22 novelas en la cual resultó ganador el escritor puertorriqueño Eduardo Lalo con su novela “Simone”.

¹⁴ La Feria Internacional del Libro de Bogotá es considerada uno de los tres eventos editoriales más importantes de Latinoamérica. A ella asisten más de 400.000 visitantes, reuniendo el 95% de la oferta editorial del país. Para esta edición la celebración del Bicentenario no fue la excepción en la Feria, siendo el tema central de los conversatorios.

¹⁵Para conmemorar tan importantes fechas se realizó el montaje del “Pabellón Bicentenario”. Allí, los visitantes encontraron numerosos títulos relacionados con las revoluciones de independencia americana, así como una pluralidad de eventos que tuvieron por objetivo este festejo. El pabellón fue adecuado para ofrecer a los asistentes un restaurante de cocina típica colombiana, café tertulia, bar, librería del Bicentenario, sala de cine, salón de exposiciones y talleres infantiles, entre otros. La librería, a cargo del Fondo de Cultura Económica, exhibió en su totalidad la extensa producción bibliográfica que desde hace 200 años favorece la reflexión en torno a las transformaciones políticas, sociales y culturales que le dieron forma a América Latina. Independencia, identidad, nación, pasado, presente y porvenir fueron algunos de los ejes temáticos que se pretendieron agotar con esta ambiciosa selección de títulos, a través de un modelo expositivo y dinámico.

¿Qué es, sin embargo, realmente el Bicentenario? ¿Qué implicaciones sociales, políticas y culturales tiene su celebración para las naciones latinoamericanas? ¿Cómo se inserta *La pasión de Policarpa* en estas dinámicas? En lo que respecta a la celebración del Bicentenario, es preciso anotar que las fechas escogidas para su realización deben entenderse como producto de un proceso de selección, donde se excluyen ciertas revoluciones y se privilegian otras, respondiendo a los intereses de una élite criolla que busca preservar la memoria de los sujetos considerados “verdaderos héroes” de la Nación.

Para decidir entonces cuándo celebrar el Bicentenario, cada país ha optado por buscar los gritos de independencia, las revoluciones supuestamente más significativas o influyentes o los primeros antecedentes que estiman decisivos, como puntos de partida en la construcción del imaginario nacional. Así las cosas, tales celebraciones no coinciden necesariamente con las verdaderas actas de nacimiento de cada país, es decir, con la redacción de las primeras constituciones, sino con el evento histórico más propicio o más susceptible de ser mitificado y transfigurado de hecho real en acontecimiento épico en determinadas narraciones. (Carrión, 2010: 90).

De allí que, si seguimos a Carrión, sea necesario subrayar el claro sesgo con el cual son pensadas estas conmemoraciones, puesto que descartan acontecimientos, personajes y fechas importantes, en razón de una supuesta “historia nacional” que, en realidad, no es más que una *memoria histórica hegemónica*. Al dar primacía a ciertos eventos –por razones de poder político, económico y/o cultural–, esta memoria ha silenciado las voces de

los “sujetos marginales” que no cumplen con el ideal heroico impuesto desde los altos escenarios gubernamentales. No obstante, debemos anotar que la afirmación de Carrión, aunque cierta, puede matizarse: muchos grupos sociales minoritarios también han aprovechado esta y otras coyunturas culturales, políticas y sociales, para re-pensar las historias oficiales y hacer de una fiesta como la del Bicentenario un espacio de auto-reflexión donde se posibilite la creación de memorias históricas más inclusivas y plurales¹⁶, donde no se legitime una única manera de narrar la historia, ni tampoco se le niegue la posibilidad a otros discursos para formar parte de las memorias históricas nacionales. Es precisamente aquí, en este segundo esfuerzo, donde una novela histórica como *La pasión de Policarpa* encuentra su razón de ser¹⁷.

Sabido es que la historia la cuentan los vencedores y que a los marginados les queda apenas impugnarla con el tiempo. Las Historias Nacionales están llenas de lugares comunes. No es necesario pensar en indios y negros para hablar de segregación, es suficiente con mirar atentamente la tradición historiográfica para descubrir el carácter epicéntrico-epidérmico de todo cuanto se narra (92).

¹⁶ Tal como lo advierte Ingrid Salazar (2010): “[...] a propósito de la conmemoración de los bicentenarios en Latinoamérica, serán justamente espacios y momentos para [...] reflexionar, para estudiarnos, para mirar nuestra interioridad y darnos cuenta de lo que hemos construido; para reconocer a quienes han sido nuestros forjadores; lo que hemos dejado atrás, lo que aún no somos capaces de advertir y lo que nos proyecta.” (121).

¹⁷ Historiadores como Javier Rafael Ortiz, en Cartagena, han aprovechado así espacios como estos para hacer notar, entre otras cosas, que una placa conmemorativa a las mujeres víctimas del Sitio de Pablo Morillo, en 1815 –colocada en el Camellón de los Mártires el 19 de diciembre de 2011–, en la actualidad se encuentra destruida, y con ella tal vez también desaparezcan de la memoria nacional aquellas mujeres que apoyaron la Independencia. Hecho que también evidencia el desparpajo que aún ostentan algunos historiadores “oficialistas” como Jorge Dávila Pestana, miembro de la Academia de Historia de Cartagena, quienes, en pleno siglo XXI, aún demeritan los ganados reconocimientos de los sujetos femeninos en la empresa libertaria: “gracias a Dios que la destruyeron”, puesto que eso no era más que una invención del historiador Javier Ortiz, quien “no documentó esa placa”. (Cfr. Ortiz, Rafael (2013). *Ladridos de un ‘historiador’*. Recuperado de: <http://www.elheraldo.co/opinion/columnistas/ladridos-de-un-historiador-113252>).

Durante mucho tiempo, la historiografía oficial¹⁸ se encargó de suprimir el papel desempeñado por las mujeres en la historia colombiana. Los modos de narrar los relatos históricos han sido claramente sexistas, pues daban preeminencia a los actos heroicos realizados por agentes masculinos, mientras las mujeres, por lo general, eran excluidas, de acuerdo a que, según los escribas del poder, sólo eran útiles para hablar, llorar, bordar e hilar¹⁹. Herencia española sustentada en algunos de los presupuestos del filósofo alemán Immanuel Kant²⁰ y amparada en las teorías, manuales de comportamiento (como el *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* del venezolano Manuel Antonio Carreño) y estudios científicos que naturalizaban la inferioridad femenina²¹. O, al menos, así lo dejan entrever unas líneas del citado manual, en su edición de 1984: “En ningún caso, en lo tocante a

¹⁸ La palabra “historiografía” se refiere al hecho de escribir la historia; su uso etimológico alude entonces a “escritura de la historia”. Designa el registro escrito de la historia, esto es, la memoria fijada por la propia humanidad con la escritura de su propio pasado.

¹⁹ Sólo la voluntad de algunos historiadores y escritores, les han concedido el lugar que realmente merecen en la historia de la nación. Así lo reconoce Santos (2010): “nuestra historiografía le ha dedicado poco espacio al reconocimiento del papel crucial que las mujeres desempeñaron en la lucha por la independencia. [...] El esfuerzo meritorio de algunos historiadores (Pedro María Ibáñez, José Dolores Monsalve, Carlos Arturo Díaz) para rescatar la acción desempeñada por las mujeres en la independencia no ha bastado” (9).

²⁰ Para Kant, el machismo se justifica, como el racismo, por la herencia genética: por obra de la biología. Esto es, la inferioridad de la mujer, los indios y los negros es congénita y no hay nada que el hombre blanco europeo (raza superior) pueda hacer al respecto. Es más, este filósofo –quien nunca estuvo en América– sentenció que los indios eran incapaces de civilización y que estaban destinados al exterminio.

²¹ Los estudios científicos que intentaron demostrar la inferioridad mental femenina tienen sus orígenes en la teoría evolucionista de Charles Darwin que asume que, desde el primer momento de la “humanización”, los roles sexuales están diferenciados: el hombre es cazador, la mujer es cuidadora de sus crías, y esos roles marcan las distancias físicas y psíquicas que separan a hombres y mujeres; colocando a éstas en una situación de inferioridad respecto al hombre. Esta y otras iniciativas similares fueron apoyadas por biólogos, fisiólogos, frenólogos, neurólogos, antropólogos, médicos y sociólogos quienes, acudiendo a sus respectivas disciplinas, se convirtieron en el fundamento biomédico que avalaba los valores androcéntricos y misóginos dominantes de la cultura occidental, según los cuales la mujer carece de cualidades intelectuales superiores puesto que su función “natural” es criar a los hijos.

A este mismo propósito revisar los trabajos de Herbert Spencer, los evolucionistas Frank Fernessed y G. Ferrero, los frenólogos Franz J. Gall, J.G. Spurzheim, Paul Broca, Carl Vogt y James McGrigor Allan y la teoría de la inferioridad mental de la mujer tal como fue formulada por el científico P. J. Moebius en su obra “La inferioridad mental de la Mujer” (1900). Teorías biológicas, todas ellas, que confirman los estereotipos de género dominantes para el siglo XIX y dilucidan el hecho de que el conocimiento científico no es axiológicamente neutro sino que, antes bien, esta sesgado e influenciado por una serie de factores externos de diversa naturaleza.

posición social, debe existir una diferencia demasiado notable, siendo mejor que sea superior el hombre. Igual cosa véase en cuanto a cultura general, la que, si no es igual, es conveniente que el hombre sea más culto, debido a su condición de futuro jefe de hogar” (Carreño, “Sobre Idilios, Novios y Matrimonio”).

Sustentada en tales supuestos, la historia nacional se hinchó con las proezas de los grandes personajes masculinos, depositarios de la “verdad histórica” y protagonistas de la nación, borrando de la memoria histórica nacional a las mujeres como actrices políticas, sociales y culturales decisivas para la consecución de los objetivos de la Independencia. Este aspecto se evidencia, por ejemplo, en el número desproporcionado de estatuas y monumentos que se dedican tanto a hombres como a mujeres en la ciudad de Bogotá. Caso que no resulta para nada inocente, puesto que pretende legitimar la memoria de los “caballeros ilustres de la independencia”, menoscabando el papel desempeñado por las mujeres que se destacaron durante este período como excelentes estrategias de guerra.

En 1938, por ejemplo, se relacionaban para Bogotá 37 monumentos, 22 estatuas, 65 bustos, 13 medallones y 125 lápidas (que incluye placas y losas). La totalidad de estos monumentos, con la excepción de dos estatuas a figuras femeninas, se había erigido en memoria de los “hombres ilustres” de la Independencia, la política, la Iglesia, etc. Las dos excepciones correspondían a la Reina Isabel de Castilla (erigida en 1906) y a la de Policarpa Salavarrieta (erigida en 1910). (Tovar, 1997: 157).

Pocas son las mujeres, lamentablemente, que han sido iluminadas por los relatos históricos oficiales y otras formas de fijación de la memoria nacional (estatuas, bustos, medallas, placas conmemorativas, etc.). Y no es que no hayan participado en la empresa libertadora –hecho que resulta poco probable desde cualquier punto que se mire–, sino que quienes escriben la “Historia” han pasado por alto sus luchas, acciones y pensamiento para legitimar la superioridad masculina frente al género femenino y, de esta manera, justificar toda clase de atropellos, desmanes y privaciones al “sexo débil”²². Incluso buena parte de la literatura del siglo XIX y el siglo XX se ha prestado para reproducir estereotipos de género que continúan reafirmando la supuesta dependencia del género femenino frente al masculino.

Esta exaltación masculina podemos apreciarla en un poema como “Oda a la estatua del Libertador”, del poeta decimonónico Miguel Antonio Caro (1984), que no escatima elogios a la figura de Simón Bolívar: “[...] Y tu nombre en su vuelo/ Más que el de antiguos semidioses crece/ En tu edad misma y en tu propio suelo;/ ¡Y tu historia sin velo/ Las grandezas que fueron oscurece!/ [...] ¡LIBERTADOR! Delante/ De esa efigie de bronce nadie pudo/ Pasar, sin que á otra esfera se levante/ Y te llore, y te cante,/ con pasmo religioso,/ en himno mudo”.

²²El marcado sesgo patriarcal de la sociedad, ha hecho que los roles desempeñados por las mujeres sean estimados como secundarios, accesorios. Los verdaderos “Padres de la Patria” son los hombres que responden cabalmente al mito del héroe occidental (exclusivamente masculino): fuerza física, valor e inteligencia. A ellos se les ha otorgado un lugar privilegiado en la construcción de las memorias nacionales y en todas las formas de fijación de la historia oficial.

La “Oda a la estatua del Libertador” no es más que una muestra de cómo ha sido narrada la heroicidad masculina durante el siglo XIX. Los hombres que pelearon en las gestas independentistas fueron elevados por la literatura decimonónica a “Padres de la Patria”; su masculinidad fue aclamada como depositaria de los valores de la fidelidad y del ideario de la revolución. Por el contrario, las mujeres ni siquiera tienen lugar en esta clase de narraciones. El género femenino, siguiendo a Bonilla (2011), sería envuelto en una estela mítica, siendo comparado con los ángeles: lleno de virtudes espirituales y belleza física. Veamos, por ejemplo, algunas estrofas del poema “El marido verdugo” (1846) de la poetisa española Carolina Coronado: “[...] Nunca el verdugo de inocente esposa / con noble lauro coronó su frente: / ¡Ella os dirá temblando y congojosa / las gloriosas hazañas del valiente! // Ella os dirá que a veces siente el cuello / por sus manos de bronce atarazado, / y a veces el finísimo cabello / por las garras del héroe arrebatado. // Que a veces sobre el seno transparente / cárdenas huellas de sus dedos halla; / que a veces brotan de su blanca frente / sangre las venas que su esposo estalla. // ¡Y que ¡ay! del tierno corazón llagado / más sangre, más dolor la herida brota, / que el delicado seno macerado, / y que la vena de sus sienas rota! // Así hermosura y juventud al lado / pierde de su verdugo; así envejece:— / así lirio suave y delicado / junto al áspero cardo arraiga y crece. [...]”.

El poema anterior, ofrece una visión de la masculinidad como fuerza destructiva de lo tierno, suave, delicado, inocente y noble del universo femenino (Cfr. adjetivos). Aquí, su autora –quien también tuvo que enfrentar el recelo masculino al incursionar en el mundo artístico– hace oír la voz de una mujer que subraya la condición oprimida de su sexo y los fuertes problemas intrafamiliares a los que tiene que hacer frente desde su cotidianidad.

Coronado subraya la manera en qué era valorada la mujer, frente al “héroe”, durante el período decimonónico.

Así también lo reconocía, durante la primera mitad del siglo XIX, Luís Carlos Pradilla (citado por Bonilla, 2010: 49. La cursiva es nuestra): “el hombre al llegar a la casa quiere encontrar su mujer ocupada en labores de mano *propias a su sexo* o leyendo un buen libro, o recreándose en un ejercicio de arte, como la pintura o la música”. Para Pradilla, la esfera “natural” de las mujeres correspondía a lo doméstico; de ahí que imaginárselas con una espada en la mano fuera un espectáculo incómodo e irrepresentable.

La “inutilidad” de las mujeres llevo al género femenino a depender del masculino como principal proveedor de la casa. El papel de la mujer se limitaría entonces a “trabajar para ayudarle, siempre y cuando su ingreso sea un complemento, no la entrada principal. Si el marido cede el puesto [...] se somete a la más degradante humillación” (Restrepo, 1914: 90). Tal imaginario se vio reforzado por los estereotipos de género patriarcales masificados a través de la iglesia católica –institución que hacía especial énfasis en la pureza y sumisión que debía caracterizar al “bello sexo”– y en las formulaciones machistas del pensamiento occidental –que consideraban a las mujeres como “seres proclives al desorden y a la pasión, débiles e incapaces para alcanzar soluciones y tomar decisiones” (Cera, Ortega & Castrillón, 2012: 29) –.

Es posible entender, pues, por qué las mujeres fueron excluidas oficialmente de la esfera histórica: desde una ideología patriarcal, eran incapaces de hacer otra cosa distinta que cuidar del hogar, el esposo y los hijos (encargo divino y social para el cual se les adoctrinó durante buena parte del siglo XIX). De acuerdo a Bonilla (2011), bajo ninguna circunstancia las mujeres podían rehusar su misión de cuidadoras, madres y esposas e hijas abnegadas. Por ello les fue vetada la esfera pública; su círculo de “influencias” –si se puede llamar de esta manera– quedó restringido al terreno de lo privado. Hecho que continuó ampliando la brecha entre los dos sexos y serviría como fundamento para continuar soslayando a los sujetos femeninos de la memoria histórica nacional.

Las huellas que han dejado [las mujeres] provienen menos de ellas mismas que de la mirada de los hombres que gobiernan la ciudad, construyen su memoria y administran sus archivos. El registro primario de lo que hacen y discuten está mediatizado por los criterios de selección de los escribas del poder. Y estos, indiferentes al mundo privado, se mantienen apegados a lo público, dominio en el que ellas no entran (Duby&Perrot, 1993: 11).

Así las cosas, a los sujetos femeninos sólo les serían concedidas, desde un prisma androcéntrico –y entre otras limitaciones–, capacidades intelectuales menores, débiles. Excluidas durante décadas de una formación universitaria, llevarían –siguiendo a Duby y Perrot (1992)– el peso de una identidad sexual difícil de asumir. Los hombres, en términos generales –pues esta categoría resulta un tanto abarcante, teniendo en cuenta que factores como la clase o la raza marcan igualmente una jerarquización en su interior– contaban con

el genuino derecho a la expresión: su palabra era estimada como fascinante, enigmática y lúcida, fundadora de promesas. Bonilla (2011) resalta que “desde el punto de vista cultural el padre representaba el papel del máximo poder y el juez de la familia. Por “naturaleza”, viriles, fuertes e imponentes” (46).

Las relaciones entre hombres y mujeres estaban dominadas por el concepto de machismo, una forma de individualismo radical que da preeminencia a todo lo que es varonil y viril. [...] El machismo, como institución, tolera la doble moral y se deleita en ella. Si en su concepto el hombre ideal debe ser agresivo y sexualmente promiscuo, la mujer ideal debe ser justamente lo contrario: las costumbres y la ley exigían que permaneciese casta antes del matrimonio y que después fuera una virtuosa ama de casa. Según las enseñanzas de la Iglesia, [...] ella era el barco menor, y como tal estaba obligada a respetar el juicio de su esposo en todos los aspectos. (Henderson & Roddy, 2003: 19-20).

Los sujetos femeninos tendrían que irse abriendo un lugar –desde el hogar– en las dinámicas sociales, políticas y culturales del medio en el cual vivían. Desde el anonimato, tendrían que asumir con inteligencia “el pesado lastre de su sexo”, utilizando los escenarios desde los cuales era posible su enunciación y construyendo una filosofía de vida que velara “por la organización y la distribución de las tareas que fundan la sociedad” (Duby & Perrot, 1992: 105). Como reconocen Henderson y Roddy (2003), pese a estar limitada a los confines del hogar, la mujer latinoamericana desempeñó un papel fundamental en la cultura de su medio. El hogar, cuyas paredes la aislaban del mundo exterior, era su bastión y la fuente de su fortaleza.

Las mujeres irían comprendiendo que, lejos de asumir una posición indiferente frente a los problemas de su contexto inmediato, debían levantarse y trascender el conocimiento de los límites impuestos a su sexo (Cfr. Duby&Perrot, 1992: 101). Lo cual es de notarse en la novela que nos ocupa, puesto que su protagonista, quien al principio se muestra como una simple sastra que se limita al terreno de lo privado, se convierte en transgresora, en la medida en que empieza a utilizar su pequeño círculo de influencias laborales –donde se podían contar algunas damas santafereñas y soldados de Su Majestad que la requerían para zurcidos y costuras– para movilizar una conspiración contra el imperio español. Vemos aquí uno de las propuestas narrativas más interesantes de una novela como *La pasión de Policarpa*, pues ficcionaliza acontecimientos pasados en un orden de representación distinto al real: aunque la novela se inspira en un hecho histórico ampliamente conocido, la Independencia, ella re-nombra este acontecimiento histórico –junto a los presupuestos políticos, económicos, sociales, culturales, morales y sexuales aceptados durante esta época– desde el lenguaje literario, construyendo un nuevo discurso que desenmascara, denuncia y redime.

La novela de Badrán se detiene en el papel desempeñado por algunas mujeres en las gestas libertadoras que tuvieron lugar durante el siglo XIX colombiano y que fueron determinantes para la causa republicana. En sus páginas, personajes como Policarpa Zalabarrieta, Andrea Ricaurte, Barbarita Cuervo, así como muchas otras damas santafereñas, trascienden los límites fijados por una sociedad machista. No ahondaremos

aún en la presentación de estos personajes, ni enfatizaremos en su importancia para el desarrollo de los acontecimientos de la novela –esto se desarrollará en los capítulos siguientes: cf. Cap. II y Cap. III–, pero sí tendremos en cuenta que todas forjaron la causa republicana desde sus oficios, o sirviendo como espías, subsidiarias, mensajeras, hospedadoras, amanuenses, intercesoras, cocineras y lavanderas en los batallones patriotas. Así, cuando la hija del alquilador de mulas –Policarpa– llega a Santafé, procedente de la villa de San Miguel de las Guaduas, se convierte en costurera de importantes damas de la capital, y desde su humilde trabajo, logra conseguir, entre otras cosas, el apoyo necesario para subsidiar los movimientos independentistas clandestinos que por ese entonces se adelantaban.

Doña Andrea Ricaurte no tardó en presentarla como costurera de primores en casas principales de la capital. La delicadeza de sus bordados pronto llegó a oídos de algunas encopetadas damas de la capital, como Eusebia Caicedo viuda de Valencia y Beatriz O'Donnell de Pombo, necesitadas de encajes y remiendos (123).

La protagonista utiliza su trabajo temporal, la sastrería, como fuente de salvación colectiva. Encuentra en el “hilar, bordar”, como señalan Duby y Perrot (1992) sobre el intercambio verbal de las mujeres en el espacio comunitario, un “momento propicio para la conversación” (120), o la transformación de mentalidades, realidades y cosmovisiones. Negocia desde la esfera privada con la esfera pública, estableciendo un puente entre el espacio de las costuras y el espacio de las conspiraciones y logra infiltrar el Batallón del

Tambo y conocer al escribiente José María Arcos que, posteriormente, le facilitará el estado de fuerzas del ejército real español para hacerlo llegar a los insurgentes del Llano.

–Es bueno que me tengas por confidente, muchacha, y no estaría mal que con Barbarita Cuervo indagaras el ánimo de los soldados del batallón del Tambo. Esos pobres muchachos siempre tienen sus casacas y calzones descosidos y saben apreciar los servicios de una costurera.

Apolonia no esperaba aquellas palabras. Se sentía como una tonta. Por algo decían que doña Andrea era la más discreta amiga de la causa. Ahora olfateaba que su buena señora quería enterarse del partido de ciertos oficiales (138).

Podemos decir hasta aquí que las mujeres de la novela se destacarán por ser *transgresoras*, convirtiéndose en figuras claves dentro y fuera del campo de batalla. Agentes activos y dinamizadores en las luchas ideológicas y políticas que caracterizaron la época del Terror, realizan innumerables tareas por la causa libertaria. Incluso sufren los vejámenes de los alojados quienes, al hospedarse en sus casas a la fuerza, casi siempre abusan de ellas. Tal como sucedió, por citar algunos casos, con Doña Andrea Ricaurte de Lozano y las hermanas Trinidad y Gabriela Almeyda, quienes padecieron los oprobios de los soldados reales.

A nivel histórico, lo anterior encuentra su correlato: durante el período conocido como la Independencia “las mujeres de los insurgentes defendían a sus maridos encarcelados por sus convicciones políticas. Pero también padecieron los horrores de la guerra, fueron

fusiladas, violadas y desterradas, convirtiéndose por esta vía en heroínas de la historia, tan valerosas como cualquier hombre” (Bonilla, 2011: 36-7). De allí que fueran muchas las mujeres inmoladas por la causa de la Independencia entre 1812 y 1820. Más de cuarenta nombres hacen parte de esta dolorosa lista²³, entre los cuales figura el de Policarpa Zalabarrieta, quien se erige como símbolo de esas “heroínas de papel”.

La novela de Badrán retoma, en este sentido, de “entre los recovecos y personajes olvidados de la historia colombiana [a] las mujeres con sus acciones y luchas, con sus quehaceres, imágenes y representaciones” (27). *La pasión de Policarpa* se constituye así en la novela de la impugnación contra una memoria hegemónica que, por el simple hecho de haber sido construida desde las élites y desde una memoria androcéntrica, excluye y desconoce otras realidades, otros discursos, otras formas de narrar y entender la historia de nuestros pueblos. Aquí se encuentra el “*knock-out*” que se anota el escritor magangueleño: los personajes femeninos de su novela asumen su sexo con libertad, amor y pasión, rompiendo con el ideal femenino establecido por la ideología patriarcal dominante. Ellas se atreven a re-escribir el pasado; crean nuevas historias, nuevas memorias.

²³ Casos destacados son los de Mercedes Ábrego, Florentina Salas, Carmen Serrano, Teresa Izquierdo, Antonia Santos, Helena Santos, Dorotea Lenis, Agustina Ferro, María del Carmen Olano, Bárbara Montes, entre otros muchos.

CAPITULO 2

LA PASIÓN DE POLICARPA:

UNA POSIBILIDAD PARA ENTENDER EL PASADO

“El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia.”

C. Fuentes, *Cervantes, o, la crítica de la lectura*, 1994.

2.1. RESEMANTIZACIÓN DE UN GÉNERO: ESCRIBIENDO UNA “NUEVA HISTORIA”

La pasión de Policarpa se asume, desde la contemporaneidad latinoamericana, como una novela histórica, adquiriendo un renovado interés que, en palabras de Badrán Padauí (2010), sirve para entender mejor ciertas tragedias del mundo moderno. Entiéndase *renovado* en la medida en que esta novela, si bien se nutre de toda una tradición de la novela histórica tradicional –*Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1819), de Walter Scott; *La flecha negra* (1888), de Robert Louis Stevenson y, en Estados Unidos, *El último mohicano* (1826) de James Fenimore– y de la novela epistolar –*Cornelia Borrorquia* (1799), de Luis Gutiérrez, *Pepita Jiménez* (1874), de Juan Valera y *Mrs Caldwell habla con su hijo* (1953), de Camilo José Cela–, va mucho más allá, re-pensando la realidad social americana, en

especial sus discursos fundacionales, desde el lenguaje que construye los discursos de sus personajes. Esta preocupación, que podría leerse como resemantización del género, lleva a *La pasión de Policarpa* a dialogar con otros géneros (o subgéneros) como la epístola y el relato onírico. A esto Bajtin lo llama *intertextualidad*. El narrador pone en perspectiva múltiples discursos (epístolas, relatos oníricos, diálogos y narraciones) en un mismo plano verbal, polifónicamente (Cfr. 2.4).

A lo largo de la trama se intercalan así sueños y cartas que “cortan” el hilo de la narración, dirigidas a un cronista sin nombre o personaje *velado* –no aparece nunca como personaje explícito; apenas es aludido en las cartas– que funciona como el vehículo que permite que la historia sea contada, sin ser él la voz narradora de la novela. Es el Cronista quien se encarga de realizar las investigaciones, entrevistas y escrutinios con las mejores amigas de Policarpa –Barbarita Cuervo, Andrea Ricaurte y Trinidad Almeyda– para desentrañar los hilos de amores, traiciones, guerras y odios entre Policarpa Zalabarrieta y Alejo Zabaraín. ¿Qué implicaciones, sin embargo, tiene el hecho de que sea un cronista el destinatario de las epístolas? ¿Por qué Badrán Padauí ficcionaliza este oficio al interior de su novela?

Durante el siglo XIX, la figura del cronista se asocia a la recopilación y redacción de acontecimientos de interés histórico con *voluntad de veracidad*. Pretensión que lo sitúa – para esta misma época– al mismo nivel de los historiadores y periodistas. A la par del desarrollo de la historia como ciencia, este oficio fue adquiriendo funciones más claras y

específicas. En efecto, la búsqueda de la “verdad”, ligada a las pretensiones de objetividad exigidas durante esta centuria, llevó a una evolución del género²⁴: se comenzó a dar prioridad al objeto (hecho histórico en sí mismo) antes que al sujeto y sus apreciaciones personales²⁵.

¿Por qué entonces el cronista de *La pasión de Policarpa*, en su afán por construir una historia “veraz” –como debería ser su propósito–, sustenta sus averiguaciones en los testimonios de tres mujeres, en una sociedad donde los sujetos femeninos eran marginados de los asuntos de la República? El hecho de que Badrán Padauí ficcionalicé el oficio de cronista al interior de su novela y que, además, su labor se legitime desde voces femeninas significa, entre otras cosas, 1) que el cronista trasgrede los códigos que, en una época donde las mujeres no tenían acceso a la escritura pública, se impusieron a su labor y 2) que la verdad que se funda da prioridad a lo ínfimo, doméstico y privado: territorio cedido “naturalmente” a lo femenino, para comprender mejor los grandes acontecimientos públicos, en su mayoría masculinos, abanderados por la historiografía oficial.

²⁴ Es así como, por ejemplo, los cronistas coloniales tuvieron que distanciarse de lo que hoy conocemos como “Crónicas de Indias”: relatos, a medio camino entre la realidad y la fantasía, donde se describe el choque de culturas que se produjo cuando los primeros colonizadores llegan a territorio americano. Aquí, América es presentada desde categorías subjetivas como lo exótico, maravilloso y asombroso y, sus habitantes, los indígenas, son considerados como seres primitivos, irracionales y supersticiosos.

²⁵ La actividad literaria durante la Colonia se caracterizó por ser de tipo religioso durante los años de establecimiento y desarrollo del virreinato de la Nueva Granada. Pero posteriormente, durante los años de las guerras de independencia, la literatura sufrió un cambio radical y sus temas y preocupaciones se ocuparon más de la ciencia que de la religión.

Sin embargo, las grandes críticas a la situación política se consolidaron con los ideales independentistas. El panorama de la literatura colombiana comenzó a transformarse hacia los últimos años del siglo XVIII y los encargados de introducir nuevas ideas e incluso, de escribir algunas de las mejores páginas de estos años, fueron los libertadores. Por supuesto, las formas literarias utilizadas fueron el tratado, la oratoria, el ensayo, y, hasta cierto punto el periodismo. Fue tan grande el deseo de libertad política, que cualquier escrito de algún valor tenía que hacer referencia a las luchas libertadoras. Algunos de los representantes más influyentes fueron Camilo Torres, Antonio Nariño, Francisco Antonio Zea y Francisco de Paula Santander.

Sólo así es posible entender por qué la “Historia” ha ignorado ciertos acontecimientos y ha resaltado otros, pues todo responde al conjunto de fuerzas (políticas, económicas y sociales) que se ponen en escena a la hora de escribir la historia: “No quisiera yo recordar hechos tan luctuosos pues aun historiadores y cronistas los ignoran o apenas los mencionan” (Badrán, 2010: 37). El Cronista de *La pasión de Policarpa* trasgrede los patrones impuestos a su oficio y se aventura a escribir una “nueva historia”. Una que ahonde en relación a lo que sus colegas de pluma, los cronistas oficiales, han ignorado debido a los requerimientos gubernamentales. Visto así, estas apreciaciones nos llevan a confrontar desde la ficción literaria conceptos como micro y macrohistoria. En especial, cómo esta última, en cierto modo “oficial” y masculina, ha cometido ciertos “descuidos”.

Desde la microhistoria se busca estudiar acontecimientos y personajes que, de no ser así, pasarían inadvertidos (amoríos, epistolarios, comentarios, reuniones sociales, entre otros). Esta disciplina histórica –con representantes como Giovanni Levi (cuya aportación ha sido calificada de microhistoria social), Carlo Ginzburg (que ha aportado la microhistoria cultural) y Carlo María Cipolla– se acerca desde una perspectiva renovada a los hechos del pasado: las corrientes historiográficas oficialistas se habían basado generalmente en una concepción macro-histórica de los hechos, limitándose a narrar o interpretar grandes sucesos, procesos, hechos, o personajes históricos, pero sin interpretar desde la pequeña escala las realidades sociales, cambiantes o permanentes, que son la base en torno a la cual gira la historia. La microhistoria, para Giovanni Levi (1990), citado por María Luz González (2000), es “un análisis de la realidad histórica que magnifica la escala de observación –similar a la utilización de un microscopio– para ver los detalles que se

obviaron en la mirada normal. Es necesaria allí donde ha fallado la macrohistoria para identificar los problemas reales de la dinámica social o ha caído en tautologías y preestablecido modelos de referencia” (129).

La tendencia macrohistórica, por su parte, podemos rastrearla hasta Heródoto de Halicarnaso –padre de la historiografía occidental junto a Tucídides–, quien en el exordium de los *Nueve libros de la historia*, publicado en el siglo III o II a. C. , sienta las bases de una historia pública, que registre grandes acontecimientos: “la publicación que Heródoto de Halicarnaso va a presentar de su historia, se dirige principalmente a que no llegue a desvanecerse con el tiempo la memoria de los hechos públicos de los hombres, ni menos a oscurecer las grandes y maravillosas hazañas, así de los Griegos, como de los bárbaros” (2000: 13). En las líneas de Heródoto es posible rastrear cómo la historia originariamente es pensada para resaltar los valores agonísticos masculinos, sus grandes hazañas públicas y su verificación colectiva. No obstante, frente a esta concepción del pasado, se opone una tendencia que busca resaltar los pequeños acontecimientos, propios de la esfera privada, que suelen ser valorados desde su intranscendencia histórica. Perspectiva histórica que asume, en esta misma línea, Juan Rodríguez Freyle, quien a “la husma de enredos e infidelidades domésticas, tuvo el cuidado de explicar la naturaleza de la verdad histórica, que ni es patrimonio de unos pocos privilegiados, ni conviene dejar en la penumbra acontecimientos desdorosos para la honra”²⁶ (Freyle, 1963: 20).

²⁶ Durante la Colonia, la crónica urbana se consolidó como un género de gran acogida. El texto más representativo de esta corriente fue *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle. La importancia del texto de Freyle consiste en la gran popularidad que ha tenido a lo largo de la historia, al plasmar por escrito las costumbres y chismes de la Bogotá colonial, en un lenguaje sencillo, ameno y divertido.

Así, el hecho de que en *La pasión de Policarpa* se intercalen cartas o se conceda la voz a ciertos personajes femeninos para validar la historia, opera como una estrategia narrativa que asume las misivas como instrumentos testimoniales y clarificadores del pasado novelado. Si estas cartas no existieran, probablemente habría más de un aspecto oscuro e inaccesible para el Cronista; se mueven en el territorio de la intimidad escrita: cargadas de una dimensión personal y emotiva que interpela a *su* destinatario, con un halo perturbador, en la medida que pueden revelar detalles significativos no historiados.

2.2. ENTRE LA VILLA Y LA CIUDAD: TRAZOS DE UNA BIOGRAFÍA

La pasión de Policarpa, entendida como un intento de aproximación microhistórica, versa sobre las peripecias de un grupo de jóvenes patriotas, entre los cuales se cuenta Policarpa Zalabarrieta, que lucha por defender la autonomía y libertad de la Nueva Granada. El desarrollo de los acontecimientos se mueve entre tres momentos y espacios básicos: el primero, que se desarrolla en la ciudad de Santafé, marcado por la muerte de los padres de la protagonista; el segundo, en la villa de San Miguel de las Guaduas, período en el que empieza a realizar sus primeros trabajos de insurgencia comunera, y el tercero, que tiene lugar –nuevamente– en la capital del país, donde, luego de aceptar el llamado a la aventura heroica hecho por el General Bolívar, decide entregarse por completo a la causa patriota, sirviendo como espía del ejército real español. Analizaremos a continuación cada una de estas etapas, teniendo en cuenta la forma cómo se entrelazan y cómo permiten comprender el forjamiento del carácter heroico de la protagonista.

La primera de estas etapas, como hemos afirmado, marca el período de la adolescencia de Policarpa, quien, junto a sus padres José Joaquín Zalabarrieta y Mariana Ríos, y sus hermanos Bibiano, Catarina y José María de los Ángeles, arriban a la capital –en la novela no se explican las razones de este desplazamiento–. Allí deberán enfrentar la epidemia de viruela que azota a la ciudad y que termina llevándose la vida de su madre y de su padre. Policarpa se asumirá como huérfana bajo la tutoría de un amigo de su padre, el barbero Bernabé Rodríguez Bautista, quien la enseña a leer y a escribir –instrucción poco común para las mujeres de la época–:

Quiero enseñarte a leer y a escribir, aunque no sea costumbre que las mujeres de este Reino lo hagan. Así lo disponen algunos sacerdotes y hay padres de familia que juzgan conveniente dejar en tinieblas a sus hijas, no vaya a ser que conociendo las letras, puedan enviar cartas y mensajes a quienes las requiebran (48).

Aunque su padre no puede legarle ni a ella ni a su hermana una buena dote, procura dejarlas bajo la autoridad y cuidado de una figura conocida. Pero no es sino hasta la muerte del barbero, ejecutado tres años después bajo la acusación de conspiración y herejía, que Policarpa y sus hermanos deciden regresar a la villa de San Miguel de las Guaduas. Este retorno, que se constituye en el segundo momento determinante para el desenlace de los acontecimientos, marca un antes y un después en la vida de Policarpa. Es en la villa de San Miguel de las Guaduas donde la protagonista decide aceptar el llamado a la aventura y asumir su destino heroico, tal cual lo manifestaba su padre: “[...] ella es distinta, compadre, no es como las otras” (47).

Policarpa da sus primeros pasos en la insurgencia colaborando con algunos jefes llaneros que apreciaban sus servicios como informante: “[...] a no ser por los frascos de aguardiente, las arrobas de azúcar y las cascarillas que ella hurtaba de la tienda para enviarlas a los tumultuados de Tocaima [...], ningún servicio había prestado a la libertad” (113). No obstante, si algo logra llamar la atención a la protagonista es cuando, a la llegada de las tropas de Bolívar a la villa, en una fiesta organizada por Doña Soledad Pérez –viuda del regidor del pueblo–, sostiene una conversación con el General que inquieta su espíritu: “Una joven como usted no ha nacido para los montes pero tampoco para los encajes. Pronto encontrará la manera de prestar grandes servicios a nuestra causa y creo que sólo podrá hacerlo en Santafé” (23-4). Estas palabras se convertirán en el motor que la anime a regresar a la capital, una empresa en la cual colaboran tanto su hermana Catarina, quien la ayuda a conseguir el pasaporte, y su hermano José María de los Ángeles, quien establece contacto con Doña Andrea Ricaurte de Lozano para que la aloje como su protegida.

Ya en la capital, Policarpa, utilizando su oficio temporal como costurera, logra establecer contacto con importantes damas patriotas de la capital: Doña Eusebia Caicedo, viuda de Valencia, Doña Beatriz O’Donell de Pombo, Doña María Matea Zaldúa Martínez de la Herrans y Doña María Tadea Lozano, entre otras. Es así como se convierte en espía de los godos fieles a Su Majestad e infiltra el estado de fuerzas de los batallones reales a través del escribiente José María Arcos, patriota que sirve en el batallón del Tambo. La protagonista tendrá que recurrir a una identidad enmascarada que le permita moverse entre los godos y patriotas con total naturalidad, tal cual lo advertía Doña Andrea: “en tiempos de guerra conviene llamarse de varias maneras” (117). Para sus clientes será Gregoria, para los

amigos de la causa, Policarpa. Pese a los esfuerzos realizados, es descubierta, entre otras razones debido al triángulo amoroso desatado a raíz de que el escribiente José María Arcos se enamora de ella. Policarpa finalmente es condenada al fusilamiento junto con Alejo Zabaraín, Francisco Arrellano, José María Arcos y otros patriotas, por su insurrección contra la Corona española.

En la novela de Badrán Padauí prevalece un estilo directo –el narrador deja que se escuche o lea directamente lo que los personajes dicen, piensan, o hacen–, si bien (o por el mismo hecho) el narrador omnisciente se comporta como una especie de conciencia divina que lo sabe y conoce todo. De igual forma, la novela presenta un ritmo intercalado que ficcionaliza los años comprendidos entre 1797 y 1828, período que no se corresponde con un tiempo cronológico lineal, pues la narración hace saltos temporales que van del presente al pasado y posteriormente al futuro. Esto requiere que el lector relea lo visto para entender ciertos hechos que luego han de explicarse con mayor detenimiento. Así, por ejemplo, la novela inicia cuando el batallón patriota de Bolívar llega a la villa de San Miguel de las Guaduas, en diciembre de 1814, y la viuda del regidor del pueblo –Doña Soledad Pérez– solicita a Policarpa sus servicios como mesera para el baile que se les prepara a los insurgentes (oficio que la protagonista había aprendido años atrás en la ciudad de Santafé):

[...] doña Soledad Pérez viuda de Acosta encareció los servicios de la joven Apolonia, tan diligente y tan diestra en las artes de servir los entremeses y los vinos de Castilla, como que los había aprendido en casa de reputadas damas santafereñas [...] Apolonia

había servido en casa de algunas damas santafereñas que la trataron como una hija, [...] si hasta la enseñaron a bailar chaconas, contradanzas y zarabandas [...] (12-3).

Desde este acontecimiento, la narración hace un salto a la infancia y adolescencia de la protagonista, y es entonces cuando se narran la muerte de sus padres, su tutoría a cargo del barbero Bernabé Rodríguez y su regreso a la villa, para, posteriormente, relatar cómo Policarpa se reencuentra con Alejo Zabaraín, sus coqueteos con el escribiente José María Arcos, su vinculación a los pelotones insurgentes como costurera-espía y su ulterior fusilamiento. Encontraremos incluso en la narración situaciones que sólo pueden ser entendidas a la luz de las cartas que se introducen a lo largo de la novela, como, por ejemplo, el hecho de que el padre de Policarpa, en los días de su juventud, también se enlistara en las tropas de insurgencia comunera, lo cual se confirma en una de las cartas que Doña Andrea Ricaurte de Lozano dirige al Cronista, al referirse al carácter de la protagonista:

[...] Cantaba, sobre todo en las mañanas, y sus modales eran muy sanos y virtuosos, como que había crecido en una familia profundamente religiosa y de corazón patriota. Esto le venía, dicen, de su padre, que fue uno de los que acompañó a José Antonio Galán hasta las Guaduas y Zipaquirá (142).

Este último aspecto –el hecho de que algunas situaciones sólo pueden ser entendidas a la luz de las cartas– explica una de las diversas funciones que adquiere la epístola al interior de la novela (confirmar datos) y nos ayudará a entender –en los siguientes apartados de

nuestra investigación– en qué medida influyen las cartas introducidas para que *La pasión de Policarpa* pueda leerse como una re-escritura del pasado en clave intimista femenina.

2.3. RE-ESCRITURA DEL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO OFICIAL: UNA MIRADA INTIMISTA

Badrán Padauí, a partir de los testimonios mínimos e íntimos de sus personajes –aquellos que tuvieron que ver con los procesos emancipadores de la Nueva Granada–, re-escibe la historia independentista colombiana. Estos “testimonios” se nutren de la experiencia vital de seres que, en medio de crueles matanzas y guerras, peleaban, conspiraban, espiaban y defendían ideales como la justicia, la equidad social y la libertad. *La pasión de Policarpa* construye así una re-lectura del pasado. La “novela histórica de fines del siglo XX”, como señala Pons (1999), “se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la historia. En este proceso, algunas novelas obstaculizan la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oculto de la historia, mientras que otras presentan el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente, desfamiliarizadora” (140).

Lo expuesto por Pons, nos permite relativizar las verdades históricas y cuestionar desde la ficción literaria la “historia oficial”, “tradicional” o “monumental”, que se detiene principalmente en los grupos de élite (social, política o económica), con el fin de mantener

las relaciones de dominación²⁷. Esta relativización se evidencia en la novela, por citar un ejemplo, en la constante recurrencia al diálogo para dejar entrever los pensamientos y modos de concebir la vida de los exiliados, quienes generalmente aparecen con voz propia (a través del empleo de estrategias discursivas como la conversación, la epístola, la anécdota e incluso los recuerdos, como la construcción de un discurso alternativo al histórico).

Para efectos de nuestra investigación analizaremos especialmente dos estrategias discursivas: el diálogo y la epístola (esta última a la cual se dedicará el apartado 2.4), determinando en qué medida completan o se oponen al discurso histórico oficialista desde tres niveles: a) la imagen del Libertador, Simón Bolívar, b) la representación de las tropas patriotas y c) la descripción de la guerra. En el primer nivel, el Libertador es ficcionalizado como un “caníbal”, tachado y excomulgado por los sacerdotes, asociado a violaciones, desmanes y amenazas. Tal vez por ello el cuñado de Policarpa, Domingo García, se opone a que ella sirva en la fiesta que se hará en su honor, arguyendo que ese general caraqueño:

[...] albergado y agasajado en casa de un noble caballero
castellano, no tuvo reparos en seducir y desflorar a la hija de su

²⁷Desde esta historia se le da importancia a los llamados héroes o a la vida institucional de los gobernantes y, finalmente, se cree que existe una verdad única. Desde esta historia se le da importancia a los llamados héroes o a la vida institucional de los gobernantes y, finalmente, se cree que existe una verdad única. En oposición a esta concepción, surge la historia efectiva o crítica que se construye a partir de la vida de las personas que construyen verdaderamente la vida social. Esta es la historia de los explotados, de los negros, de los indígenas, de los trabajadores, de los LGTBI (lesbianas, gay, transexuales, bisexuales e intersexuales), de las mujeres, de los niños, de las feministas, de los jóvenes, de los afro-descendientes. Esta es la historia que reconoce la pluralidad del mundo, la acepta y la potencia sin moralismos, ni discriminaciones de tipo racista, ni fascista, ni nazista, ni xenófobo, ni sexual, ni clasista. Para esta historia no existe una verdad única, sino que existen verdades construidas entre todos, con las voces de los otros, no con una sola voz.

huésped, doncella de catorce años, inocente y bella como un lirio, y al día siguiente, el bellaco abandonó la casa, luego de amenazar de muerte al padre de la mancillada, la que enloqueció a las pocas semanas, hombre cobarde y miserable ese general [...] (13).

Los adjetivos utilizados para referirse al general son “cobarde” y “miserable”, atributos opuestos a las virtudes que, según los discursos oficialistas, cultivó Bolívar, quien es descrito, por ejemplo, por William Hernández Ospino, historiador y escritor Colombiano, miembro de la Academia Colombiana de Historia, por sus acciones políticas en la causa emancipadora y reconocido como el “Hombre de América”, destacada figura de la Historia Universal. Así lo reconoce también Pablo Neruda (1950), en su poema “Un canto para Bolívar”: “Pero hacia la esperanza nos conduce tu sombra,/ el laurel y la luz de tu ejército rojo/ a través de la noche de América con tu mirada mira./ Tus ojos que vigilan más allá de los mares,/ más allá de los pueblos oprimidos y heridos,/ más allá de las negras ciudades incendiadas,/ tu voz nace de nuevo, tu mano otra vez nace:/ tu ejército defiende las banderas sagradas:/ la Libertad sacude las campanas sangrientas,/ y un sonido terrible de dolores precede/ la aurora enrojecida por la sangre del hombre”. Esta imagen, sin embargo, difiere totalmente de la que, según la novela, Bolívar se había encargado de cultivar entre sus conciudadanos: hombre soberbio, casi comparable a los dioses, acostumbrado a actuar sin ninguna clase de escrúpulos. Incluso su apariencia física es cuestionada, si bien en diferentes términos a la de una entidad maligna:

–¿Ese es el general? –preguntó un tanto decepcionada cuando lo vio.

Ni cachos ni rabo de diablo, como le habían dicho, sólo un hombre de cabellos desordenados y ya entradas en su cabeza, sin apostura de caballero y sobre todo mezquino de cuerpo, con una nariz demasiado grande y ojos de gavián, eso sí, qué mirada la que tenía (15-16)

La reacción de Policarpa resulta bastante gráfica; nos permite inferir que, aunque el General pretendía darse a conocer por su “apostura de caballero”, la realidad era otra. La protagonista nos describe a un hombre común y corriente, nada apuesto ni galante, alejado de la estela mítica y benevolente en la que lo había envuelto. Es de reconocer entonces, en *La pasión de Policarpa*, a un Simón Bolívar carnavalizado: sus valores “heroicos” han sido invertidos o rebajados²⁸. El Libertador se muestra como un ser indolente, sanguinario. Podemos decir así que esta novela continúa la línea de escritores como Gabriel García Márquez, con *El general en su laberinto* (2005) y Fernando Cruz Kronfly, con *La ceniza del Libertador* (2008), donde se desmitifica la figura de Bolívar y anticipa *La carroza de Bolívar* (2012), de Evelio Rosero, donde se narran los desmanes que los libros no reportan de Simón Bolívar, entre ellos, la navidad negra de Pasto (1822)²⁹. Vemos, pues, cómo desde el discurso literario se empieza a perfilar la construcción de un discurso alternativo al oficial en el que primen las apreciaciones subjetivas de los personajes (o narradores) antes que el supuesto objetivismo de los relatos históricos tradicionales.

²⁸ “El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnavalesca. Esta es una vida desviada de su curso normal, es, en cierta medida, la “vida al revés”, el “mundo al revés”.” (Bajtín, 1993: 172-173).

²⁹El tremendo odio que el Libertador Simón Bolívar sentía contra la ciudad de Pasto y sus moradores, por el apoyo a España, se desencadenó en la navidad de 1822, cuando las tropas patriotas, al mando de Antonio José de Sucre, se tomaron la ciudad y protagonizaron uno de los más horripilantes episodios de la guerra de la Independencia. Fue una verdadera orgía de muerte y violencia desatada, en la que hombres, mujeres y niños fueron exterminados, en medio de los más incalificables abusos.

En lo que respecta al segundo nivel de análisis, correspondiente a la representación de las tropas, podemos decir que son ficcionalizadas de modo similar a su comandante, el general Bolívar. Los rebeldes patriotas aparecen como seres hediondos, desalmados, capaces de cometer toda clase de oprobios en nombre de la libertad. Cuando las tropas llegan a la villa de San Miguel de las Guaduas, por ejemplo, las damas del pueblo se ven en la penosa necesidad de disimular: “[...] la molestia que les causaba el grajo de aquellos guerreros, pues por mucho que las esclavas los hubieran restregado con estropajo, en los barriles del convento de Nuestra Señora de los Ángeles o en las frescas aguas del río San Francisco, no podían conjurar ni el cutre ni los sudores ni la hediondez del estiércol de bestias que guardaban los pliegues de los uniformes” (17).

Lejos de constituirse en hombres fieles a sus ideales revolucionarios, se decía que la tropa insurgente “era una mala tropa que además cambiaba de bando al vaivén de las victorias. Ahora eran patriotas. Pero si Sámano o Aymerich vencían, ellos se convertían en furiosos monárquicos (96-7)”. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en el siguiente poema que escribe el oficial de pluma José María Arcos, durante el tiempo que es retenido en la cárcel: “No quiero la vida,/ prefiero la muerte,/ lamento la suerte/ de la patria mía” (107). El hablante lírico ve la muerte como la única salida posible frente a la situación caótica que vive su patria. Arcos, condenado a servir en el batallón del Tambo, luego de recibir un indulto, se presenta como un hombre temeroso y frágil que prefiere la muerte antes que luchar por la libertad de sus conciudadanos. Imagen que difiere de la acostumbrada glorificación en la que los hombres –y los patriotas– son el estandarte de valores guerreros como la valentía, la fuerza y la nobleza: “No parecía este escribiente distinto a los otros

rebeldes con los que él había lidiado, hombres cobardes, débiles y sin honor militar, más imprudentes que valerosos” (328-9). Muchos insurgentes, así mismo, siembran el terror en poblaciones inocentes que deberán sufrir las consecuencias de la guerra, como sucedió con la hermana del sargento Iglesias, soldado fiel a su Majestad:

Unos años antes, oficiales desalmados al mando de un tal Pedro Montúfar, en cuyo corazón moraba Lucifer, no dudaron en incendiar las aldeas cercanas a Pasto, luego de cometer violaciones, tropelías y toda clase de impiedades. Su pequeña hermana de doce años padeció el desaforado entusiasmo revolucionario que pregonaba la libertad e independencia. Llegó tarde para impedir el oprobio al que la sometió uno de los capitanes rebeldes, poseído por el fuego francés. Entonces sólo cenizas quedaron en la choza que había sido de su madre y en la aldea, una cosecha de pescuezos degollados (209).

La guerra independentista, en un tercer nivel, es mostrada en su crueldad y lejos de ser imaginada como una epopeya romántica, la Independencia se presenta como aquel período de la historia de Colombia caracterizado, siguiendo a Walter Broderick (2010), por matanzas atroces y guerras civiles sucesivas, motivadas no siempre por lo más altos ideales.

Boves, un rubio contrabandista asturiano idolatrado por mulatos, zambos y llaneros, cobro fama de feroz, persiguió a los rebeldes y degolló niños y mujeres por toda la capitanía de Venezuela. El coronel Arismendi, entre tanto, por orden del Libertador, alanceó a ochocientos peninsulares inocentes, presos en cárceles de la Guaira

y Caracas. En la sangrienta competencia de atrocidades, cada oficial se empeñaba en superar la barbarie de su enemigo (146).

La pasión de Policarpa se aparta de la exaltación festiva, aparénteme propicia, por su fecha de publicación, para las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia. La “historia de nuestras guerras pesa”, reconoce Badrán Padauí (2010), y también pesan los conflictos no resueltos de la independencia”. La novela “trata de poner en relieve unos hechos, iluminarlos, para entender el presente, que es también horroroso, con guerras que se relacionan con esas que nunca acabaron”. La guerra es vista pues como una competencia que embrutece y sus actores son ficcionalizados como seres soberbios, malolientes, escandalosos, sanguinarios y carentes de urbanidad y buenos modales en la mesa. El despotismo se presenta de lado y lado: tanto como por los soldados realistas como por los rebeldes patriotas. Los primeros, porque fusilaban, decapitaban y exiliaban a todos aquellos que se atrevieran a pensar diferente, y los segundos, porque, entre otros excesos, reclutaban muchachos para la causa, cargando joyas, víveres y dinero de aquellos pueblos en los cuales eran alojados.

Cabe aclarar entonces que la re-escritura del pasado en la novela de Badrán se realiza bajo una lente subjetiva, pero legítima, en voz de sus protagonistas, exponiendo cada hecho al criterio de los participantes desde sus dimensiones psicológicas, físicas, morales e intelectuales. En este “intimismo” narrativo se construirá explícitamente la(s) historia(s) desde el sujeto y no desde el objeto, como es pretensión de la historiografía oficial o del historicismo positivista. En esa medida, ningún hecho es “falso”, pero tampoco

“verdadero”: cada perspectiva es valedera desde el punto de vista desde el cual se contempla. La narración se auto-sostiene –más allá de las presunciones del “objetivismo” historiográfico– en los diálogos, recuerdos y cartas de personajes que, como afirma Andrea Ricaurte en una de sus misivas, padecen las imperfecciones propias de la memoria (141).

Los personajes femeninos de la novela, en este sentido, no se muestran como alineados del tiempo y el espacio –el tiempo y el espacio de una sola historia–, sino que, más bien, se descubren desde el dolor y la agonía, rompiendo en su caso con el ideal impuesto por el orden patriarcal: castidad, sumisión, desconocimiento y no violencia. Al contrario, son ficcionalizadas como excelentes estrategias, prestas al auxilio de la causa y como ardientes amantes. Es más, el mismo Sámano reconoce su peligrosidad: “Guardaos de la mujeres, teniente, son más peligrosas que un ejército” (353). De este modo, el discurso literario, trabajando sobre sujetos femeninos, “puede servir para hacer ‘justicia’, al convertir personajes marginalizados de los textos oficiales en héroes novelescos” (Aínsa, 1997: 116).

Tal re-interpretación es asumida por Badrán Padauí desde la certeza de que, si bien el papel de las mujeres en las gestas independentistas ha sido poco estudiado, la ficción literaria puede convertirse en el vehículo que posibilite la invención, fundación y reconstrucción de un nuevo pasado: “[...] la ficción no sólo ‘reconstruye’ el pasado, sino que, en muchos casos, lo ‘inventa’, lo ‘funda’, al darle una ‘forma’ y un ‘sentido’ ”, permitiéndonos advertir la “complejidad histórica, muchas veces simplificada, cuando no

reflejada en forma reductora y maniquea en el discurso político, histórico o ensayístico [...]” (Aínsa, 1997: 112-113).

2.4. DE LA MUJER Y LA ESTRATEGIA EPISTOLAR: LA OTRA HISTORIA DE BARBARITA CUERVO Y ANDREA RICAURTE

En *La pasión de Policarpa* encontramos un conjunto de diez cartas apócrifas que pueden clasificarse como “cartas informales”: su estilo predominante es coloquial y están permeadas de un fuerte tono informativo. Es más, el corpus epistolar ofrecido por la novela –bastante módico y de limitada variedad– utiliza un lenguaje que recrea el castellano decimonónico como estrategia de verosimilitud del relato. En primer lugar, las cartas son pocas y forman elementos dispersos, cuya presencia pareciese no estar vinculada con la técnica misma de la narración novelesca. En segundo lugar, todas las cartas son breves (entre una y dos hojas), de tono afectivo y amigable. Y por último, constituyen un material epistolar específico (tanto en forma como en contenido) que versa básicamente sobre dos temas principales: los amoríos de Policarpa y Alejo Zabaraín y la guerra entre godos y patriotas.

Como una suerte de preludeo al análisis, presentaremos un breve recuento de las cartas que se escriben en la novela, reuniéndolas en dos grandes grupos. El primero encierra el conjunto de cartas escritas por Barbarita Cuervo y Andrea Ricaurte, las mejores amigas de

Policarpa, dirigidas al Cronista: son siete cartas que intentan responder preguntas puntuales que éste les realizó en comunicaciones anteriores (de las que el lector nada conoce). Tienen como objetivo principal prestar auxilio al Cronista, en relación con hechos puntuales sobre la guerra entre godos y patriotas, los días del terror y los amoríos del alférez Alejo Zabaraín y Policarpa Zalabarrieta.

El Cronista es el destinatario *velado* de las misivas, mostrando un marcado interés por reconstruir los acontecimientos pretéritos y preguntándose por lo que “verdaderamente” sucedió. Esta figura –debemos recordarlo– no es el narrador de la novela, aunque gracias a sus averiguaciones es posible construir el documento: el narrador omnisciente puede así, además de indagar y reflexionar sobre el pasado, atribuir a Barbarita Cuervo y Andrea Ricaurte el poder de “corregir” la historia a partir de sus propios testimonios de lo acontecido. En las cartas pertenecientes al primer grupo abundan indicaciones afectivas referidas al Cronista: suelen utilizarse expresiones como “querido cronista” o “estimado cronista”, que denotan cierto aire de cercanía, frescura y familiaridad en el discurso. De lo cual se infiere que entre él y las autoras de las cartas existe una amistad consensuada. Asimismo, se hace evidente el empleo de fórmulas como “Me pregunta usted”, “Usted no puede olvidar que”, “Para el cabal entendimiento de la historia que usted narra, debo recordarle que”, “debo aclararle entonces que”, “déjeme decirle algo” y “no sobra recordar que”, que insisten en la re-construcción subjetiva de un pasado que debe, necesariamente, ser mediatizado y “supervisado” por el lente femenino.

En lo que respecta al segundo grupo de cartas, está constituido por tres misivas escritas por el teniente Manuel Pérez Delgado, los oidores Juan Jurado y Laínez y Francisco de Mosquera y Cabrera y el Comandante General Juan Sámano, respectivamente. A diferencia de las cartas anteriores –que dividen capítulos–, estas están inmersas al interior de la trama argumentativa de la novela, y suelen restringirse a cumplir protocolos sociales, administrativos y militares propios a la Nueva Granada de los siglos XVIII y XIX.

Nuestro análisis centrará su atención en las cartas pertenecientes al primer grupo, pues son estas las que muestran un marcado interés por la indagación histórica de ciertos acontecimientos y situaciones. De allí que lo primero que debemos subrayar es el hecho de que en todas las epístolas seleccionadas existe una fuerte preocupación por indagar y reconstruir el pasado, pero –y esto resulta realmente importante– reconociendo que es una construcción discursiva particular. Esto es, un relato parcializado, subjetivo y relativo, expuesto a olvidos e imperfecciones propios de la memoria humana, como logra apreciarse en el encabezamiento de la primera carta incluida en la novela, desde la voz de Barbarita:

No había pensado yo que un cronista tan respetable como usted se ocupara de los hechos que enlutaron esta capital ha mucho tiempo y, si la memoria me auxilia, trataré de responder en esta carta a las preguntas que usted me hace, bien con las imperfecciones que siempre podrán hallarse en los escritos de un mujer que aunque muy curiosa de la verdad nunca se ha ejercitado en menesteres históricos. (36).

El Cronista pregunta sobre aquellos sucesos que desconoce, intentando completar su investigación con los informes oportunos de dos amigas de la protagonista: Barbarita Cuervo –actriz de teatro– y Andrea Ricaurte de Lozano –dama que la aloja como su protegida en Santafé–. Acontecimientos que tuvieron lugar “ha mucho tiempo”, lo que implica que existió una mediación temporal que dificulta los recuerdos de los personajes. En esta tarea son vitales sus cartas, puesto que ellas, intentando responder los interrogantes de quien se muestra como contemporáneo suyo, hacen uso de sus “deshilvanados recuerdos”, advirtiendo siempre que ellos son poco confiables, defectuosos: “Tal vez no sea capaz esta humilde servidora de prestar el auxilio que sus trabajos requieren pero, visto que mis informes U. los juzga invaluable para narrar esta historia, procuraré referir algunos de mis deshilvanados recuerdos.” (141).

De hecho, las autoras de las cartas manifiestan en reiteradas ocasiones su incapacidad para realizar la labor investigativa que el Cronista les ha encomendado. Reconocen que su conocimiento es limitado, debido entre otras cosas a las condiciones sociales para lo femenino en una época donde el acceso a la escritura, ya fuera pública o privada, era un hábito poco cultivado entre las mujeres –situación que se reitera en la novela, cuando el teniente Francisco Javier Leal se refiere al hecho de que Policarpa supiera leer y escribir: “en verdad es difícil creer que una simple costurera cultive tan rarísima virtud” (381)– pero también porque, durante la colonia, el rol público de la mujer se limitaba exclusivamente a acompañar al marido e ir a Misa.

Barbarita Cuervo y Andrea Ricaurte, lejos de reconocerse como “historiadoras”, premeditan sobre el propio ejercicio revisionista que ejecutan, e incluso piden excusas a sus posibles lectores por los desvaríos que puedan contener sus relatos: “Por lo tanto ruego a usted y a sus lectores disculpar los defectos que en el curso de este trabajo adviertan, en atención a la buena fe con que los asumo” (36), denotando, por un lado, el imaginario dominante y autoasumido sobre la feminidad, pero, por otro, al encontrarse en cierto modo al margen del discurso oficial sobre la historia y su retórica, posibilitando otras formas de conocer. Tal como se aprecia en el cierre de la primera carta de Barbarita: “No deje usted de enterarme del resultado de sus averiguaciones y tampoco de enviarme los manuscritos sobre esta historia de Alejo y Policarpa, que yo podré añadir lo que a usted le haga falta y quitar todo lo que se aparte de la verdad” (38).

Barbarita Cuervo, como puede apreciarse en la cita anterior, cree en un criterio de “verdad fiel”, pero este no se sustenta en el juicio de historiadores ni cronistas, sino, antes bien, se respalda en la experiencia de los sujetos que vivieron en carne propia los acontecimientos por los cuales se indaga. El criterio de veracidad de la historia que se cuenta en *La pasión de Policarpa* está certificado por la prioridad que en la novela se otorga a lo que los personajes vieron, oyeron y presenciaron. A este tipo de “verdad” se refieren las autoras: “Ya que muchas otras personas han querido falsear estos tristes acontecimientos, es mejor que un cronista veraz como usted los entregue a la posteridad tal y como sucedieron. *Protagonista* como fui de esa infausta noche le referiré algunos otros hechos que la antecedieron”(365. Las cursivas son nuestras). Es más, en algunas ocasiones se alude al gremio de los historiadores y dramaturgos, subrayando que muchos de ellos han

descuidado detalles significativos de la historia: “Para mí tengo que a la Providencia le complace burlarse de los hombres, de sus sueños y de sus propósitos, porque muchas veces los detalles juzgados como insignificantes determinan el curso de una vida y de una historia como esta que se cuenta ahora, la de los desgraciados amores de Policarpa Zalabarrieta y Alejo Zabaraín. [...] Y ese mismo descuido lo han cometido muchos historiadores y dramaturgos” (322).

Cuervo y Ricaurte se convierten entonces en “correctoras de estilo” del proyecto editorial de un cronista anónimo. Entiéndase *correctoras*, pues, si bien el crédito del documento final recae sobre el Cronista, tienen la función de hacer corresponder las investigaciones de éste último con sus criterios de “verdad fiel”, tal cual veíamos con anterioridad. Editarán los manuscritos finales, añadiendo y quitando lo que crean pertinente y necesario, considerando que ellas también tienen el “poder” de contar hasta donde deseen. Su facultad para influir sobre las averiguaciones del Cronista es tal que pueden obviar, menospreciar y suprimir detalles de los acontecimientos: “Muchas otras cosas por las que usted pregunta no podré respondérselas, unas porque las ignoro y otras porque, aun sabiéndolas, no las escribiría” (246). Aseveración que resulta bastante interesante, puesto que permite advertir que todo texto, sea de ficción o no, se encuentra permeado por una fuerte carga ideológica, social y cultural de la que difícilmente puede despegarse. Todo relato es, en sí mismo, resultado de un proceso de conceptualización realizado desde unas cargas ideológicas particulares y un sistema socio-cultural bien específico, no siempre consciente, por supuesto.

Aclarado lo anterior, consideramos pertinente analizar las implicaciones que tiene el hecho de que las cartas que hemos revisado hasta aquí estén incluidas dentro de una totalidad mayor –la novela–, funcionando como un género intercalado o texto parásito. Como lo anota Roubaud&Joly (1985), “el estudio de las cartas que se insertan en macrotextos no epistolares, y la relación que se establece entonces entre microtexto y macrotexto, sigue en una situación de relativo abandono” (103). Pocos son los trabajos dedicados a comprender cómo se entreteje la red de relaciones entre subgéneros como la carta (microtexto) y géneros literarios como la novela (macrotexto). No obstante, desde una perspectiva narratológica –que establece una clara distinción entre narrador (voz que narra) y focalización (punto de vista/ perspectiva que orienta el relato)– es posible que se den algunas luces en torno a tales cuestiones. Siguiendo a Lillo (2009):

[...] la carta como texto equivale al discurso del personaje, es decir, a la manifestación de un discurso de carácter mimético en la novela. [...] La inclusión de cartas en la novela supondría una reestructuración, una renovación de los géneros literarios y una dialogización de los géneros secundarios, y por lo tanto una debilitación de la composición monológica de la novela tradicional según lo afirmado por Bajtin [...]. Para éste, la carta es una forma de introducción y organización del plurilingüismo en la novela, y como tal instituye algo nuevo que se registra como género intercalado (73).

Para entender lo anteriormente expuesto es necesario comprender algunos conceptos claves de la teoría bajtiniana como los de dialogismo, polifonía y plurilingüismo (o heteroglosia), y además, entender la distinción entre géneros discursivos primarios y secundarios que realiza el crítico ruso. Bajtin asume que, frente al discurso literario monológico que caracterizó buena parte de la Edad Media³⁰, el dialogismo se asume como cualidad especialmente central en la constitución de las novelas modernas. *Dialogismo*, para Rodríguez (2008), “proviene de la palabra griega diálogo, que es la representación directa en el discurso novelístico del intercambio verbal entre dos o más personajes”, e implica la presencia de múltiples voces en el discurso para caracterizar a los personajes con sus particulares formas de pensar, actuar, hablar e incluso pronunciar (revítese también heterofonía, heterología y heteroglosia). A esto Bajtin lo llama *polifonía*, uno de los elementos fundamentales del relato moderno.

La idea de la novela polifónica nos ayuda a comprender cómo las cartas insertas en la novela, sumadas al estilo directo predominante en ella, hacen parte de “otras” voces y discursos que implican un re-conocimiento real de la otredad. El hecho de que el narrador principal de *La pasión de Policarpa*, no obstante, sea omnisciente, relativiza la posibilidad de establecer una narración polifónica *stricto sensu*, puesto que esta voz –que nos hace conocer las intimidades más recónditas de la conciencia de los personajes– limita el dialogismo y favorece la monofonía de la novela. En estos casos, es mejor hablar de una

³⁰ El monologismo es una forma de discurso en la cual no se diferencia entre las distintas voces participantes. La voz del narrador, de un príncipe y de un campesino aparecerán con un mismo estilo, una misma entonación, un mismo léxico. Esto caracteriza la literatura de la Edad Media, donde el sujeto cristiano presenta un monólogo donde el autor organiza por completo el mundo narrado, responde a la cultura oficial de la sociedad de manera ideológica, ubicándose dentro de las fuerzas oficiales o centrípetas de la sociedad (Rodríguez, 2008).

narración polifónica *sui generis* en la que, a pesar de ser contados los acontecimientos por una entidad que lo sabe y conoce todo, se presenta una polifonía que cede la voz de forma directa al personaje (a través de diálogos, sueños y epístolas) para contrastar la versión del narrador con la de los personajes.

Es posible afirmar entonces, a la luz de las reflexiones anteriores, que el narrador en *La pasión de Policarpa* es omnisciente con focalización interna múltiple. En la narración epistolar, según Pimentel (1998), “cada personaje se convierte en el narrador, de tal suerte que la narración se focaliza alternativamente en cada uno de los corresponsales epistolares (focalización interna múltiple)” (99). Esto es, Barbarita Cuervo y Andrea Ricaurte, autoras de las cartas que se introducen a lo largo de la novela, son co-narradoras de la novela, posibilitando la confrontación ideológica al interior del relato. Esta cesión de la palabra permite múltiples lecturas de lo acontecido que –dado el caso– podrían modificar la historia novelada en tanto resultarán antagónicas o complementarias respecto a la voz del narrador.

Nótese, por ejemplo, la siguiente cita en la que Barbarita Cuervo, en una de sus cartas, nos dice qué sucede con los estados de fuerza que iban rumbo al Casanare cuando arrestaron a Alejo Zabaraín y a Francisco Arrellano: “Lo otro ya lo conoce usted pero a más quiero decir, para el cabal entendimiento de posteriores hechos, que los pliegos que el Cura Fernández tuvo la precaución de copiar fueron recogidos pocos días después por emisarios de Ramón Nonato Pérez y entregados después al general Santander” (323). Sólo aquí nos

damos cuenta qué sucede con los documentos copiados por José María Arcos y, en esa medida, es posible entender por qué la labor que emprendieron los patriotas no fracasa: su esfuerzo sirvió para que muchos otros soldados patriotas tomaran decisiones estratégicas en cuanto a los senderos escogidos para avanzar en la guerra contra los godos. Este hecho únicamente se menciona en esta carta.

Ya aquí vemos con mucha más claridad cómo Barbarita Cuervo y Andrea Ricaurte logran construir una “historia otra” en la novela y desde las cartas que estas escriben. Propician el antagonismo y/o complementación de las distintas voces que tienen cabida en *La pasión de Policarpa*. A causa de estos personajes femeninos, y sus epístolas, podemos situarnos en una perspectiva microhistórica que concede especial importancia a eventos que son fundamentales para entender el proceder, las acciones y el devenir de naciones y pueblos enteros.

CAPITULO 3

RETRATOS DE UNA PASIÓN: ¿LIBERTAD O AMOR AL DESTINO?

“Lo que existe entre usted y yo se parece al amor, a la libertad de estos reinos pero no es igual. Dos llaman arden en mí pero una sola es mi pasión. Usted no podría entenderlo”.

“–¿Y cuál es mi pasión, don Francisco?

–Eso es lo que estoy averiguando. A lo mejor ni tú misma lo sabes, Pola. Quizás el amor por un alférez es el mismo que siempre has sentido por la libertad”.

Pedro Badrán, *La pasión de Policarpa*.

3.1. HEROÍNAS TRANSGRESORAS: RUPTURA(S) DE UN PATRÓN HEROICO CLÁSICO

La pasión de Policarpa y Alejo –que podría ser confundida con una convencional relación amorosa– abre el camino a repensar, contra los valores de los discursos macrohistóricos, la construcción de otras formas de heroicidad a partir de virtudes consideradas como “íntimas”, o sujetos que se construyen desde lo privado. Estas nuevas maneras de asumir la heroicidad replantean el arquetipo de héroe occidental tradicional –anticipado en el titán Prometeo, que al robar el fuego de los dioses posibilita adelantos como la medicina, la medida del tiempo o la navegación–, superando “el mito patriarcal y exclusivamente

masculino de la fundación de la nación”(Vilalta, 2012: 66), según el cual las guerras del período colonial, entre ellas la Independencia de Colombia, habrían sido un espacio mayoritariamente masculino.

En oposición a este tipo de asunciones androcéntricas, las mujeres de *La pasión de Policarpa* crean una semántica y una tipología heroica que replantea algunos de los estereotipos de género acuñados por la larga tradición occidental que relaciona de manera consciente heroicidad con masculinidad. Campbell (1959) y Bauzá (2007) han coincidido en que la idea de héroe, aunque cambiante de acuerdo a las culturas y pueblos, es universal: existen puntos recurrentes que nos permiten hablar de un patrón heroico clásico. Los héroes tienen en común, de acuerdo a Campbell, el hecho de ser *transgresores*, pues, habiendo experimentado algún evento dramático (orfandad, exilio o abandono), deciden encaminar su vida, lucha y acciones a traspasar el umbral de lo prohibido e ir más allá de los límites impuestos por la sociedad.

Vistos así, los héroes sienten la imperiosa necesidad de dar orden al mundo y de lanzarse para ello a una aventura que constituye un viaje hacia lo desconocido, por lo que muchas veces mueren de manera trágica –es posible considerar aquí las acciones de muchos héroes clásicos griegos como Edipo y Aquiles, o latinoamericanos como la misma Policarpa–. Campbell afirma, sin embargo, que, para convertirse en heroínas, las mujeres no tienen que recorrer el mundo como el héroe clásico masculino, sino viajar dentro de sí mismas, re-encontrándose. Posición que sigue Bauzá cuando, trabajando una morfología

heroica desde Heracles (héroe masculino por antonomasia), alude a las mujeres en cuanto desempeñan funciones dependientes de lo masculino (madres, sacerdotisas o víctimas): perspectiva de análisis bastante recurrente en los estudios realizados sobre la figura heroica en Occidente.

Para aproximarnos entonces a las formas de asumir la heroicidad propuestas en *La pasión de Policarpa* se hace necesario despojarnos de una visión “masculinizada” de lo heroico en donde, si bien las mujeres pueden ser heroínas (en el cine, la televisión, el cómic o la literatura), están destinadas a asumir comportamientos que las igualen al sexo opuesto³¹. No se trata entonces de traspasar valores de un género a otro, sino más bien de desafiar los roles de género tradicionales según los cuales las mujeres *únicamente* pueden llegar a convertirse en heroínas si asumen características asociadas a los varones, siguiendo la tradición patriarcal y agonística del héroe masculino clásico (Cf. Santos, 2013: 145). Tampoco se trata de que las mujeres, para ser heroínas tradicionales, tengan que ser doncellas puras como atributo *necesario* de lo heroico femenino. Más bien lo que intentamos subrayar es el hecho de cómo en *La pasión de Policarpa* se resemantizan los valores de la tradición heroica, y aunque se pierda la donceller, o precisamente por este hecho –como sucede con casi todas las mujeres de novela–, sea posible la construcción de una nueva clase de heroínas para las cuales no sea requisito obligatorio la castidad³². Heroínas transgresoras que, como Policarpa o la misma Barbarita Cuervo, puedan asumir

³¹Véase, por ejemplo, los casos de *Xena, la princesa guerrera* o “Ellen Ripley” de la película *Alien*, personajes que –para constituirse como heroínas mediáticas– asumen valores que por tradición se le han atribuido a lo heroico “masculino”: rudeza, fuerza, destreza con las armas e insensibilidad.

³²En este mismo sentido, es importante aclarar aquí que si bien casi todas las mujeres de la novela no son vírgenes, la mayoría de ellas –a excepción de María Ignacia, Policarpa y Barbarita– fueron víctimas de violaciones, padeciendo el oprobio de soldados reales que se hospedaban en sus casas (Cfr. 3.2).

su cuerpo desde el placer erótico y el disfrute sexual sin afán de procreación (tal cual lo refuerza la ortodoxia católica a través de la figura mariana).

Los personajes femeninos de la novela de Badrán –la mayoría sin ser puritanos– dan recursos para auxiliar a los patriotas y sacrifican algo de sí mismas por la causa libertaria: sus bienes, familia, amores, e incluso, su propia vida. Adquieren su carácter heroico precisamente porque hacen a un lado todo –incluidos los prejuicios sociales de una época que las mantenía marginadas de los asuntos de la república– por la causa emancipadora que las motivaba. Estas mujeres fueron tragadas por los vejámenes del sistema monárquico español, pero no se negaron a sobrellevar las pruebas de la aventura heroica impuestas por su “destino”, transformándolo incluso en la derrota. Es el caso de Joaquina Estévez, azotada por su propio hijo, quien recibía órdenes de Pascual Enrile: “El oficial la desnudó, la amarró y luego obligó al único hijo de aquella desgraciada a que le propinará los azotes. [...] Y aún viven, si es que pueden, la madre y el hijo” (60); o el caso de Carlótica Armero, quien fuera fusilada por negarse a acompañar a un oficial del ejército de Su Majestad a una fiesta: “Si las jóvenes criollas se negaban a asistir serían acusadas de infidencia o traición al Soberano. [...] Ya sabes lo que le sucedió a Carlótica Armero. La fusilaron porque se negó a los requiebros de un oficial. Carlótica Armero lo cacheteó pero no fue este quien la hizo fusilar sino el comandante de la plaza. No iba a permitir que se burlaran de sus soldados. Decían que Carlótica era bella.” (78).

Tales actos se extendieron durante los días del “Régimen del terror” recreados en la novela de Badrán Padauí: muchas mujeres fueron arcabuceadas y decapitadas bajo la acusación de traición. “Lara nunca olvidó que uno de los oficiales del capitán Lizón decapitó a Mercedes Ábrego de Reyes, ardiente patriota, quién había colaborado con los ejércitos del proclamado Libertador. Fue ella la primera de muchas víctimas” (146). Ya fuera como insurgentas, espías, lavanderas o cocineras, prestaron un *apasionado* servicio a la causa de la libertad: pasión que logra transversalizar su personalidad, acciones y decisiones desde distintos ángulos y negociaciones entre lo privado y lo público, como veremos a continuación.

3.2. ÁNGELES, LIBERTINAS Y GUARDIANAS: DE LA FICCIONALIZACIÓN DE PERSONAJES HISTÓRICOS FEMENINOS

Si bien resulta inconveniente hablar de un modelo restrictivo de heroicidad masculino³³, también lo es el hecho de considerar a las mujeres dentro de una categoría homogénea y uniforme que desconozca los matices y las variadas formas de asumir la heroicidad. De allí que se haga necesario, para el estudio de los distintos modos de heroización en *La pasión de Policarpa*, crear tipologías que nos permitan entender la diversidad, reconociendo en ellas la riqueza de cada personaje femenino. Varios personajes femeninos nos permiten plantear una caracterización heroica atravesada por la *pasión*, entendiendo ésta en sus

³³ Asumido, v.g., por Lord Raglan (1937) quien, siguiendo el modelo de análisis formal de Vladimir Propp – en su *Morfología del cuento* (1920) –, enumera veintidós funciones propias al *pattern* del mito heroico, restringiendo el esquema del héroe a una morfología incompleta.

múltiples acepciones: placer, ardor, vivacidad y sufrimiento. Cada uno de estos personajes asume su propia pasión, ya sea desde lo privado, lo público o a medio camino entre ambos.

En el primer grupo se encuentra María Ignacia Valencia, prometida de Alejo Zabaraín, la cual encarna el arquetipo femenino del *ángel del hogar*³⁴: mujer hermosa, de corazón bondadoso, y presumiblemente –aunque nunca llega a serlo– buena esposa, según los requerimientos de la época. Esto último podemos inferirlo a partir de una conversación que sostienen Barbarita Cuervo y Policarpa, luego de haber estado, esta última, en casa de Doña Eusebia Caicedo, viuda de Valencia y madre de María Ignacia: “–esa niña es una majadera, Bárbara. [...] llegará a ser una buena esposa” (217). En efecto, durante el siglo XIX, la denominación de “ángel” se utilizó para designar el papel que debían cumplir las mujeres dentro de la sociedad: rol aceptado en los ámbitos religioso, legislativo, educativo y científico durante gran parte de la correspondiente centuria: seres sumisos, dependientes y sin capacidad de lucha, manifestándose como mujer ideal –siguiendo a José y Alejandra Narganes (2010)– “aquella considerada como la perfecta casada, reina del hogar, piadosa, buena madre y buena esposa, carente de sapiencia y academicismo y experta en sus tareas domésticas” (2).

María Ignacia cumple con algunas de las características de esta mujer ideal, sin embargo, el hecho de que su familia, los Valencia y Caicedo, la hubieran educado “para

³⁴ El arquetipo femenino del “ángel del hogar”, invento del capitalismo liberal burgués, demanda una mujer que sea decente, pura, casta, controladora de sus pasiones, abnegada y sacrificada. La mujer pasa a ser conceptualizada como “reina del hogar”, y exaltadas sus cualidades de sensibilidad, entrega, emotividad y afecto, emanadas de su supuesta naturaleza angelical: especie de ángel descendiente del cielo, carente de deseo físico (Savater, 1842: 115).

conservar la firmeza aun en los más complicados apuros” (325) nos lleva a considerar como se resemantiza en la novela tal arquetipo de lo femenino: María Ignacia no era ninguna ignorante ni carente de instrucción. Es precisamente su espíritu ilustrado, sumado a la dignidad de un apellido como el suyo, el que la ayudó a no humillarse ante Sámano suplicando perdón por la vida de Alejo: “No sin cierto placer imaginaba la escena: gemir y abrazarse a Sámano, lanzarse a sus pies, suplicar el perdón por su prometido. Aquel gesto sería una prueba de su corazón bondadoso. Pero su madre no lo permitiría” (325). No obstante, nótese cómo desde el propio discurso de los personajes María Ignacia es asociada con este ser celestial. Es más, el mismo Alejo Zabaraín, en dos oportunidades se refiere a ella como un delicado y dulce ángel:

Te salvarás Alejo.

Era una voz de mujer la que escuchaba en sus adentros. Tal vez la de María Ignacia Valencia.

–Esa mujer es un ángel pero no me enciende la chispa [...] (32).

Situación que se reitera más adelante, cuando Alejo sostiene una conversación con José Hilario López, primo de María Ignacia: “No, no pensaba en María Ignacia Valencia y Caicedo. [...] Estoy pensando en una mujer, Lopecito, pero no es tu prima. [...] María Ignacia es un ángel” (66). Conversación que se presta, nuevamente, para que Alejo insista en sus sentimientos por Policarpa: “A María Ignacia la quiero, la quiero mucho pero no puedo dejar de pensar en Apolonia. [...] Tal vez María Ignacia la aventaje en donosura pero cuando pienso en esa muchacha es como si latieran volcanes en mi corazón” (67). De esta

manera, María Ignacia se relaciona más con personajes como Beatriz Portinari, la musa de Dante, quien nunca logra concretar su amor a nivel sexual, que con personajes como Remedios la bella, quien era fuertemente deseada por el sexo opuesto.

Ahora, si sobre algo queremos sentar precedente aquí es que, aunque María Ignacia Valencia logra corresponderse hasta cierto grado con el prototipo de “ángel del hogar”, su imagen cobra nuevos matices en la medida en que, dejando a un lado la sensibilidad que la define, actúa estratégicamente al requerir los servicios de Doña María Tadea, elaborando un plan de acción, con el fin de interceder ante el gobernador por la vida de Alejo Zabaraín. Entendida como sufrimiento, por no ser correspondido su amor, su pasión hará todo lo humanamente posible para salvar la vida de su prometido.

En oposición a este primer tipo de mujer, de corte delicado y angélico, surge el personaje de Barbarita Cuervo, actriz frustrada de teatro –debido, entre otras cosas, a que el gobernador Juan Sámano ordenara desterrar a todos los actores, acusándolos de corromper la juventud del Reino–, y que se ganaba la vida destilando licores clandestinos. Su apariencia física da rienda suelta a la imaginación de los granadinos, pues “en sus labios rojos y carnosos se dibujaba un gesto de permanente picardía” (136). Además, su comportamiento artístico, sumado al hecho de que viva sola, es tildado como escandaloso, picante, y en ocasiones, hasta desvergonzado: “Barbarita Cuervo se llamaba y era amante del teatro, la mistela y el albayalde. [...] Toda la capital celebraba las salidas de la Cuervo y ella se complacía en arrojar un poco de pimienta sobre las desabridas tertulias” (136).No

obstante, pese a que Barbarita tiene fama de licenciosa y encabritada, sus movimientos siempre son estimados como invaluable para la causa libertaria, aunque nunca padezca de los oprobios de los alojados realistas³⁵: “Doña Andrea le advirtió de las andanzas de la Cuervo pero también le dijo que la hija del espolique no era ninguna mema y gozaba del respeto de muchos criollos por sus servicios a la causa, pues había ocultado a Joaquín Céspedes y a Antonio Arredondo dos noches antes de la deserción” (138).

Policarpa encuentra en ella una amiga a la cual confiar sus más recónditos sentimientos por Alejo Zabaraín, llevándola a convertirse en una de sus más “íntimas cómplices”: compartían cigarros, bebían juntas, hablaban de sus amores y desamores. Es la misma Barbarita la que le tiende una trampa a Policarpa para que ésta pueda encontrarse con Alejo, a solas, en su rancho del barrio Egipto: “Alejo le desabotonó el vestido anudado en lazos de escalera mientras decía que la amaba. [...] Estaba pensando en Barbarita, la muy puñetera le había tendido una trampa, cuando sintió que Alejo se detenía a mirar sus pechos y a ella la divertía el arrobo que al alférez le causaba su repentina desnudez” (255).

Esta mujer, que se mueve entre lo privado y lo público a través de su “máscara teatral”, puede ser vista como *la amante*, en la medida en que encuentra su máximo deleite en el amor, la belleza femenina y la sensualidad. Disfruta su vida sexual, vista desde la lúdica, el juego y la diversión. O al menos, eso es lo que puede inferirse a raíz de su encuentro con su

³⁵ “Entre todas aquellas mujeres, sin embargo, había una que carecía de un dolor o una vergüenza que pudiera envanecerla. Como una brisa fresca la muchacha irrumpía para levantar los negros velos de las tertulias” (136).

instructor de teatro, Don Francisco Vilaseca, hombre maduro, según él primo del marido de Agustina de Aragón –la famosa artillera que en Zaragoza puso en fuga a los franceses, historia que quiso llevar a las tablas³⁶–, del cual se enamora profundamente. Amor que no la hace exenta del sufrimiento ocasionado al saberse abandonada por don Francisco, quien se marchará de la ciudad siguiendo los designios de Sámamo:

Se acercó a la espalda de la muchacha y comenzó a abrazarla, a besarle el cuello. Bibiano observó cómo las manos del hombre apretaban los blancos senos de Barbarita. [...] Por momentos levantaba la vista para ver los muslos de la actriz, doblados en una V invertida que se abría y se cerraba para luego extenderse horizontal sobre la madera, ajena a los dulces desgarros que él sentía en su espalda (338).

Barbarita personaje pueda relacionarse así con otras mujeres como Dido, Cleopatra, Helena, Semirámide, condenadas al segundo círculo del infierno de Dante por gozar plenamente de su cuerpo y sucumbir ante las pasiones y deseos carnales. Todas fueron castigadas por su lujuria, fornicación o adulterio, pecados condenados por la tradición judeocristiana: “¿No sabéis que los injustos no heredarán el reino de Dios? No erréis; ni los

³⁶ En la novela, se alude a *La artillera* para designar la pieza de teatro que busca representar la vida de Agustina de Aragón, personaje histórico que se convirtió en uno de los símbolos más elocuentes de la resistencia española contra los invasores napoleónicos: “Se sentía plena, crecida y multiplicada en los detalles de su empresa, alimentada además por el fuego de Barbarita Cuervo, quien de tanto perseguir actores, [...] vino a enredarse con el director de la tropa, [...] que le prometió convertirla en Agustina de Aragón, si ella lo consentía, y por tal motivo había solicitado permiso al gobernador para que sus actores ensayaran, en el Coliseo Ramírez, una famosa pieza llamada *La artillera* que, según el director, muchos aplausos había cosechado en la metrópoli” (224). Nótese pues, a este mismo propósito, que si bien esta pieza de teatro no encuentra correspondencia en la realidad nos permite reconocer como Policarpa, al ver la obsesión de Barbarita por la interpretación de este papel, se cuestione sobre su destino heroico: “¿Pero quién se creía ella, Agustina de Aragón acaso, heroína de Zaragoza, esa artillera con la que en los últimos días se obsesionaba Barbarita Cuervo?”(327).

fornicarios, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los que se echan con varones, ni los ladrones, ni los avaros, ni los borrachos, ni los maldicientes, ni los estafadores, heredarán el reino de Dios” (*I Corintios*, VI, v. 9-10).

Este segundo tipo de mujeres, libertinas y desinhibidas sexuales, logra distanciarse de personajes como Doña Andrea Ricaurte de Lozano, reconocida por muchas otras damas como “la más discreta amiga de la causa”: mujer que fue violada por un godo fiel a Su Majestad: “[...] el alojado la estrechaba contra una de las columnas de la casa. [...] la obligó a darse vuelta como una tortilla, dijo, y ella apoyó las manos sobre las columnas. Todavía recordaba los resuellos detrás de su nuca” (82-3). Doña Andrea jamás pudo perdonarlo, muy a pesar de que el mismo fraile José María de los Ángeles Zalabarieta, hermano de Policarpa, se lo recomendará: “Debe usted perdonar doña Andrea. Otras damas han sufrido peores cosas y han alcanzado la gracia del perdón” (83). Esta tensión ideológica, encarada desde la figura del sacerdote –quien representa simbólicamente a la Iglesia– implica reconocer el deber que, según los adoctrinamientos religiosos impartidos durante buena parte del siglo XIX, competían a las mujeres: guardar silencio, perdonar, resignarse. Como reconoce Ballarín (2001), citado por José y Alejandra Narganes (2010), la “Iglesia [...] tiene un fuerte influjo en las costumbres y en la vida de la España de comienzos del siglo XIX sobre un colectivo de mujeres masivamente analfabetas. La iglesia, que desaconsejaba la instrucción de las mujeres y sostenía su inferioridad, [...] velará para que las virtudes femeninas: *resignación*, *sumisión* y *silencio*, sean contenidos cruciales de la educación escolar femenina de tal modo que queden preservados los papeles sociales y el género” (4. Las cursivas son nuestras).

Al nunca perdonar a su agraviador, Doña Andrea se revela frente a las formas ortodoxas de asumir lo femenino: ella transgrede los cánones de comportamiento impuestos a su sexo desde organismos oficiales como la Iglesia y el Estado. Es precisamente este personaje quien recibe a la protagonista cuando llega a Santafé, acogiéndola como su protegida. Así, Doña Andrea encuentra correspondencias con la historia de Noemí, personaje bíblico de la tradición judeocristiana, quien, siendo suegra de Ruth, la moabita, decide acompañarla, cuidarla, velar por ella e incluso ayudarla a conseguir un nuevo consorte. Doña Andrea le sugiere a Policarpa dedicarse a la sastrería, pues, al visitar las casas de otras importantes damas de la capital, podría adelantar sus labores de “inteligencia” y reportárselas. Como puede verse, es una mujer sumamente discreta y prudente: sabe en qué momento actuar, cuándo debe callar y cuándo escuchar; lo cual asume no desde una discreción tradicional atribuida a lo femenino sino, antes bien, con astucia, como una negociación entre lo permitido y las intenciones más profundas de su ser. Su dominante es la *metis*³⁷—el consejo, la prudencia, la astucia y la previsión—en oposición al conocimiento doméstico atribuido “naturalmente” a lo femenino.

De Doña Andrea también es posible afirmar que es una gran estratega, pues tiene excelentes contactos con otras damas de la capital, afectas a la causa, junto con las cuales reúne reales para financiar las guerrillas patriotas. De allí que sea precisamente ella quien dé sus primeros consejos a Policarpa: “En esta ciudad —continuó doña Andrea en voz baja—

³⁷En la mitología griega, Metis (en griego antiguo Μητις *Mē̄tis*, literalmente ‘consejo’, ‘truco’) era la titánide que personificaba la prudencia o, en el mal sentido, la perfidia. Era también una oceánide, hija de Océano y de Tetis.

las paredes oyen y cualquier palabra puede juzgarse como traición al Soberano. Aprende a *simulara* decir que odias a los patriotas y que sólo vives para servir a Su Majestad. Pero no lo finjas de manera apasionada, no vaya a ser que desconfíen de tu ardor” (117. Las cursivas son nuestras). Asimismo, Doña Andrea le sugiere a la protagonista mantener una “doble identidad”: “en esta casa, muchacha, escúchalo bien, serás mi protegida pero fuera de estos muros deben entender que eres sólo Gregoria, la criada de doña Andrea” (117). Consejo que le será de utilidad a su protegida, pues le permitirá moverse como informante y espía.

Así, la *simulación*—entendida como el arte de engañar, representar, fingir o imitar lo que no se es— logra convertirse en elemento configurador para Doña Andrea Ricaurte, como con otras particularidades ocurría con Barbarita Cuervo: desde esta condición negocia con las convenciones de su tiempo, actuando como se espera que una mujer actué, pero desdoblada por la inteligencia, por el dominio de la pasión, no para extirparla, sino para hacerla más duradera. En este sentido, podemos decir que se relaciona con personajes como Penélope o Sherezade, quienes también acudieron a la simulación sagaz la una, para mantener su castidad ante la ausencia de su esposo Odiseo y evadir a los pretendientes que la asediaban, y la otra, para salvar su vida de manos del sultán Shahriar.

Como protectora y guía, Doña Andrea Ricaurte también está presta a compartir sus consejos con otras mujeres: siendo guardiana de los misterios y del saber, entraña la madurez, la experiencia y la seguridad adquiridas con los años. Cuando el teniente Iglesias

descubre el escondite de Policarpa, por ejemplo, es ella quien, aprovechando un descuido de los soldados realistas, quema diversos papeles y cartas que contenían la lista de los patriotas granadinos que daban recursos para auxiliar a las guerrillas comuneras. En la novela de Badrán su personaje se identifica, a sí mismo, con personajes como Doña Eusebia Caicedo, viuda de Valencia, María Tadea Lozano y Trinidad Almeyda, siendo las tres mujeres de envidiable carácter y prestas al auxilio estratégico de la causa.

Doña Eusebia Caicedo, por ejemplo, siente un peso enorme al no poder desagraviar las humillaciones sufridas por Doña Andrea. De hecho, “cuando la señora le contaba las villanías cometidas por el alojado le hervía la sangre y sentía como un peso la imposibilidad de vengar semejantes infamias” (199). La viuda se enfrentó al mismo teniente Pascual Enrile cuando éste se atrevió a cuestionar las visitas de criollos que recibía en su casa: “[...] La viuda le respondió, con sagaz y acertada cortesía, que ella podía recibir a sus amistades y si la querían arrestar y fusilar bien podían hacerlo porque no iba a dejar de agasajar a sus amigos y parientes. [...] Pero doña Eusebia nunca padeció la humillación que había sufrido doña Andrea Ricaurte (199).

Por su parte, María Tadea Lozano, mujer que finge cortesía con el gobernador cojo Juan Sámano, a fin de conseguir mercedes para las viudas criollas, también encuentra resonancias en las actitudes de Doña Andrea. Nieta del marqués de San Jorge, sobrina de su propio esposo y prima de sus hijos, acude igualmente a la simulación sagaz como estrategia de guerra, sirviendo de cuando en cuando chocolate y quesos manchegos al gobernador –

aunque al hacerlo sintiera un inmenso desprecio— con el propósito de ayudar a muchas granadinas insurgentes, quienes, según los leales servidores de Fernando VII, necesitaban escarmiento. Como intercesora, será crucial a la hora de “hacer justicia” a las mujeres que tanto habían sufrido por los estrepitosos golpes de la guerra.

Doña María Tadea Lozano [...] atendía, o *fingía* atender, los requiebros del cojo y de vez en cuando solicitaba mercedes con tal de salvar del cadalso o de la ruina a las familias criollas. Era doña María Tadea quien había intervenido ante el gobernador para permitir el regreso de muchas desterradas y obtener la devolución de algunos bienes confiscados a las viudas mendicantes. (124. Las cursivas son nuestras).

Las mujeres que se corresponden con esta última tipología se valen de la seducción, la simulación o el disfraz para alcanzar sus objetivos. De Trinidad Almeyda, hermana de Ambrosio Almeyda, patriota leal y poderoso hacendado, por ejemplo, se conoce que, junto a su hermana Gabriela, sufrió en carne propia los oprobios de tres oficiales de Su Majestad, pero esto no le impidió prestar sus servicios heroicos a la insurgencia comunera. Muchos patriotas llegaron a creer, entre ellos la misma Policarpa, que la familia Almeyda se había dedicado a defender la causa libertaria como un modo de cobrar venganza por el honor mancillado de las hijas vírgenes de Doña Rosalía Zumalave viuda de Almeyda.

En la casa de Doña Trinidad se celebraban juntas clandestinas *disfrazadas* de veladas literarias. Esta mujer participará así, junto a Doña Andrea y Policarpa, en la fuga de su

hermano de la cárcel, *disfrazándose* de guarichas y seduciendo a los miembros de la guardia penitenciaria. A este mismo propósito, resulta permite considerar el pensamiento misógino de Arthur Schopenhauer, en relación al “arte de la simulación femenina”, pero en este caso matizándolo desde nuestra perspectiva de trabajo. Para el filósofo alemán, la astucia, el fraude, el engaño y el disimulo forman parte de la esencia femenina: todas las mujeres son simuladoras. Como escribe Edouard Sans (1995) en su estudio sobre el pensamiento del autor:

(Schopenhauer) estima en el capítulo 27 del segundo volumen de las *Parerga* titulado “Sobre las mujeres” (nótese que emplea el término peyorativo de Weiber) que la mujer está hecha para la maternidad y los cuidados del hogar. No tiene tamaño para los trabajos físicos o intelectuales importantes; es una especie de niño grande que, al vivir en el instante, está dotado de poca fuerza, debe contar con la astucia y *entregarse cotidianamente al arte de la simulación* (74. Las cursivas son nuestras).

Los personajes femeninos referenciados en la novela de Badrán tienen en común el hecho de que aprenden a *simular*, no a la manera entendida por Schopenhauer, como defecto ontológico, sino reconociendo tal actitud como el único camino posible para mantener viva su pasión patriótica. Siendo ángeles, libertinas o guardianas, entienden que para ganar en la guerra se hace necesario actuar con sagacidad e inteligencia, esto es, elaborando planes de acción, disponiendo tácticas, conociendo los puntos fuertes y débiles de su oponente (al jugar en algunos casos con sus propias reglas y convencionalismos) y

ejerciendo el espionaje, pues en algunos casos el “supremo Arte de la Guerra es someter al enemigo sin luchar” (Tzu, 1994: 4).

3.3. EL VIAJE DE LA HEROÍNA: RUMBO A LA RE-CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS HISTÓRICAS NACIONALES

Desde la antigüedad clásica la palabra *héroe*, debido a su riqueza semántica, ha tenido múltiples acepciones. Considerados como semidioses, intermediarios, hombres célebres o divinidades protectoras, estas definiciones coinciden en el hecho de ver en ellos una condición virtuosa –*areté* ‘excelencia’ guerrera– que los convierte en personajes dignos de ser imitados. Tales intentos definatorios tienen como objetivo atribuirles a estos seres una morfología y semántica particular. Así, intelectuales como Bauzá, Campbell, Raglan y Farnell, entre otros, se han dado a la tarea de construir un modelo o *pattern* heroico que permita explicar las constantes del mito del héroe en términos de acciones, atributos y funciones. No obstante, la dificultad de esta clase de estudios no radica en la viabilidad de una morfología heroica general (que no puede ser cuestionada tan fácilmente), sino en la universalización de algunos valores como única vía de acceso al heroísmo.

Lord Raglan (1937), por ejemplo, en su libro *The Hero*, propone una morfología heroica extremadamente rígida y formal, consistente en la construcción de un esquema abstracto del mito heroico –a la manera entendida por Vladímir Propp–. El intelectual inglés

enumera veintidós rasgos morfológicos que caracterizan a los héroes, muchos de los cuales no se cumplen en todos los casos. Entre ellos destaca ascendencia real, abandono, muerte misteriosa, cuerpo insepulto, entre otros. L.R. Farnell (1921), asimismo, en *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, distingue siete categorías para aludir a la etiología de los héroes, prestando especial atención a la naturaleza de su procedencia, así: hieráticos, sagrados, profanos, históricos, epónimos, culturales y simples mortales. Categorización que, aunque útil metodológicamente, no logra abarcar la totalidad de figuras heroicas o, en su defecto, algunos héroes –por ejemplo Agamenón– pueden pertenecer simultáneamente a varias clases (Cfr. Bauzá, 2007:34-5). Joseph Campbell (1959), por su parte, en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, describe una serie de etapas a las cuales ha denominado *el viaje del héroe*. Para este mitólogo norteamericano todo héroe ha de seguir un “camino” que se divide en tres momentos fundamentales: separación, período en el que el héroe –luego de aceptar el llamado a la aventura– cruza el umbral y se encuentra con el mentor; iniciación, caracterizada por las pruebas y la aproximación a la guarida del enemigo y, retorno, que constituye el camino de vuelta, la recompensa, la resurrección: “la aventura es siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso” (53).

Nuestra intención, sin embargo, al aproximarnos a la figura heroica femenina en la novela de Badrán, no es sancionar una teoría particular en relación con el *pattern* de lo heroico, sino, antes bien, reconocer que “no existe, en consecuencia, una explicación onmiabarcante que nos aclare la naturaleza y el origen de los héroes” (Bauzá, 2007: 37.

Las cursivas son del autor). Si bien existen intentos morfológicos que se hacen llamar integradores³⁸, como los de Farnell, lo cierto es que la misma pluralidad de figuras heroicas hace inaprensibles a todos los héroes en una sola categoría. Estas tentativas terminan perfilándose como excluyentes, pues desconocen formas alternas de asumir la heroicidad, invalidándolas y negándoles un lugar de análisis, explicación, comprensión e interpretación desde su individualidad y heterogeneidad. De allí que, para el estudio de la principal figura heroica que construye *La pasión de Policarpa*, acudamos a su *axiología pasional*: un sistema de valores transversalizado por la pasión entendida dentro del binomio *Eros-Pathos*. Bipolaridad del ciclo heroico de la protagonista que permite enlazar constantemente *amor y dolor*.

Policarpa Zalabarrieta es descrita por Badrán Padauí como la más agraciada y vivaracha de sus hermanos. Mujer de gran figura y carácter, desenvuelta, “pícara” y arrojada. Desde pequeña estuvo envuelta en la dualidad de su naturaleza heroica. De hecho, siendo aún muy niña, experimenta el dolor de la muerte de sus padres y decide, como sacrificio amoroso, asumir junto a su hermana Catarinala responsabilidad de cuidar a sus hermanos. Esta decisión se ve reforzada tras la muerte del barbero Bernabé Rodríguez Bautista, a quien su padre los había encomendado como protegidos en el lecho de muerte. Policarpa asume la *pasión* desde la solidaridad, la amistad y la hermandad, como atributos fundamentales para el transitar heroico hacia el camino de su propia afirmación existencial.

³⁸Modelos integradores que proponen una lectura de la condición heroica desde sus rasgos distintivos o sus orígenes, por ejemplo, saber si es hijo o no de una divinidad; si se trata o no de alguien que tuvo existencia histórica, entre otras condiciones. (Cfr. Bauzá, 2007: 34-5)

Policarpa entrega su vida para *hermanarse* con muchas otras mujeres que, habiendo padecido el secuestro de sus bienes, la muerte de sus hijos y maridos y el oprobio de los alojados, dejaron huellas indelebles en su alma. Mujeres que, como Carmencita Rodríguez, Josefa Ricaurte y Galavís, Manuela Maza Loboguerrero, Petronila Nava, Josefa Díaz de Girardot, Barbarita Girardot, Antonia Huertas y Pepita Piedrahita, habiendo perdido hijos, esposos, hermanos y parientes durante los días del terror, fueron juzgadas como alborotadoras públicas por defender los ideales revolucionarios.

[...] la entristecía [a Policarpa] la pesadumbre de aquellas mujeres. La amargura desbordaba sus vestidos de raso negro, sus rebozos de dura lana tejida por las indias de la sabana. Quería abrazarlas y enterrar un cuchillo en el corazón de los hombres que las habían colmado de oprobios y *lamentaba no padecer un dolor que pudiera Hermanarla con ellas*. Soportar la vejación de un alojado no la entusiasmaba pero si acaso llegare a ocurrir, imaginaba que primero clavaría un puñal en el cuello del violador. (135-136. Las cursivas son nuestras.)

Asimismo, Policarpa no permite que su condición sexual sea motivo para que le concedan el indulto días antes de la sentencia final. Los lazos de amistad con sus compañeros son superiores a los ofrecimientos de la Real Audiencia y decide morir junto a ellos: “–Dígame capitán, ¿Se compadecen de mí por ser mujer? [...] –No deseo que se me perdone por ser mujer mientras mis amigos mueren despedazados en el cadalso”. (391). De igual forma, protege a Andrea Ricaurte, a Barbarita Cuervo y a Trinidad Almeyda del cadalso reconociendo ante los soldados realistas ser la “cabecilla” de la conspiración

patriota, lo cual nunca desmintió. En efecto, Policarpa trastoca todos los valores de su sociedad: ella se atreve a aceptar el llamado a la aventura heroica y cruzar el umbral rumbo al cumplimiento de su destino, tal cual se aprecia en la siguiente gráfica:



El viaje de la heroína se debate entre la pasión y el amor, alcanzando la perfección de su heroísmo –completando su *areté*– a través de su propia muerte. Tal como lo reconoce Bauzá (2007): “la grandeza del héroe radica en que al combatir arriesga su vida y, por ese hecho, el combate se convierte en la prueba esencial de su existencia. [...] El poeta Píndaro,

en sus *Epinicios*, evoca numerosos ejemplos de seres que, tras una muerte honrosa, alcanzaron la categoría heroica, por lo que viven evocados por el mito y celebrados por la poesía” (31). Vale aclarar, sin embargo, que cuando hablamos del dualismo *Eros–Pathos*, no aludimos al amor tradicional romántico –que consiste en entregarse única, exclusiva e incondicionalmente al ser amado– sino al *amor fati*: el amor al destino heroico, o a la muerte, entendida como renacimiento y vida: “Mi fórmula para expresar la grandeza en el ser humano”, escribía Nietzsche (1988), “es el amor fati: no querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario [...] sino amarlo” (203). Este *amor fati* puede ejemplificarse a la luz del poema homónimo de Guillermo Valencia (1955), incluido en *Ritos*:

Me resigno al combate; poco importa la dura/Y negra alternativa
que el combate me guarda;/ Me batiré con sable, con honda o
alabarda,/Sin esquivar contrarios de gigante estatura.//Fe no tengo
en sueños, mi sutil textura/Se romperá como una hoja, mi sien
no borda /El caso, ni mi pecho, una cota gallarda,/Y, no obstante,
me llevo contado a la llanura. //-¡en guardia! Un golpe, un tajo, un
grito.../ya mis ojos/ven el río de sangre y entre lábaros rojos,/rojos
como mis sienes, avanzase la muerte,/La mirada impasible. Mi
ademán es tranquilo,/y me desplomo bellamente bajo el filo/ ¡En el
bárbaro sitio que me fijó la suerte!” (87).

El poema de Valencia ilustra la resignación anticipada del hablante lírico frente a los decretos inexorables del destino. De allí que podamos entender la expresión latina *amor fati* como una afirmación de la vida y la muerte, al mismo tiempo, en el caso de Policarpa,

aunque el poema es un tanto pesimista frente a la lucha del hombre con su suerte. La muerte, el dolor, la pérdida y el sufrimiento son, entonces, elegidos por la heroína como parte del proceso de su existencia humana y, por tanto, estimados como etapas necesarias en el camino hacia su destino heroico. De acuerdo con Campbell (1959), “aquí se sintetiza todo el sentido de la vida. No es necesario decir que el héroe no sería héroe si la muerte lo aterrorizara; la primera condición es la reconciliación con la tumba” (197-198).

La Antígona de Sófocles, por ejemplo, lucha para que a su hermano Polinices le sean rendidos los honores fúnebres, pese a haber traicionado a su patria. Antígona decide entonces –desafiando la prohibición de Creonte, rey de Tebas– enterrar a su hermano y realizar los ritos funerarios dignos, mostrándose orgullosa de su proceder. Es este el tipo de reconciliación al que se refiere Campbell. El héroe debe ser capaz de asumir su destino sin importar lo doloroso que este pueda ser: “la novela moderna, como la tragedia griega, celebra el misterio de la destrucción, que en el tiempo es la vida. El final feliz es satirizado justamente como una falsedad; porque el mundo tal como lo conocemos, tal como lo hemos visto, no lleva más que a un final: la muerte, la desintegración, el desmembramiento y la crucifixión de nuestro corazón con el olvido de las formas que hemos amado” (22).

Podríamos decir entonces que la auténtica “pasión” de Policarpa –al principio confundida por ella misma con el amor que le tiene a Alejo Zabaraín y otras veces a la Patria, o a ambos como una misma identidad– en realidad es un amor por *su* destino. Policarpa, al sentir el dolor de los oprimidos, asume su carácter heroico desde la

humanización del sufrimiento, la solidaridad, el amor por el prójimo y el compromiso con la causa patriótica. Ella se debate entre sus sentimientos por Alejo (interioridad–amor) y la Independencia del pueblo americano (exterioridad–libertad). Hecho que aún es más dialéctico si consideramos que la libertad americana está pensada desde las libertades individuales: un flujo constante de lo interior (microhistoria) a lo exterior (macrohistoria).

De allí que la novela de Badrán posibilite el renacimiento, en plural, de múltiples memorias, precisamente porque viene a develar, como consecuencia, las lógicas instrumentales que han caracterizado la edificación de la memoria histórica del pueblo colombiano cuyo punto de partida republicano es la Independencia. Badrán Padauí elabora una “*lectura de lo acontecido que otorga un lugar a sentimientos y emociones como el miedo, la rabia, la desazón, la antipatía o la simpatía, el sufrimiento o la indignación, aspectos todos que hacen parte de la ‘economía moral’ de los actores, tan importante como la economía política clásica*” (CNRR-MH, 2011: 53). Tal re-construcción de la historia, entendida como una re-lectura de la misma, implica un proceso de descubrimiento y reconquista de lugares que durante décadas habían sido “naturalmente” masculinos. Asimismo, implica dar prioridad a la interioridad de los actores frente a una exterioridad política que ha sido ampliamente historiada, reconociendo que interioridad y exterioridad (lo privado y lo público) no necesariamente deberían enfrentarse como opuestos irreductibles, sino que coexisten. He aquí uno de los aspectos más reveladores de la novela de Badrán Padauí, resumido bellamente en la imagen de un retrato que se borra con el agua. Ese mismo que también se lleva consigo las huellas de una ardiente pasión: “La pasión de Policarpa”:

A las nueve y media de la mañana del viernes catorce de noviembre de 1817, día de mercado, el pintor Francisco Javier Matís, confundido entre la multitud y milagrosamente sobrio, la vio salir del claustro. Venía con el cabello suelto, las mejillas encendidas y las manos amarradas a la espalda. Así la dibujaría tres años después, en aquel cuadro de regular tamaño que llamó *La Pasión de Policarpa* y que reposaría en casa de doña Andrea Ricaurte de Lozano hasta septiembre de 1828, cuando una granizada cayó sobre los tejados de la casa de San Bruno, humedeció el lienzo, deshizo los trazos y aguó los colores, [...] y borró para siempre el rostro de la hija del alquilador de mulas. (398).

Esta metáfora podría ser interpretada en varios niveles: a nivel histórico, correspondería a la invisibilización de las heroínas de la Independencia de los relatos históricos oficiales. Y es así como es posible comprender cómo han sido relegadas las historias de miles de mujeres que, debido a ciertas asunciones racistas y sexistas que circulan en el trasfondo de la cultura occidental, no son dignas de hacer parte de la historia de la constitución de los pueblos americanos. En este sentido, Colombia se ha caracterizado por ser un país en el que las desigualdades sociales han sido fuertemente marcadas por lo económico, influyendo directamente en las esferas de control y poder político. Las clases altas han construido una memoria histórica hegemónica que ha menospreciado y subestimado el papel que han desempeñado amplios sectores de la población civil –indios, negros, pobres, mujeres– en la estructura de la macrohistoria del país.

Otro posible análisis del retrato del pintor Francisco Javier Matís se inclinaría, pues, al intento de construir una heroína nacional, Policarpa Zalabarrieta, mártir de la causa republicana y estandarte del mito de la heroína en Colombia. De allí que la imagen de este cuadro diluido también traiga consigo una pregunta por cómo la desaparición individual del héroe permite convertirlo en un ideal sin rostro, igualmente valioso: de heroína a heroína(s) de la Independencia, pues, efectivamente, el silencio de la presencia femenina en los relatos históricos oficiales tiene que ver más con los escritores de la historia que con sus protagonistas. Así pues, *La pasión de Policarpa* constituye una voz de alerta frente al hecho de seguir reproduciendo estereotipos y prejuicios sociales que no funcionaron antes y tampoco lo harán ahora. Debemos evitar que los errores cometidos en el pasado se sigan repitiendo pues, tal como lo resalta Taboada (2011), conocer a las mujeres “es, de alguna manera, comprenderlas a ellas y a su época. Conocerlas es, por otro lado, una forma de conocernos como parte de una sociedad. Conocerlas es, en definitiva, una manera distinta de conocer la historia”. *La pasión de Policarpa* cobra nuevos matices pues en ella se logran coagular las denuncias de los sujetos femeninos del presente quienes encuentran su correlato en las “heroínas” del pasado. Mirada retrospectiva a partir de la cual se pretenden comprender mejor las tragedias contemporáneas en las que se siguen viendo inmersas las mujeres de la nación.

CONCLUSIONES

Hemos estudiado los mecanismos narrativos, como el diálogo y la estrategia epistolar, de los que se vale *La pasión de Policarpa*, de Pedro Badrán Padauí, para re-escribir el discurso histórico oficial. Tuvimos en cuenta la ficcionalización de las historias mínimas e íntimas de algunas mujeres de la Independencia, que, en la propuesta de Badrán, se convierten en co-creadoras de otro discurso sobre la feminidad y el heroísmo, permitiendo la confrontación ideológica de subjetividades. Historias incluyentes y plurales que no sólo glorifican y mitifican a los “padres de la patria”, sino que resaltan los actos heroicos de algunas de las mujeres que sustentaron la construcción del Estado-Nación.

Badrán Padauí construye en su novela heroínas transgresoras que rompen los cánones de la tradición heroica clásica, despojándose de las visiones androcéntricas del héroe y resemantizando los valores atribuidos “naturalmente” a lo femenino. De ahí que hayamos rastreado en qué medida sus personajes femeninos fundan una propia tipología heroica mediada por la pasión: *ángeles*, de corte delicado y reservado; *libertinas*, lujuriosas y encabritadas; y *guardianas*, protectoras del saber y los secretos. Entendida como un intento de re-construcción imaginada, *La pasión de Policarpa* redimensiona las separaciones entre lo público y lo privado en la configuración histórica y heroica, posibilitando la escritura de “nuevas historias” basadas en lo no historiable o marginado por la oficialidad. Aspiran nuestro trabajo aportar con ello a las aproximaciones renovadas sobre las novelas históricas latinoamericanas.

BIBLIOGRAFÍA

Aínsa, F. (1996). “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”. En: *Revista de la Casa de las Américas*, N° 202, 9-18.

_____. (1997). “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. En: Kohut, K. (Ed.). *La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana.

_____. (2003). *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. Mérida: El otro mismo.

Adiche, C. (2010). “El peligro de una sola historia”. En: *Arcadia*. N° 56. Del 19 de Mayo al 15 de Junio.

Badrán, P. (2000). *Hotel Bellavista y otros cuentos del mar*. Bogotá: Editorial Norma.

_____. (2009). *Crónicas y relatos de la independencia*. Bogotá: Ediciones B.

_____. (2010). *La Pasión de Policarpa*. Bogotá: RandomHouseMondadori, S.A.

Bajtín, M. (1993). *Problemas de poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica: México.

Barboza, J. (2007). “Pedro Badrán Padauí. Génesis, Éxodo y Apocalipsis de la condición humana”. En: Ferrer, G. y Ferrer, Y. (Eds.). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 5(1), 74-92.

Barboza, J. y Mouthon, J. (2008). *Pedro Badrán Padauí: Una poética de la fragilidad del espacio existencial del ser*. Trabajo de Grado. Facultad de Ciencias Humanas. Programa de Lingüística y Literatura. Universidad de Cartagena.

Barrientos, J. (2001). *Ficción-historia: La nueva novela histórica hispanoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.

Bauzá, H. (2007). *El Mito del Héroe: Morfología y semántica de la figura heroica*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.

Bermúdez, I. (2008). *El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino*. Recuperado de: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4015102.pdf.

Bermúdez, S. (1993). *El "bello sexo" y la familia durante el siglo XIX en Colombia*. Recuperado de: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/140/view.php>.

Blackwell, F. y Larson, P. (2007). *Guía básica de la crítica literaria y el trabajo de investigación*. USA: Thomson Heinle.

Brito, P. (2010). "La pasión de una novela". En: *Arcadia*. N° 59. Del 12 De Agosto al 7 de Septiembre.

Bonilla, G. (2011). *Las mujeres en la prensa de Cartagena de Indias 1900-1930*. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena.

Bustos, R. (2001). "Una épica de lo cotidiano". En: *Noticias de un animal antiguo*. Montería: Gobernación de Córdoba.

Bustos, R. (2007). “Jorge García Usta: De la imaginación épica a la imaginación dramática”. En: “Prólogo”. García, J. (2007). *El fuego que perdura: Antología poética*. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica: México.

Cárcamo, E. & Fernández, A. “Introducción: Re-visiones críticas: Independencias, Centenarios y Bicentenarios” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 71. Recuperado de: <http://ase.tufts.edu/romlang/rcell/numero71.htm>.

Carpio, R. (2009). *Espejos, Simulacros y Distorsiones: Hacia una tipología de la metaficción historiográfica en Historia secreta de Costanguana de Juan Gabriel Vásquez*. Trabajo de Grado. Facultad de Ciencias Humanas. Programa de Lingüística y Literatura. Universidad de Cartagena.

Carrión, C. E. (2010). “Apuntes para una evaluación de los imaginarios independentistas del Bicentenario”. En: *Cuaderno de Bitácora. Otras miradas a la América Bicentenario*. Fundación Carolina Colombia.

Cera, R. Ortega, N. y Castrillón, C. M. (2012). “Transgresión femenina: puta, homicida y bruja en Cartagena”. En: *Unicarta*. Revista de la Universidad de Cartagena: Junio. Cartagena de Indias: Colombia.

CNRR – Grupo de Memoria Histórica (2011). *La memoria histórica desde la perspectiva de género. Conceptos y herramientas*. Bogotá: Grupo de Memoria Histórica (MH) de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR).

Cunin, E. (2003). *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia/Universidad de los Andes/Instituto Francés de Estudios Andinos/Observatorio del Caribe Colombiano.

Cunin, E. y Rinaudo, C. (2005). *Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano: el papel de la Sociedad de Mejoras Públicas*. Recuperado de: rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/download/233/91.

De Beauvoir, S. (1970). *El segundo sexo*. Editorial Siglo XX: Buenos Aires.

De Halicarnaso, H. (Editado por *elaleph.com*) (2000). *Nueve libros de la historia*. Recuperado de: <http://www.dominiopublico.es/libros/H/Herodoto/Herodoto%20%20Los%20Nueve%20Libros%20de%20la%20Historia%20-%20Tomo%20I.pdf>.

Duby, G. y Perrot, M. (1992). *La historia de las mujeres en Occidente*. Tomo IV. Buenos Aires: Taurus.

_____ (1993). *La historia de las mujeres en Occidente*. Tomo I. Buenos Aires: Taurus.

Freyle, J. (1963). *El carnero*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Galeano, E. (1998). *Patatas arriba: La escuela del mundo al revés*. Recuperado de: <http://www.ateneodelainfancia.org.ar/uploads/galeanoescuela.pdf>.

García, J. (2007). *El fuego que perdura: Antología poética*. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria. Universidad de Cartagena.

GELRCAR (2007). “El arduo lugar de la palabra”. En: Ferrer, G. y Ferrer, Y. (Eds.). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 5(1), 141-150.

GELRCAR (2012). “Jóvenes, cultura y cambio social: Homenaje a *En tono menor*”. En: Puello, C. (Ed.). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 15(1).

González, M. L. (2000). *¿Microhistoria o Macrohistoria? Carlo Ginzburg entre I Benadanti y la Historia Nocturna*. Recuperado de: <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/Prohistoria/004/08.pdf>.

González y González, L. (1973). *Hacia una teoría de la microhistoria*. Discurso de sesión leído el 27 de marzo de 1973. Recuperado de: <http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/057/pdf/Luis%20Gonzalez%20y%20Gonzalez.pdf>

Heidegger, M. (Trad. de Jorge E. Rivera).(1997). *Ser y Tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A.

Henderson, J. y Roddy, L. (2003). *Diez mujeres notables en la historia de América Latina*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar.

Hernández, C. (2004). *Historia y novela histórica: coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*. Zamora, Mich: El Colegio de Michoacán.

Huamán, M. A. (2010). *Fundamentos de la investigación literaria*. Recuperado de: blog.cirio.info/wp-content/uploads/2010/07/mah_fundamentos.doc.

Isaza, J. (2010). “Contrastes”. En: *Cuaderno de Bitácora. Otras miradas a la América Bicentenario*. Fundación Carolina Colombia.

Jiménez, L. (2010). *Apreciaciones en torno a la nueva novela histórica en América Latina*. Recuperado de: <http://pwp.etb.net.co/losdearco/gilhec/articulos/Apreciaciones.pdf>.

Kohut, K. (1997). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. España: Iberoamericana.

Lemaitre, E. (1992). *Historia de Cartagena: Texto oficial*. Cartagena: TEMPO Editores Ltda.

Levi, G. (1990). *La herencia inmaterial*. Madrid: Nerea.

Lillo, M. (2009). “Cartas en/desde Berlín: *Morir en Berlín* de Carlos Cerda y *El desierto* de Carlos Franz”. En: *Acta Literaria* N° 39, II Semestre, 69-89.

López, D. (2010). “Cartagena de Indias: Una ciudad de contrastes. Entre lo imaginario y lo real”. En: *Cuaderno de Bitácora. Otras miradas a la América Bicentennial*. Fundación Carolina Colombia.

Lora, M. (2009). “Reescritura y memoria histórica en *La Ceiba* de la memoria de Roberto Burgos Cantor”. En: Ferrer, G. y Ferrer, Y. (Eds.). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 9(1), 129-139.

Maldonado-Torres, N. (2007). “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. En: Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Martínez, M. (2012). "Pedro Badrán: La novela policiaca en la narrativa colombiana". En: *Unicarta*. Revista de la Universidad de Cartagena: Junio. Cartagena de Indias: Colombia.

Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mestre, A. (2000). *La carta, fuente de conocimiento histórico*. Recuperado de: rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4743/1/RHM_18_01.pdf.

Montoya, P. (2009). "Introducción". En: *Novela histórica en Colombia, 1988-2008: Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Narganes, J. y Narganes, A. (2010). *La educación de la mujer en el siglo XIX*. Recuperado de: http://www.clave21.es/files/articulos/E21_MujerSigloXIX.pdf.

Ocampo, J. (2007). *La microhistoria en la historiografía general*. Recuperado de: http://latinoamericana.ucaldas.edu.co/downloads/Latinoamericana3-1_2.pdf.

Ortiz, L. y College, R. (2006). *Chambacú corral de negros: Un capítulo en la lucha por la libertad*. Recuperado de: <http://manuelzapataolivella.org/pdf/LuciaOrtiz-UnCapituloEnLaLuchaPorLaLibertad.pdf>.

Ortiz, R. (2013). *Ladridos de un historiador'*. Recuperado de: <http://www.elheraldo.co/opinion/columnistas/ladridos-de-un-historiador-113252>

Otero, G. (2003). *Elementos de la nueva novela histórica en Deborah Krueh, De Ramón Illán Bacca*. Trabajo de Grado. Facultad de Ciencias Humanas. Programa de Lingüística y Literatura. Universidad de Cartagena.

Oyadel, M. (1985). *La Parole Envoyée. Analyse syntaxique d'un corpus écrit d'espagnol du Chili*. Université Paris V – René Descartes, Sciences Humaines – Sorbonne. Tesis de doctorado.

Padilla, A. y Perneth, K. (2010). “Mirada de género: Apuntes para una reflexión del trabajo femenino en la Industria cartagenera”. En: Valdelamar, L. (Ed.). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 11(1), 93-110.

Pareja, G. (2003). *Los Cortejos del Diablo en la perspectiva de la nueva novela histórica*. Trabajo de Grado. Facultad de Ciencias Humanas. Programa de Lingüística y Literatura. Universidad de Cartagena.

Parreño, E. (2011). *Mujer y educación. Una mirada sobre la educación femenina durante el siglo XIX*. Recuperado de: http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/iii_congreso_mujeres/comunicaciones/Educacion_y_mujer.pdf.

Patiño, F. (2010). *Pedro Badrán: Lugares difíciles*. Recuperado de: <http://papelessecundarios.wordpress.com/2010/07/15/hello-world/>.

Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI Editores.

Pons, M. C. (1996). *Memorias del Olvido: del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de finales del siglo XX*. Madrid: Siglo XXI Editores.

_____. (1999). “La novela histórica de fin de siglo XX: De inflexión literaria y gesto histórico, a retórica de consumo”. En: *Perfiles Latinoamericanos*, número 15, Diciembre. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Pp. 139-169.

Porto, R. (2012). “La mujer en Cartagena: 1501 - 1930”. En: *Unicarta*. Revista de la Universidad de Cartagena: Junio. Cartagena de Indias: Colombia.

Puello, C. y Cardona, S. (2012). “Revista cultural *En Tono Menor*: Intelectuales y el debate cultural a finales de la década de los setenta en la ciudad de Cartagena”. En: Puello, C. (Ed.). *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 15(1), 15-36.

Restrepo, M. (1914). *Pedagogía doméstica: autoeducación, dirección del hogar, educación de los hijos*. Barcelona: Tip.-Lit. F. Madriguera.

Ricoeur, P. (1995). “La explicación y la comprensión”. En: *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Rivas, L. M. (2004). *La novela intrahistórica*. Mérida: El otro mismo.

Rodríguez, K. (2008). *Dialogismo y polifonía*. Recuperado de: <http://cristalotaku.wordpress.com/2008/10/06/dialogismo-y-polifonia/>.

Román, R. (2010). *Celebraciones centenarias y la construcción de una memoria nacional*. Cartagena de Indias: Instituto Internacional de Estudios del Caribe – Universidad de Cartagena – Alcaldía Mayor de Cartagena de Indias – Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena.

Romero, F. (2006). *Mujeres inolvidables*. Bogotá: Editorial CÓDICE LTDA.

Roubaud, S. y Joly, M. (1985). *Cartas son cartas. Apuntes sobre la carta fuera del género epistolar*. Recuperado de: cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/030/030_107.pdf.

Salazar, I. (2010). “El Bicentenario: una oportunidad para mirarnos, renovarnos y volver a querernos”. En: *Cuaderno de Bitácora. Otras miradas a la América Bicentenario*. Fundación Carolina Colombia.

Sans, E. (1995). *¿Qué sé? Schopenhauer*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Publicaciones Cruz O., S.A.

Santos, E. (2010). *Mujeres libertadoras. Las policarpas de la independencia*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.

Santos, E. (2012). “Yo, Tituba, la bruja negra de Salem: versiones y per-versiones del discurso histórico en la novela de Maryse Condé”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. XIV, nº 2 (Jul-Dic), Bogotá, Universidad Nacional, pp. 127-151.

Segre, C. (Trad. castellana de María Pardo de Santayana) (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

Soto, G. (1996). *La creación del contexto: Función y estructura en el género epistolar*. Recuperado de: <http://www.onomazein.net/1/creacion.pdf>.

Taboada, R. (2011). *500 mujeres que hicieron historia en el mundo*. Buenos Aires: Imaginador.

Todorov, T. (1970). “Las categorías del relato literario”. En: *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyaacán.

Tovar, B. (1997). “PORQUE LOS MUERTOS MANDAN. El imaginario patriótico de la historia colombiana”. En: Ortiz, C. y Tovar, B. (Eds.). *Pensar el Pasado*. Santafé de

Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia y Archivo General de la Nación.

Tzu, S. (1994). *El arte de la guerra*. Recuperado de: <http://www.webliblioteca.com.ar/oriental/arteguerra.pdf>.

Van Dijk, T. A. (1978). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós.

Vilalta, M. J. (2012). *Historia de las mujeres y memoria histórica: Manuela Sáenz interpela a Simón Bolívar (1822-1830)*. Recuperado de: www.cedla.uva.nl/50.../pdf/.../93-Vilalta-ERLACS-ISSN-0924-0608.pdf.