

**RE- CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA A TRAVÉS DE LA IMPOSIBILIDAD DE
LA MUERTE:**

**LO HISTÓRICO FANTÁSTICO EN *LA RISA DEL CUERVO*, DE ÁLVARO
MIRANDA.**

**JOSÉ DE JESÚS BENÍTEZ BERRÍO
JEINNER DE JESÚS GIL SALAZAR**

**PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.
2017**

**RE- CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA A TRAVÉS DE LA IMPOSIBILIDAD DE
LA MUERTE:**

**LO HISTÓRICO FANTÁSTICO EN *LA RISA DEL CUERVO*, DE ÁLVARO
MIRANDA.**

**JOSÉ DE JESÚS BENÍTEZ BERRÍO
JEINNER DE JESÚS GIL SALAZAR**

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

Asesor

EMIRO SANTOS GARCÍA
Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe
de la Universidad del Atlántico

**PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.
2017**

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Cartagena D. T. y C., 23 de Enero de 2017

A nuestra familia, los grandes autores de cada una de estas páginas.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I.....	20
UNA <i>HISTORIA</i> RECONSTRUIDA DESDE LO POÉTICO Y LO NARRATIVO	20
1.1. POESÍA E HISTORIA EN ÁLVARO MIRANDA: CANTAR/CONTAR EL PASADO	20
1.1.1. Tropicomaquia (1966), Indiada (1970) y Simulación de un Reino (1996).....	24
1.2 HISTORIA FICCIONALIZADA: NARRAR LAS LUCHAS INDEPENDENTISTAS	35
1.2.1 Verosimilitud y Ficcionalización: dos Recursos Literarios para Construir La Risa del Cuervo.....	39
1.2.1.1. Verosimilitud.....	39
1.2.1.2. Ficcionalización	40
1.3. LAS LUCHAS DE INDEPENDENCIA: LA DESACRALIZACIÓN DE LA HISTORIA Y SUS HÉROES	41

CAPITULO II	50
IMPOSIBILIDAD DE LA MUERTE Y RECUERDOS POST MORTEM: ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN <i>LA RISA DEL CUERVO</i>	50
2.1 EL MANUSCRITO QUE A SU VEZ CONTIENE EL MANUSCRITO QUE A SU VEZ.....	50
2.2 RUPTURA Y CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA.....	61
2.2.1 El Cuerpo y sus Fragmentos	67
CAPITULO III.....	76
RECUERDOS QUE NUNCA MUEREN: IMPOSIBILIDAD DE LA MUERTE COMO ELEMENTO FANTÁSTICO EN <i>LA RISA DEL CUERVO</i>	76
3.1 IMAGINARIOS RELIGIOSOS DE LA MUERTE: UNA VIDA A PARTIR DE LOS RECUERDOS.....	76
3.2 LA NOVELA HISTÓRICA Y LO “HISTÓRICO FANTÁSTICO”	89
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA.....	102

INTRODUCCIÓN

Definido como costeño integral y ciudadano del mundo, por el crítico Ariel Castillo Mier (1998: 146), Álvaro Miranda, poeta y novelista colombiano, nacido en Santa Marta, en 1495, ha publicado varios libros de poesía, entre los que se encuentran *Tropicomaquia* (1966), *Indiada* (1971), *Los escritos de don sancho Jimeno* (1982) y *Simulación de un reino* (1996). Poemarios que se caracterizan por trabajar con elementos característicos del trópico americano, como su mar, su clima y las voces de los distintos grupos culturales que lo habitan; y por convertir la poesía en el género que “narra” y “corrige” la historia oficial de la Conquista española, parodiando sus discursos hegemónicos.

Como historiador y biógrafo, trabajo que alterna con la escritura literaria, Álvaro Miranda ha publicado *Colombia, la senda dorada del trigo. Episodios de molineros, pan y panaderos, 1800 – 1999* (2000) y *León de Greiff en el país de Bolombolo* (2004). El primero es un recuento periodístico sobre la historia del consumo de trigo, desde las luchas de independencia hasta épocas recientes, rastreando la producción del trigo, los molinos y los panaderos, así como su trayectoria económica y las repercusiones en los ámbitos social y político del territorio colombiano. El segundo libro es un volumen biográfico sobre el poeta León de Greiff, que repasa la infancia del poeta, su vida como maestro y su labor como periodista.

En 1982, tras haber obtenido el título de Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de la Salle, Miranda se radica, por motivos académicos, en Buenos Aires. Es en esta ciudad donde

su visión literaria cambia, dejando de escribir exclusivamente poemas para incursionar en la narrativa. Es así que en 1983 recibe el Premio de las Artes y las Ciencias de la Universidad de Belgrano por la novela inédita *La risa del cuervo*, que un año después será publicada por la editorial de la Universidad, convirtiéndose en la primera de las dos novelas que hasta la fecha ha escrito. De *Un cadáver para armar* –título de su segunda novela–, Ariel Castillo afirma que, al igual que muchas novelas de autores pertenecientes al Caribe colombiano, como *Ingermina* (1844), de Juan José Nieto; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio; y dos más recientes, como lo son *La ceiba de la memoria* (2007), de Roberto Burgos Cantor; y *Nuestras vidas son los ríos* (2007), de Jaime Manrique Ardila, *La risa del cuervo* presenta una intensa relación con la historia, por cuanto tiende a integrar un discurso propio de la ficción con uno que se considera producto de la realidad histórica.

Ya en 1992, de vuelta a Colombia, y con motivo de la segunda edición de *La risa del cuervo* por Thomas de Quincey Editores, Álvaro Miranda recibe el premio Pedro Gómez Valderrama de Colcultura por la mejor novela publicada en el quinquenio. La novela será reeditada un par de veces más, por Norma en el 2000, y en el año 2006, por Editorial El Faro. Esto puede ser visto como una muestra de la buena acogida que ha tenido *La risa del cuervo* en el país, y que puede ser corroborada por el interés puesto de manifiesto por críticos como Efrén Giraldo (2009), Ariel Castillo Mier (1998), Juan Camilo Suárez Roldán (2005), Pablo Montoya (2009) y Alexander Steffanell (2009), siendo calificada como la más “inquietante” novela histórica colombiana: su “razón de ser está penetrada de pura invención, de loca y vertiginosa ficción” (Montoya, 2009: 25). No obstante, la preocupación de Miranda por el pasado histórico no surge originariamente

en su narrativa, sino en sus poemarios, en los que se evidencia una fuerte relación transgresora con los discursos tradicionales que cuentan el pasado.

Miranda asume que las Crónicas de Indias son discursos que, aunque debatidos por su hibridez entre la ficción y lo real, legitiman las narrativas históricas oficiales que organizan el pasado, específicamente el de la conquista y colonización de los pueblos americanos. De ahí que el samario parodie su estilo narrativo, para contar en sus poemas sucesos diferentes o que contradicen los usualmente aceptados. Así, para el samario, al momento de la colonización española en tierras americanas, fueron los españoles quienes sufrieron un proceso de aculturación, por lo que se entregaron de lleno a las costumbres y creencias de los pueblos con que entraron en contacto. Castillo Mier (2007: 158) denomina “poesía de la historia” a esta indagación del pasado en los distintos poemarios de Miranda, y plantea que las nupcias establecidas entre ficción e historia en una novela como *La risa del cuervo* no son ninguna sorpresa, por cuanto desde mucho antes se han presentado en su poesía.

En esta novela encontramos que David Curtis DeForest, para evitar las muertes de los cuervos que cría en su palacio de New Haven, regala un cuervo a Alejandro Von Humboldt, quien está en tierras americanas en un viaje científico. Tras el encuentro entre ambos, Humboldt decide visitar, en compañía del pintor Sinforoso Cuperman, el castillo de Cumaná, donde nuevamente se reúnen. DeForest obsequia esta vez a Humboldt un libro forrado con piel de carnero, asegurándole que recoge todo lo que está *atrás de atrás*. Obsesionado con su lectura, Humboldt descubre que el libro narra sucesos que aún no han tenido presencia, siendo él mismo uno de los

personajes que figuran en la narración. El libro de piel de carnero, que no posee un solo gerundio, se centra principalmente en las figuras de José Félix Ribas y Manuela Sáenz.

José Félix Ribas, luego de ser decapitado por Francisco Tomas Morales, huye del ejército realista, con la cabeza en la mano, sufriendo ésta una serie de vejámenes hasta que es desintegrada por completo. En cuanto a Manuela Sáenz, se encuentra enterrada en una fosa común y rememora los sucesos vividos junto a Bolívar, mientras se preocupa por el estado actual de su propio cuerpo. Ambos personajes, sumidos en una “vida” *post mortem*, tienen encuentros constantes con el cuervo, que al final de la historia –nos estremos por un sueño de Virginia Cuperman, hija de Sinforoso y esposa de DeForest–, está sobre el espaldar de una silla, dictando a Edgar Allan Poe el conocido poema “El cuervo”. A lo largo de la novela, los personajes, que pertenecen a coordenadas temporales y espaciales distintas, tendrán entrecruzamientos en los que la percepción del tiempo, como desarrollo forma lineal, es abandonada.

El lector se adentra desde el principio en una historia donde los registros fantásticos y humorísticos alteran las lógicas naturales de lo que llamamos realidad. A través de la fantasía, *La risa del cuervo* narra sucesos que superan lo asumido como “realidad”, para adentrarse en las realidades últimas después de la muerte. Dicha muerte es vista como una etapa en la que la pudrición del cuerpo no representa la desaparición de la existencia terrenal. Los muertos de *La risa del cuervo* se quedan en el mismo lugar donde pasaron su “vida”, haciendo las mismas actividades que los “vivos”, e incluso teniendo sus mismos sentimientos. Entonces, como puntualiza Steffanell (2009), “hace parte de la originalidad de *La risa del cuervo* el manejo que el autor le da a la muerte” (7).

La muerte se burla de los personajes y los olvida, aun cuando sus cuerpos están desmembrados o resumidos al despojo de una osamenta. Así mismo, los personajes históricos son presentados en condiciones de ultratumba, con lo que Miranda elabora una desmitificación de los héroes que nuestra historia enarbola. Caso concreto es la personificación literaria que da Miranda a Simón Bolívar, relegándolo a un segundo plano y mostrándolo al lector a través de las reminiscencias de otros personajes. Aparece no como el Bolívar triunfante de la revolución americana, sino como el Bolívar que la muerte está a punto de llevarse; con sus percances, sus dolencias y todos aquellos rasgos que lo despojan de la condición mesiánica en que algunos registros históricos lo han colocado.

La risa del cuervo plantea un vínculo con diversos relatos latinoamericanos que, desde la recreación del pasado, reducen o desmitifican figuras que la historia ha fijado como héroes; como ocurre con *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez, que narra los últimos días de un Bolívar sumido en las puertas de la muerte; o *La carroza de Bolívar* (2012), de Evelio Rosero, que se centra en las acciones perversas cometidas por el caraqueño para luchar por la independencia de América. Igualmente, por el manejo que el autor da a la muerte, se relaciona con novelas como *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; y por sus situaciones lúgubres y fúnebres, con *La divina Comedia* (1555), de Dante Alighieri. Pero una de las intertextualidades que marca la novela prácticamente en todos sus niveles es la que se establece con algunos de los cuentos y poemas de Edgar Allan Poe, especialmente con el relato “El tonel de amontillado”, del que Miranda toma su esquema de acción para insertarlo en los sucesos de la novela.

Efrén Giraldo (2009), por ejemplo, arguye que las pesadillas y la muerte como centro de las acciones, vincula la novela de Miranda con Poe: escenas pesadillezcas como las ocurridas en “El corazón delator”, “El gato negro” y “El extraño caso del señor Valdelamar”, son reapropiadas en el deambular de Ribas y en los delirios de Manuela:

La vida de Valdemar, que es sólo la de una conciencia que se prende al cuerpo por un tenue hilo, acaba en el cuento de Poe cuando se suspende la estrategia de preservar la mente agonizante a través del hipnotismo y, entonces, el cuerpo se disuelve abruptamente en un fluido viscoso. En Miranda es la palabra poética la que mantiene la posibilidad de una visión situada en la posteridad corporal, la que se sitúa en medio de la putrefacción y construye con ello una perspectiva dinámica y convincente. En lugar de armar un cuadro de ultratumba, lleno de fantasmagorías y símbolos ineficaces, Miranda recobra de la muerte unas voces que no están más allá del tiempo y del espacio, sino que viven y sufren las transformaciones obligadas que impone el estar más allá de la historia, pero más acá de la carne (Giraldo, 2009: 35).

En *La risa del cuervo* se condensa un estilo narrativo en el que lo poético recrea un nuevo lenguaje para contar el pasado. Es esta una novela cuyo contexto espacial y temporal se encuentra en las tierras americanas colonizadas por los españoles, específicamente entre el año 1799 y 1859, años caracterizados por el inicio de la expedición de Alejandro Von Humboldt y la muerte de Manuela Sáenz, respectivamente. Pero aunque la novela toma como base tales sucesos, la narración “distorsiona” lo que el discurso histórico plantea como verdad; y esto lo logra recurriendo a episodios fantásticos como procesiones de figuras históricas decapitadas, metamorfosis de personajes, cabezas cercenadas que hablan, acontecimientos del futuro que alteran el presente, o cuervos que narran historias.

A la fecha han sido varios los críticos que se han dedicado al análisis de *La risa del cuervo*. Para Pablo Montoya (2009), en un ensayo titulado “*La risa del cuervo* de Álvaro Miranda. La

historia transgredida”, desde las primeras páginas el lector está apercibido de que todo puede suceder, dado que la desmesura y la fantasía son dos aspectos muy presentes:

La desmesura y la fantasía están tan enunciadas desde el comienzo de *La risa del cuervo* que se sabe que todo puede ocurrir en este extraño universo donde las guerras y las pasiones amorosas de la independencia bolivariana, las expediciones naturalistas del siglo XIX [...] se funden. Miranda presenta a un hombre que lleva su cabeza entre las manos y huye por la llanura venezolana. La alternativa no resulta rara para el devenir mismo de la historia, que no es más que una tentativa memorística de enfrentar la circunstancia de corruptibilidad, desaparición y silencio que supone la muerte (24).

Juan Camilo Suárez Roldán (2005), en “Fragmentos de un viejo libro”, analiza cómo Miranda narra la historia de cuatro personajes que se distancian temporal y espacialmente, pero que, bajo la estructura abismal de la novela, tienen sucesivos encuentros. Además, basándose en las características que Seymour Menton (1993) define como constitutivas de la “nueva novela histórica”, Suárez plantea que *La risa del cuervo* se encuentra incluida en esta categoría, dado que rastrea y señala en la novela estos rasgos que el crítico norteamericano asume como constitutivos de este subgénero novelísticos. Por su parte, Efrén Giraldo (2009), en “Álvaro Miranda en la órbita Goyesca”, plantea la antes mencionada intertextualidad entre la narrativa de Miranda y la de Edgar Allan Poe, para luego plantear una relación entre *La risa del cuervo* y *Un cadáver para armar*:

A primera vista, cabría ver las novelas *La risa del cuervo* y *Un cadáver para armar* como simples aguafuertes destempladas, divertimentos visuales, esperpentos de quien se ha entretenido en ver visos e irisaciones en la descomposición de la carne, en el torrente de vísceras que se arrastran por la arena de cualquier combate o por el altar de cualquier culto. Un propósito emparentado, sin duda, con la estética de origen simbolista que rige buena parte de la narrativa moderna y contemporánea que trata de guerras y exterminios, de sacrificios y delirios religiosos (33).

Otros trabajos, como los de Alexander Steffanell (2009) y Castillo Mier (1998), se han acercado desde una perspectiva histórica, en la que asumen esta novela como un discurso que reinventa y niega la verdad oficializada por la historia. Al respecto, Castillo Mier plantea que:

La Historia aparece cuestionada, reescrita desde el deseo transformador de la ficción, que transmuta una realidad de penuria en la vida que quisiéramos (libre, plena, deleitable), mediante la fecundidad de la palabra y de la imagen. Con base en recursos puramente poéticos, RC se orienta hacia la desacralización de la historia con sus héroes y sus tumbas, sus científicos, sus poetas, su literatura y sus instituciones. Inserto en la tradición de los herederos de Cervantes, Miranda borra los límites realidad/ficción, verdad/mentira. Se aparta de la mimesis, contradice las categorías del racionalismo, se nutre de la ambigüedad y busca la sugerencia múltiple de la poiesis (1998: 145).

Estos trabajos coinciden en apuntar que, al igual que otros autores que han situado sus novelas en el pasado histórico colonial, Miranda distorsiona la historia y la subyuga a la desmesura de la imaginación. Consideramos, no obstante, que algunos de estos trabajos han dejado en un segundo plano, o incluso relegado, aspectos como la estructura abismal que soporta la novela, mediante la cual el tiempo narrativo se convierte en una especie de juego que sumerge a los personajes históricos en tiempos no correspondientes a sus “referentes” históricos: estructura abismal, con sus saltos temporales, permite la intertextualidad con el “Tonel de amontillado”, de Poe, y apunta a una nueva forma de ver la historia. Estas investigaciones, así mismo, no abordan las implicaciones del tratamiento especial que Miranda confiere a la muerte. Para Castillo Mier, este aspecto resulta fundamental en la novela del samario:

Miranda se apoya en recursos carnalescos como la creación de situaciones excepcionales –en las que la vida, liberada de todos los convencionalismos, se manifiesta con una completa Libertad–, que ayudan a revelar facetas profundas de la realidad. Tal es el caso del

uso de la perspectiva singular de la muerte, generadora de situaciones fantásticas que Miranda salva de la gratuidad mediante el contrapeso de lo grotesco (146).

A pesar de no ser una novela de publicación reciente –escrita en la década de los 80’s–, y teniendo en cuenta los reconocimientos que se le han otorgado, *La risa del cuervo* es una novela poco estudiada. Y estos pocos estudios, como lo mencionamos con anterioridad, se centran principalmente en el análisis de cómo reelabora o recrea el pasado afirmado por el discurso histórico, omitiendo aspectos de interés, como la compleja puesta en abismo; la imposibilidad de la muerte de algunos de sus personajes; la descomposición y fragmentación que sufren los cuerpos de algunos personajes; la intertextualidad con textos de Edgar Allan Poe y como todos estos elementos construyen un discurso fantástico que se relaciona con el discurso histórico, aspectos que, desde nuestro punto de vista, son relevantes para la arquitectura y cosmovisión de la novela. El propósito de esta investigación se centra en abordar cómo *La risa del cuervo* redimensiona el discurso histórico sobre algunos episodios de la colonización e insurgencia de los pueblos suramericanos y lo combina con un discurso fantástico donde imperan elementos que “distorsionan” la historia oficial. Asimismo, entender, ¿Cómo, a través de elementos sobrenaturales e irracionales se conjuga el discurso fantástico con el histórico?

Para llevar a cabo tal objetivo, postularemos la categoría “histórico fantástico”, como una ruta para interpretar la novela e intentar “retorcer” el discurso histórico, humanizando a los personajes, delineando los paisajes o espacios de la historia desde lo enigmático y lo indescifrable, asimismo, se asume como una manera de ver y sentir en relación con el discurso histórico respondiendo a una forma social de protesta en contra de los discursos implantados. Ese

ver se manifiesta en cómo Miranda toma un evento del pasado transformándolo en una nueva forma de concebir la historia: asumir la historia desde una posición crítica intentando encontrar un lenguaje propio, entrecruzado con lo absurdo, humorístico y sobrenatural. Para definir lo fantástico, según Todorov (2001), como un efecto que en la narración nace cuando el narrador, los personajes y el lector implícito se enfrentan a un fenómeno sobrenatural y no son capaces de discernir entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos (15). Por otro lado, el discurso histórico se caracteriza por narrar episodios del pasado, abordando temas y personajes de la historia, pretendiendo recrearlos tal cual sucedieron representando así una historia convencionalizada y oficializándola como una verdad única. Por ello, este discurso, muchas veces, tiende a ser hegemónico atendiendo a distintos intereses, ya sean, políticos, culturales, sociales, religiosos, etc.

Entre los episodios narrados en la novela de Miranda encontramos que los personajes no respetan la cronología del tiempo. Algunos de ellos viajan al pasado para tener presencia en temporalidades ajenas a su vida. El futuro, así mismo, se ve afectado, sin haber tenido presencia en el tiempo, siendo anticipado mediante la lectura de un libro, que se convierte en el elemento a través del cual la novela se abisma, convirtiéndose así la narración en un juego de inmersiones. Entonces, si estos personajes pertenecen a temporalidades distintas, ¿cómo se posibilita su aparición en una temporalidad distinta a la suya?

No podemos olvidar que esta estructura abismal de la novela, así como sus consecuentes saltos temporales, conllevan a que el tiempo y los espacios se fracturen, provocando la aparición de esquemas de acción de relatos de Poe, lo que se asume como una relación intertextual. Para el análisis de este concepto, y sus efectos en la narración, serán relevantes los aportes de Julia

Kristeva (1982) y Gerard Genette (1989), quienes definen “intertextualidad” o “transtextualidad” como una relación de co-presencia existente entre dos o más textos. Asimismo, en *Palimpsestos* (1989), el teórico francés denomina transtextualidad a “todo lo que ponen al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9), siendo la intertextualidad, “en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (10), el primer tipo de trascendencia textual: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

Por otro lado, Manuela Sáenz y José Félix Ribas se encuentran viviendo la descomposición y fragmentación de sus cuerpos, dado que la primera murió a causa de una epidemia de difteria y el segundo decapitado. Para analizar el problema del cuerpo en la novela, recurriremos a los planteamientos del sociólogo David Le Breton, quien realiza un análisis de las representaciones del cuerpo a nivel cultural. Ahora bien, tanto Ribas como Sáenz sufren o experimentan una “vida” que sobreviene a su muerte, vida en la cual dichos personajes rememoran su pasado, manteniéndose atados al mundo que ellos mismos llaman terrenal, por lo que la muerte se olvida de ellos, hasta el punto de pedirla a gritos. Nos interesa analizar esta “imposibilidad de la muerte”; sus causas y las consecuencias de que un personaje decapitado o “muerto” no pueda morir. Para ello revisaremos el concepto de “muerte” desde un punto de vista biológico y filosófico, teniendo en cuenta los planteamientos de Edgar Morín, Sigmund Freud, Luis de León Azcárate y Bernard Gert. Además, abordaremos el imaginario religioso de la muerte en Occidente y algunos de los postulados sobre la noción de alma.

El desarrollo de nuestra investigación consta de tres capítulos. En el primero, titulado: “Una *historia* reconstruida desde lo poético y lo narrativo”, analizaremos las relaciones entre literatura e historia, específicamente entre poesía e historia, teniendo en cuenta, en primer lugar, la obra poética de Miranda y luego algunos aspectos relevantes de su narrativa. Para el análisis de esta relación poesía/historia, tomaremos los poemarios *Tropicomaquia*, *Indiada* y *Simulación de un reino*, estudiando la manera como asumen el discurso histórico. Esto nos permitirá aproximarnos a esa preocupación del samario por los temas o sucesos históricos de la Colonia y la Independencia.

En el segundo capítulo, “Estrategias narrativas para la destrucción del tiempo histórico: intertextualidad, puesta en abismo y fragmentación”, analizaremos cómo la novela se estructura mediante una “puesta en abismo”, lo que le permite ser un relato que se contiene a sí mismo, y cómo las relaciones intertextuales con la narrativa de Poe, más exactamente con el cuento “El tonel de amontillado”, son provocadas por este juego de inmersiones que la novela presenta. Nos detendremos a estudiar cómo, en medio de esta fragmentación no sólo estructural sino también corporal de los personajes, estos últimos están marcados o representados por partes de su cuerpo y no por un cuerpo completo, unificado.

Y en el tercer capítulo, “Imposibilidad de la muerte y recuerdos Post mortem: elementos fantásticos en *La risa del cuervo*”, tendremos en cuenta los recuerdos, la memoria y la conciencia de los personajes como aspectos que pueden convertirse en ataduras de los “muertos” al mundo de los vivos, lo que les impide que la muerte venga definitivamente por ellos. Todo esto para determinar cómo los elementos fantásticos subyugan el trasfondo histórico que nos

presenta la narración, por cuanto la novela presenta la inclusión de situaciones fantásticas dentro del marco histórico, las cuales son tomadas como pertenecientes a la cotidianidad.

CAPÍTULO I

UNA *HISTORIA* RECONSTRUIDA DESDE LO POÉTICO Y LO NARRATIVO

1.1. POESÍA E HISTORIA EN ÁLVARO MIRANDA: CANTAR/CONTAR EL PASADO

Desde los años setenta una gran cantidad de novelas calificadas como históricas han incursionado en la novelística latinoamericana¹. Este interés de la literatura latinoamericana por los temas históricos se debe, según Pons (1996), a un sentimiento de desazón provocado por la frustración de las acciones libertadoras producidas en la década del cincuenta y sesenta: época de crisis políticas en la que fracasan las guerrillas urbanas y reaparecen las dictaduras militares en países como Argentina (1976-1983), Bolivia (1971-1978), República Dominicana (1930-1961), Chile (1973-1990), entre otros.

Para la autora, “en este marco histórico, regional y global, surge la novela histórica de fines del siglo XX, testigo de la creciente distancia entre las promesas del capitalismo y la realidad del presente histórico en la que se enclavan” (22). Podemos afirmar que la novela histórica regresa al pasado para releer un acontecimiento histórico específico, dialogando con textos historiográficos a los que altera, reproduce, amplifica o desmiente, proponiendo nuevas versiones de ese pasado seleccionado. Este planteamiento de nuevas versiones o interpretaciones *otras* del pasado se da en la medida en que la novela cuenta con el amparo de no estar encadenada al juicio de verdad –

¹ Entre estas podemos mencionar: *Morada interior* (1972), de Ángela Muñiz; *Concierto barroco* (1974), de Alejo Carpentier; *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *Moreira* (1975), de César Aira; *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *Daimón* (1978), de Abel Posse; *El mar de las lentejas* (1979), de Antonio Benítez Rojo; *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa; *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa; *Diario maldito de Nuño de Guzmán* (1990), de Herminio Martínez; entre otras.

que consiste en representar fielmente los hechos que se retoman. Esta característica que le permite someter a su libre voluntad los hechos que el pasado narra. Según Pons:

En términos generales, la reciente producción de novelas históricas se caracteriza por la relectura crítica y desmitificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia. Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la Historia (16).

Un número considerable de novelistas latinoamericanos se ha dedicado a presentar una relectura o revisión minuciosa de acontecimientos históricos. Novelas como *El reino de este mundo* (1949), *El arpa y la sombra* (1978), *Maluco* (1989), entre otras, proponen una reinterpretación de los hechos históricos a los que aluden, recayendo sobre ellos con la intención de presentar una perspectiva de los mismos asumida desde la ficción literaria. Esta revisión permite recrear o plantear una visión que difiera del discurso histórico hegemónico. Es así como estos novelistas han situado temporalmente sus novelas en periodos que abarcan el “descubrimiento” y la conquista de América en los siglos XV y XVI o los distintos momentos del periodo colonial entre el XVI y XVIII y los procesos independentistas del XIX, hasta acontecimientos más recientes como las dictaduras y crisis económicas del XX., haciendo de la historia una fuente inacabada y que puede ser modificada mediante distintas representaciones noveladas. Basta pensar en novelas de Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes, para percibir en qué medida la historia nutre los temas abordados por sus obras literarias. En el campo de la literatura colombiana del siglo XX, autores como Gabriel García Márquez, William Ospina, Roberto Burgos Cantor y German Espinosa, entre otros, han incursionando en el ámbito

de lo que los críticos, dependiendo de su posición de análisis, enmarcan en los términos de “ficción de archivo”, “nueva novela histórica” o “novela histórica”².

En un caso particular de la literatura colombiana, encontramos el caso de Álvaro Miranda—escritor nacido en la ciudad de Santa Marta en el año 1945 y radicado en Bogotá 1956—, es uno de los novelistas que desde la década de los ochenta se ha dado a la tarea de recrear novelísticamente acontecimientos históricos, por lo que críticos como Ariel Castillo (1998), Alexander Steffanell (2009) y Efrén Giraldo (2009), entre otros, han definido su producción novelística como histórica. Al respecto este último afirma:

Miranda ha escrito varios libros [...] que demuestran cómo los intereses por la imagen histórica, mítica, poética y pictórica trascienden la mera tarea novelesca y se convierten en una visión global del arte y la cultura (33).

Hablar de las novelas de Miranda, no obstante, conlleva a contemplar la confluencia en lo histórico de registros tanto fantásticos como humorísticos. Como apunta Alexander Steffanell (2009), la creatividad de Miranda en la elaboración del contenido de su obra sorprende al lector, debido a que con el lenguaje inventa, critica y plantea, negando así la verdad y poniendo el mundo al revés. Al respecto, Steffanell, refiriéndose a la obra narrativa de Miranda, afirma:

² En un análisis emprendido en su libro *Mito y Archivo* (1990), Roberto González Echeverría sostiene que la “ficción de archivo” es un tipo de novela que dialoga con la historia, generalmente ubicada en el periodo colonial. Según el investigador cubano, se trata de novelas que constituyen “depósitos de conocimiento e información”, los cuales conforman una “compleja red intertextual que absorbe las crónicas de la conquista, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poemas, informes científicos, figuras literarias, y mitos —una amalgama de textos que tienen significado cultural” (174). Por otra parte, de acuerdo con Lukács (citado por Castillo Mier, 1998: 149), la novela histórica surge como una forma novelística paralela al ascenso del poder de la burguesía europea. El concepto de “novela histórica” se reconoce como categoría para referirse a una tradición iniciada por Walter Scott en el siglo XIX, en la que, con el uso de personajes ficticios, el autor busca ofrecer una perspectiva verosímil de una época histórica, basándose en investigaciones que giren alrededor de usos y costumbres de la época.

El lenguaje y no la historia es el personaje principal, conduciendo cuidadosamente al lector a mundos inimaginables por la mente racional, espacios creados que sólo pueden existir por el lenguaje (2).

Miranda construye textos de un cuidadoso lenguaje preciso, donde lo poético permanece presente hasta el final, donde el humor no se ensombrece en ningún momento. En *Un cadáver para armar* (2007), por ejemplo, novela que se ambienta en la España de 1591, encontramos la historia de Francisco Yépez, un anciano de 71 años que, a través de sueños y visiones nocturnas, recibe mensajes de la Virgen y de su difunto hermano Juan De la Cruz, para que se haga a la tarea de buscar, recolectar y ordenar la osamenta de su santo hermano poeta.

La búsqueda de *Un cadáver para armar* se emprende en las colonias españolas de ultramar, donde este anciano analfabeta y pobre deberá actuar en medio de una época en la que un grupo de comerciantes empieza a comprar y vender reliquias en la Nueva Granada. Para Castillo Mier (2007), *Un cadáver para armar* “ofrece una relectura de la historia que se remonta hasta remotas raíces ibéricas para revelar supervivencias triviales de la España mortal y luctuosa del fúnebre Felipe II, cuyo reinado supo hacer de la vida un verdadero valle de lágrimas” (160). En *La risa del cuervo* (1992), por su parte, se escenifican temas como la descomposición corporal producida por la muerte, el sentimiento de desamparo y abandono ante el olvido, la melancolía al contrastar un presente incierto con un pasado acaso glorioso. La novela fija sus referencias entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, siendo este el periodo histórico en que tuvieron lugar varios episodios de los procesos de independencia de las colonias españolas en Suramérica. Ganadora del Concurso Nacional de las Artes y las Letras en el año 1983 (Argentina) y posteriormente

reeditada en Bogotá en 1992, *La risa del cuervo* ha sido considerada por el historiador Germán Arciniegas (1992) como “la mejor novela sobre esta época” (4).

Esta tendencia a integrar el discurso literario con el discurso histórico no tuvo, sin embargo, una presencia originaria en su narrativa, sino en su poesía, dado que el escritor samario incursiona primero en el campo literario colombiano con la publicación de tres poemarios en los se evidencia una fuerte relación con los acontecimientos históricos del mundo americano: *Tropicomaquia* (1966), *Indiada* (1970) y *Simulación de un reino* (1996) Así, pues, antes de pasar a un análisis del diálogo entre los acontecimientos históricos y los hechos narrados por una novela como *La risa del cuervo* –que es el objeto de estudio de nuestra investigación– nos detendremos en las paradójicas nupcias de la poesía de Miranda con la historiografía sobre el “Descubrimiento” y la Conquista española de América. Revisaremos y analizaremos así cómo el poeta asume la historia *desde* su poética y el tránsito que habrá de efectuarse de un género a otro, como lo son la poesía y la novela.

1.1.1. Tropicomaquia (1966), Indiada (1970) y Simulación de un Reino (1996). En los años 60 el ámbito de la poesía colombiana estaba agobiado por el movimiento Nadaísta (Castillo, 1998), definido por Juan Gustavo Cobo Borda (1995) como “una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia [...] que se proponía en consecuencia ‘no dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio’, mediante una actitud iconoclasta que se expresaría simultáneamente en dos campos: el literario y el vital”. En este contexto, un grupo de jóvenes, entre los que figuraba Darío Jaramillo (1947), David Bonells Rovira (1946), José Luis Díaz-Granados (1946), Juan Gustavo Cobo Borda (1948), Henry Luque Muñoz (1944), Augusto Pinilla (1946), Giovanni Quessep (1939) y Álvaro Miranda (1945), irrumpen en el campo de la

poesía colombiana, siendo llamados por el poeta español Jaime Ferrán como “La generación sin nombre”, nacida entre 1940-1950:

[...] vine a encontrarme entre los hijos espirituales del licenciado a una generación de jóvenes escritores que quería pasar también sin nombre a la historia literaria de su país, quizá porque querían aminorar con ese gesto de humildad la tendencia un tanto grandilocuente que había llamado a las generaciones de sus mayores [...] parecen querer dejar estos jóvenes sus huesos mondos y lirondos a la posteridad sin apelación alguna a la gloria, y yo he respetado su decisión y les he llamado como ellos se llamaron: una generación sin nombre (Ferrán, 1970: 11).

Como lo plantea el mismo Miranda, sus primeros versos –que fueron recogidos y publicados por la editorial Adonais de Madrid en la *Antología de una Generación sin nombre* (1970) – “llenaron mis pulmones de aire y, en un respirar poético no convencional, construí mis imágenes. Todo este andamiaje estaba basado en lecturas del romanticismo, de los surrealistas europeos y americanos, de Whitman, Álvaro Mutis, Manuel Scorza, Pablo Neruda y el Siglo de Oro Español, donde galopaba Quevedo intercalado con la Generación del 27, que me llevaban a los extremos de una palabra que tensionaba todos los mundos posibles.” (s.f: 4). Fue esta influencia española y americana –sumada a las experiencias en su natal Santa Marta, donde vivió hasta los once años, y luego en la fría sabana de Bogotá, junto a sus hermanos y padres (3)– la que le permitió edificar los primeros versos.

Anclado ya en los Andes bogotanos, comencé a conocer, por historias contadas, a don Gonzalo Jiménez de Quesada, el conquistador leproso, a quien asociaba con el mismo caballero Quijada o Quesada, de quien Miguel de Cervantes me enseñó a ver, con los ojos de la imaginación, la emoción y la importancia de una aventura relatada. Ahora era yo el que deseaba entremezclarme con las contingencias y mis emociones crecían cuando mi madre me leía, por las tardes, al salir del colegio de los Hermanos Maristas, a Tom Sawyer, de Mark Twain, cuyo mejor tesoro era la piel de gato que escondía sobre las orillas del Mississippi, esas aguas que mi imaginación de niño y muchacho confundía con el mismo río Magdalena donde alguna vez se extraviaron los mismos hombres

del loco de Quesada cuando buscaban la tierra bogotana de los muiscas (3).

Tenemos sus poemarios *Tropicomaquia* (1966), *Indiada* (1970) y *Simulación de un reino* (1996). Para Ariel Castillo (1998), aunque Miranda pertenece a la Generación Sin Nombre, estos tres poemarios lo diferencian de sus compañeros en cuanto supo encontrar desde un principio una atmósfera y una actitud socarrona con constantes reminiscencias a Rabelais, Lautréamont y Villon, mientras que sus otros compañeros se dedicaron a profundizar temas como el amor, como es el caso de Darío Jaramillo; las inquietudes del hombre de hoy, como David Bonells y el encantamiento de hombre y mujer, fundamentado en el paisaje, como ocurre con Giovanni Quessep.

En *Tropicomaquia* (1966), por ejemplo, se muestran elementos que componen principalmente al trópico, como su clima soleado, el mar, sus distintos grupos culturales, la variedad de su naturaleza, etc. El poemario recoge las voces indígenas con el poema “Huvarí” y lo ritual con “El altar de los alcatraces”. “Huvarí”, por ejemplo, habla del génesis, del comienzo, del antes y después de la llegada de los colonizadores: “Primero fue el sumo viento descuartizado y descuartizante”; luego: “Era muda mi voz por los caídos como la semilla rodeada por el hielo, muda hacia arriba donde mis manos desgranaban la humedad...” (31-2). De igual manera, el poema “The American conquest” alude a este antes y después que se distancia por el arribo español.

Qué bello era para entonces caminar en el
vértice del silencio y observar cómo la llama
se transformaba en reverso de su fuego.
Luego llegaron ellos disfrazados como enanos
de circo; con sus pelucas y sus narices
postizas; con sus botas y sus diplomas

podridos por la lluvia y circundaron
de asfixia nuestra isla. (28-9)

El hablante lírico contrasta dos momentos: uno en el que la llegada española al continente no se había dado, por lo que el habitante de estas tierras se encontraba rodeado de tranquilidad: el silencio era percibido como reposo idóneo para la contemplación de la naturaleza. El otro momento está marcado por la presencia española, y se caracteriza por el malestar de su arribo. En *Indiada* (1970), por su parte, el autor pretende “reconstruir la historia como un elemento también de la poesía” (Castillo, 1998: 143). En otras palabras, busca simular el castellano arcaico y establecer una conversación entre historia y literatura. Marcadas son las referencias a personajes históricos como Blas de Lezo y Pablo Morillo, entre otros. Con *Indiada*, Miranda inicia lo que a partir de allí será característico en todos sus poemas: títulos-relatos de carácter prosaico que cumplen una función descriptiva e irónica:

PAISAJES DE UNA MUJER NATURAL DE MOMPOX, DE QUIEN SE DICE FUE OBLIGADA A PRESENCIAR EL ASAMIENTO DE SU HIJO EN MANOS DEL CRUEL MORALES, DURANTE EL CERCO QUE DON PABLO MORILLO HICIERA A LA INDIANA CARTAGENA DE 1816 Y SEGÚN MALEDICENCIAS DE GENTES VILES, VIO MORIR DE UNA HINCHAZON PROGRESIVA EN LAS PIERNAS Y DE OTROS MALES QUE FUERON CONTRAIDOS POR COMER CARNES Y HARINAS PODRIDAS, BACALAO RANCIO, CABALLOS Y BURROS EN DETESTABLE SALMUERA, PERROS, RATAS, MICOS, LOROS Y CUERVOS. (50)

PAISAJES SOBRE AQUESTA MAR DEL CONDOTIERO, MUY GALANA EN SU BELLEZA, TAN ASÍ QUE ERA FÁCIL DE CONFUNDIR CON AQUESTA OTRA QUE EL GOBIERNO INGLES MANDO ACUÑAR EN MONEDAS DE ORO, DONDE SE VEIA AL MARQUES DE OVIEDO, MAS CONOCIDO CON EL NOMBRE DE DON BLAS DE LEZO, HINCANDO SU SOBERANIA ANTE EL ALMIRANTE VERNON. (43)

En cuanto a *Simulación de un reino* (1996), su tercer poemario, consta de dos partes, cada una anticipada por textos prologales que funcionan como epítomes, entendido como resumen que precede a una obra o composición más extensa, cuya principal función es describir lo fundamental de la totalidad de poemas posteriores, y cuyas características formales, al igual que en *Indiada*, difieren del resto de textos que componen la obra. “Se trata de explicaciones históricas acerca del origen de los escritos, provistas de información que sirve de contexto y presentación estructural de las series líricas posteriores” (Roldán: 2004: 58). La primera parte, cuyo texto-prólogo se titula “El hallazgo de un reino”, se compone de 39 poemas dirigidos a la diosa Ihillá, quien es una de las principales divinidades de la naturaleza indígena en el reino del Caribe, a quien se le pedía guía en medio de la desesperanza. La segunda parte, igualmente precedida por un epítome, se compone de 6 poemas dirigidos al Rey Carlos V de Alemania por parte de la diosa. Según Caballero De la Hoz (2010), *Simulación de un reino* es el poemario donde Miranda reafirma lo esencial de su poética: revalida su tarea de reescribir la historia oficial del encuentro entre la cultura europea y la americana. Para Caballero De la Hoz, Miranda:

[...] emprende la labor de “corrección” de la historia desde la literatura, ya que esta tarea se debe emprender no sólo desde perspectivas diferentes a las usadas para elaborar la historia “oficial” sino a través de un tipo de discurso diferente. Y en el discurso literario, si bien se crea una realidad “ficticia” propia y autotélica, ésta se sustenta en los elementos de la “realidad real” (52).

Para lograr esta “ ‘corrección’ de la historia”, el poemario se vale una serie de narraciones escritas desde la perspectiva de los conquistadores españoles, conocidas como Crónicas de Indias, en las cuales se consignaron en un orden cronológico los sucesos ocurridos durante el descubrimiento, la conquista y la colonización de los pueblos americanos. No obstante, no podemos olvidar el valor literario que se le asigna a las Crónicas, lo que las convierte en textos

conformados no sólo desde una perspectiva histórica, sino también desde una perspectiva literaria. A esto se refiere el historiador mexicano Álvaro Matute (1997) cuando, refiriéndose al debate sobre la validez de las Crónicas como fuentes históricas, afirma:

Una crónica –no de las más antiguas, sino, pongamos por caso, las indianas– puede tener un entramado épico, cómico, trágico o satírico, pero no por ello es uno de esos géneros, que tienen sus reglas de juego canónicas para sí. Pero, ante todo, por los fines que persigue, es una creación historiográfica, a pesar de lo literario que pueda tener implícito (716).

Con la anterior afirmación se reconoce que en las Crónicas de Indias existe un vínculo entre lo literario y lo histórico, relación que se establece asumiendo que estos textos poseen un propósito histórico testimonial, pero que acuden a recursos otorgados por la ficción, como hiperbolizar, narrar sucesos alrededor de un sujeto que resalta como protagonista, la omisión o depuración de determinados hechos que no contribuyen a la grandeza del héroe protagonista, etc. Cabe resaltar que aunque las Crónicas guardan similares intenciones, podemos definir las como un todo homogéneo, dado que desde el punto de vista de la finalidad, criterios cronológicos y espaciales, aspectos temáticos, entre otros, las Crónicas se convierten en una compilación de textos variados. Según Omaira Hernández Fernández (2008), atendiendo a su clasificación, podemos hablar de Crónicas originarias, Crónicas evolucionadas y Crónica madura:

Si atendemos a las crónicas originarias, en las cuales agruparíamos a los cronistas españoles de la primera mitad del siglo XVI, sus textos describen el descubrimiento (las cartas de Colón) y narran la conquista y exploración del territorio (las cartas de relación de Hernán Cortés y Los naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca). Si atendemos a la crónica evolucionada, prácticamente segunda mitad del siglo XVI, habría que mencionar los textos de fray Bartolomé de las Casas (1552), Bernal Díaz del Castillo (1568). Finalmente, la crónica madura en América con la incorporación de la “visión de los vencidos”, es decir, los textos producidos por los cronistas indios y mestizos, quienes apropiándose del arma cultural del conquistador, dan testimonios de sí mismos y de lo que

sobrevivió de sus culturas luego de lo que significó el apocalipsis de la conquista española (215).

En textos como Carta a Luis Santángel (1492), de Colón y Cartas de Relación (1519/1983), de Cortés, los autores plasmaron, además de una relación de la exuberante naturaleza del “Nuevo Mundo”, su perspectiva acerca del choque cultural y la manera como calificaban a los habitantes de estas nuevas tierras. En su Carta a Luis Santángel, Colón escribe:

La Spañola es marauilla: las sierras y las montañas y las uegas i las campiñas, y las tierras tan fermosas y gruesas para plantar y sembrar, pa criar ganados de todas suertes, para hedificios de villas e lugares. Los puertos de la mar, aquí no hauría crehencia sin vista, y de los ríos muchos y grandes y buenas aguas, los más de los cuales traen oro. En los árboles y frutos y yeruas ay grandes diferencias de aquéllas de la Iuana; en ésta ay muchas specierías y grandes minas de oro y de otros metales. La gente desta ysla y de todas las otras que he fallado y hauido ni aya hauido noticia, andan todos desnudos, hombres y mugeres, así como sus madres los paren, haunque algunas mugeres se cobrían un solo lugar con una foia de yerua o una cosa de algodón que pa ello fazen. Ellos no tienen fierro ni azero ni armas ni son [par]a ello, no porque no sea gente bien dispuesta y de fermosa estatura, saluo que son muy te[merosos] a marauilla (4).

Ahora bien, es necesario aclarar que Miranda no selecciona una u otra crónica específica como hipotexto. Más bien, la relación que ata a *Simulación de un reino* con este género se debe a que el samario *imita*, –lo que Genette llama un proceso más complejo dentro de la operación que califica como *Transformación*–, de estos textos su carácter descriptivo y su finalidad de relación de sucesos. El poeta samario entiende que para lograr una “corrección” y “actualización” de la historia es necesario la retoma de las “fuentes iniciales” del discurso histórico que legitimó la empresa colonizadora, posibilitando nuevas valoraciones y modificaciones. Pero esta actualización no se da de una forma “mimética” –lo que significaría usar la poesía sólo como forma métrica de un contenido histórico–, sino que Miranda parodia la visión de las Crónicas de

Indias, desacomodando, a través de modificaciones que desvían su sentido y expresan acciones distintas, la intención de los textos mediante la apropiación de su mismo estilo y su finalidad descriptiva, y así “decir otra cosa de manera parecida”.

Genette, recurriendo a la etimología del término, sostiene que parodia “sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía” (1982: 20). Además, plantea que el origen de su empelo se encuentra en la Poética de Aristóteles, siendo una cuarta parte no desarrollada o desarrollada y no conservada, por lo que está obligado a la necesidad de formular hipótesis en relación a este cuarto mundo del texto del estagirita.

Miranda parodia las Crónicas tomando de ellas su estilo para con el mismo relatar sucesos diferentes. Para ello presenta una perspectiva histórica del arribo europeo a tierras del Caribe y el fenómeno de aculturación que se presentó al producirse el contacto entre europeos y los que después fueron llamados pueblos americanos. Desde el epítome que abre la primera parte del poemario, el samario presenta a un europeo como el autor de lo que él llama un diario: “Este es el diario de Aquiles Velho Alvar, aquel que sugiere cómo Diego de Urbino, Diego Cardona y diego Sandoval, capitán de flotilla el primero y capitanes el segundo y el tercero, de Don Gonzalo Jiménez de Quesada, fueron a parar a un territorio por entonces desconocido del Nuevo Mundo” (135). Con lo anterior, el samario ratifica que fueron europeos los primeros autores de crónicas, y que estas narraban acciones donde ellos figuraban como protagonistas en las desconocidas tierras del “nuevo mundo”. Sin embargo, según el narrador del diario, cuando los

capitanes españoles entraron en contacto con la geografía del Caribe, la tradición y religión de los “indios”, fueron estos quienes sufrieron una aculturación.

Simulación de un reino plantea que no fueron los “indios”, sino los expedicionarios ibéricos quienes abandonaron sus costumbres y tradiciones, entregándose a las de los nativos del “Nuevo mundo”: “Sintieron los diegos, sus hombres y sus indias, la presencia de otras divinidades y ya sin la protección de los frailes que les hicieran recogerse en su fe cristiana, bien pronto se entregaron a la fea costumbre pagana de orar a otros dioses del orbe, así como dormir entrepierados, como gajos de plátano, con indias chimilas en hamacas de algodón” (1996: 136). Es así como dioses, diosas, faunos, hados y otras divinidades del imaginario caribeño no habrían sido suprimidos bajo la presencia del Dios Uno y Trino católico, sino que permanecieron activos para socorrer a los diegos de la presencia de Dios, a quien estaban a punto de entregar sus almas.

Para Suárez Roldan (2005), la lectura de *Simulación de un reino* ha manifestado en Miranda una preocupación por la historia, por cuanto sus poemas están marcados por el interés de episodios considerados esenciales para la construcción de una identidad nacional. Entonces, el samario realiza una representación literaria de la historia mediante su poesía. Esta relación poesía/historia ha sido objeto de análisis de Aristóteles, quien, con el propósito de adjudicar a la poesía un estatus epistemológico superior al de la historia, ha planteado que contar las cosas como sucedieron no es el oficio del poeta, sino como desearía hubieran sucedido:

El historiador y el poeta no difieren porque uno utilice la prosa y el otro el verso, sino que la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido y el otro lo que podría acontecer. Por esto la poesía es más filosófica y más seria que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular. Es universal el tipo de cosas que dicen o hacen ciertas clases de hombres según la probabilidad o la necesidad; a esto apunta la poesía (13-4).

Esta problematización del estagirita conduce a la separación de ambos discursos, por cuanto el uno está atado a lo posible o a lo necesario, mientras que el otro está unido a lo “real” (pasado). Así, el samario puede recaer sobre acciones que el pasado histórico sentencia como ocurridas justamente como las crónicas lo relatan, logrando con ello la postulación de acciones que posiblemente tuvieron presencia en dicho pasado. Sin embargo, a pesar de esta separación entre ambos discursos –poesía e historia–, para el historiador y crítico literario Menéndez Pelayo, citado por María Rodríguez Sánchez de León (2014) existe una relación entre estos dos discursos, en la medida en que algunas veces la poesía precede a la historia, y a falta de documentos históricos, esta es tomada a modo único de historia de un pueblo o nación, o contrariamente, algunas veces los poetas sienten la necesidad de refrescar su inspiración acudiendo a la fuentes de la historia:

[...] la poesía unas veces precede y anuncia a la historia, como en las sociedades primitivas, y es la única historia de entonces, creída y aceptada por todos, fundamento a la larga de las narraciones en prosa [...] y otras veces por el contrario, la materia que fue primero épica y luego histórica [...] o la que teniendo absoluta fidelidad histórica nunca fue cantada sino relatada en graves anales pasa al teatro, y por obra de Shakespeare o de Lope vuelve a manos del pueblo transfigurada en materia poética y en única historia de muchos (462).

Para el mismo Menéndez y Pelayo, el poeta y el historiador sólo difieren en la manera como interpretan, pues, según el pensador español, tanto el poeta como el historiador no inventan, sino que más bien lo que hacen es componer e interpretar los elementos esparcidos de la realidad. A ambos sólo los separa el modo de interpretación. Para el filósofo británico W.H Walsh (1978), por su parte, “lo que todo historiador busca no es un relato escueto de hechos inconexos, sino una fluida narración en la que cada acontecimiento esté, por así decirlo, en su lugar natural y

forme parte de un todo inteligible” (34). Es decir, una de las principales aspiraciones del historiador es similar a la del narrador: busca un desarrollo ordenado que garantice la unidad de episodios separados. Cabe señalar al respecto que el estadounidense Hayden White (1992) sostiene que los historiadores emplean lo que denomina “la imaginación histórica”, cuando se enfrentan a la indagación del pasado. Para White el historiador utiliza las mismas estrategias narrativas que emplea un escritor literario, de modo que la Historia posee componentes artísticos que la semejan a la prosa narrativa:

Uno de mis objetivos primordiales [...] ha sido establecer los elementos específicamente *poéticos* de la historiografía y la filosofía de la historia, en cualquier época que se practiquen. Con frecuencia se dice que la historia es una mezcla de ciencia y arte. Pero mientras que los filósofos analíticos recientes han logrado esclarecer la medida en que la historia puede ser considerada como una especie de ciencia, se ha prestado muy poca atención sus componentes artísticos. A través del develamiento de la base lingüística sobre la cual se constituyó determinada idea de la historia, he intentado establecer la naturaleza ineluctablemente poética de la obra histórica y especificar el elemento prefigurativo de cualquier relato histórico, que tácitamente sanciona sus conceptos teóricos (10).

Miranda trabaja una realidad ubicada en un tiempo y espacio determinados, retomando géneros y referenciando nombres registrados, como lo son Diego Sandoval, Pedro Fernández de Lugo, Gonzalo Jiménez de Quesada, entre otros. El samario no sólo es consciente de que los nombres usados en sus poemas son históricos, sino que también es consciente de la historicidad que transforma mediante la parodia de los textos que la justifican. A través de esta acción, sucesos que no pretenden ser asumidos como invención o productos de la imaginación, son retomados, convirtiéndolos en acontecimientos que a pesar de su inmortalización por el paso del tiempo, pueden ser modificados, con lo cual se desvía su sentido para expresar algo distinto, que niega o reconstruye lo impuesto por ellos. Habiendo así establecido un acercamiento a los hechos

pasados en la poesía de Miranda, en el siguiente apartado abordaremos los modos de transposición y re-creación de la historia en su novela como *La risa del cuervo*.

1.2 HISTORIA FICCIONALIZADA: NARRAR LAS LUCHAS INDEPENDENTISTAS

“Cada época vuelve a escribir la historia, pero en especial lo hace la nuestra, que se ha visto forzada por los acontecimientos a revalorizar nuestras concepciones de la historia y del desarrollo económico y político”

Eric Williams.

La risa del cuervo se encuentra ambientada en la época colonial y referenciada históricamente, según Suarez Roldán (2005: 131), en el marco de dos eventos: los inicios del viaje de Alejandro Von Humboldt por tierras suramericanas y algunos episodios ocurridos durante los procesos de independencia de las colonias españolas, entre los siglos XVIII y XIX. En este sentido, presenta sucesos que la historiografía continental ha analizado y construido mediante sus propios recursos de interpretación. Pero *desde* otra mirada. El general José Félix Ribas, patriota venezolano, quien fuera decapitado por el ejército realista en 1815, deambula con la cabeza bajo del brazo, y aunque esta sea finalmente colgada en una lanza en la Plaza Mayor de Caracas, no morirá jamás. Desde lo alto de la lanza la insomne cabeza continuará recordando los pormenores de su destino infausto.

Manuelita Sáenz, heroína de la batalla de Ayacucho, “vive” deseante después de ser arrojada a una fosa común y cubierta de cal para evitar una epidemia de difteria: es asediada continuamente por una horda de cangrejos que reviven su frustrada maternidad, hasta que sus restos emprendan un fantástico viaje envueltos en la corriente oceánica que lleva el nombre de

Humboldt. Y es que es el barón alemán el personaje que articula la totalidad de la novela: lee desde el lugar de los vivos, al igual que el lector de la novela, un manuscrito empastado en piel de carnero. Así, pues, la narración que se presenta en *La risa del cuervo* se asume como una historia *otra* elaborada a partir del lente reconstructor del novelista.

Miranda transpone los sucesos contados por la “historia oficial” alterando los eventos de las luchas independentistas de las colonias y permitiendo que sus personajes realicen acciones que perturban el plano de lo cotidiano. Es así que vemos la cabeza del general Ribas, convertirse en protagonista. Por esto, la labor de Miranda, como novelista, es narrar lo que acontece después que la cabeza ha sido fijada en la lanza. El límite de la historia oficial llega hasta el momento en que el general es decapitado. El acontecimiento histórico, señalado por la académica venezolana, Neruska Rojas, (2014) indica que:

El hombre que recibe el año de 1815, está enfermo y agotado. Al retirarse del escenario bélico, es víctima de una emboscada en Tucupido. Su cuerpo fue vejado y mutilado. En la mañana del 14 de marzo, su cabeza fue colgada en la entrada de la ciudad de Caracas ante la mirada sorprendida de los habitantes que se reunieron alrededor de la plaza mayor para disfrutar del grotesco espectáculo. Juan Vicente González, reproduce así la nota publicada en la Gaceta:

A las doce del mismo día, formados en la plaza mayor los batallones del Rey y la Corona, dos escuadrones de Caballería y una brigada de Artillería, se colocó en la horca la cabeza del llamado general José Félix Ribas, llegada la noche antes de Barcelona, puesto en ella el mismo gorro encarnado con que se hizo aquí distinguir en el tiempo de su triunvirato (5).

Así, pues, el sentimiento y la sobrevida de una cabeza sin cuerpo se convierten en la *otra* historia contada por Miranda, historia que narra las peripecias sufridas por la cabeza del general:

[Ribas] Apretó con fuerza su cabeza bajo el brazo y se internó entre los pastizales del Llano. [...] Se tambaleaba en su andar sin rumbo con la cabeza detenida entre sus manos, como si el norte quedara allá

donde le parecía escuchar los cascos de los caballos que galopaban entre las piedras del río (7).

[...] “Es tiempo de partir”, se decía entre dientes, pero sus pies seguían fijos a la tierra. Sólo ahora, después de tres horas de la ejecución ordenada por Morales, entendía de verdad que le habían cortado la cabeza y que con ella, debajo del brazo, se hallaba perdido en la inmensidad de aquella estepa del trópico (10).

Asimismo ocurre con Manuelita Sáenz, otro de los personajes históricos involucrado en las acciones desconcertantes narradas por Miranda. Y es que el escritor samario, le otorga a cada personaje conductas, a pesar que están relacionadas con su vida histórica, ficticias. Es por eso que encontramos una Manuelita que después que ha sido arrojada a la fosa común, continúa “viviendo”. “[...] Deseaba estrujar su cuerpo, sacarlo de aquel sufrimiento, pero cada vez que lo intentaba, sentía salir de su propia boca una nata blanca llena de huevos de cangreja. Trataba de escupirlos, pero los huevos ya se encontraban escurridos entre sus mandíbulas carcomidas (79)”. Por ello, estas acciones permiten que asumamos *La risa del cuervo*, como una historia *otra* en la que prevalece el carácter ficticio, transformando los eventos históricos en una historia ficcionalizada. Sobre el concepto ficción, Jitrik (1995) apunta:

Sobre este término quedan cosas por decir; ante todo, se lo suele tomar como sinónimo de “irreal”; en segundo lugar, como metonimia de cuento o narración, pero esos usos corrientes impiden ver su verdadero alcance y aun su carácter. Por comenzar, es cierto que el término “ficción” mantiene una relación con invención pero no es necesariamente lo mismo aunque inventar sea también generar algo nuevo y no conocido a partir de materiales conocidos. A la vez, uno y otro dependen de “imaginación”, así sea porque algunos de los semas de esta palabra tienen un alcance de disparador; las tres palabras tienen en común el juego entre lo existente, que desaparece, y lo inexistente, que comienza a poseer relieve (55).

En esa medida, la ficción como producto y herramienta de la imaginación, facilita que Miranda traduzca las historias oficiales desde *su* mirada, una mirada que solo posee el novelista

y admite construir historias alternas que desconcierten al lector. La novela, *La risa del cuervo*, es el resultado de un proceso de investigación e imaginación por parte del escritor, lo que permite que éste conozca los eventos sucedidos en las luchas independentistas y logre reinventar la historia. Miguel Ángel Garrido (2004), en su Nueva introducción a la Teoría de la Literatura, señala que:

Fue Aristóteles el primero en aludir a lo ficcional como rasgo constitutivo de la literatura. [...] La ficción presenta dos planos inseparables: de un lado, lo *representado*- el objeto o mundo ficcional- y, de otro, la *representación* o imagen (la forma). La ficcionalidad es, pues, una cualidad que afecta tanto al significante como al significado o contenido de la obra literaria. Sin embargo, es importante reseñar que el objeto ficcional reúne en sí dos rasgos (aparentemente) contradictorios. Es *ficticio* porque, en cuanto producto imaginario, su existencia resulta indemostrable en el mundo actual [...] pero, al mismo tiempo, se presenta y es aceptado como *real*, ya que, para que tenga sentido, los lectores tenemos que situar imaginariamente la historia narrada [...] (172).

Entonces, asumir la historia que se evidencia en la novela como “real” o, si se prefiere, realidad ficticia- pero reflejo de la realidad *real*- es admitir que la narración es el resultado de una combinación de eventos registrados (históricos) y creados (ficticios). Por supuesto, Miranda, al combinar los eventos históricos con la ficción proporciona un mundo de posibilidades en la medida que la historia narrada se convierte en una forma de asumir la realidad y representarla a través de un juego de ocultación y revelación. Estas dos características se manifiestan, en la novela, en la forma de narrar los hechos históricos, pues no aparecen de manera lineal, ni consecuente, sino que mediante una escritura laberíntica, eclipsada, en la que la narración está construida por segmentos narrativos o acápites, Miranda, va dando pistas de cada evento sucedido, y poco a poco, revelando al lector un modo de descifrar la realidad, pues los personajes y sus acciones extraordinarias sobrepasan los límites de ésta, por lo que el escritor ofrece *otra*

historia en la que dos mundos divergentes se yuxtaponen resultando otro. Un mundo –histórico- y uno –ficcional-, el primero, a pesar que lo sobrepone el segundo, no se deja atrás; permanece presente, y con ello dota a la ficción un carácter dual.

Además, para construir la historia de la novela, el samario, debe valerse de una serie de estrategias narrativas en las que cuenta la técnica de verosimilización y la ficcionalización. La primera permite que el escritor se base de un hecho real y reproduzca, no fielmente, una historia, demostrando que ésta es creíble, pero que no es verdadera, no en su totalidad. Así, los personajes y espacios de *La risa del cuervo*, a pesar que son tomados de un hecho real tienen una trasgresión, acciones extraordinarias, y es aquí donde se introduce la otra estrategia, la ficcionalización. Ésta tiene como principal objetivo remarcar que lo que se está leyendo es ficción. Asimismo, valiéndose de estas dos herramientas, Miranda, permite que ambas coexistan a lo largo del relato y generen incertidumbre en el lector. Por esto, vemos a Ribas, Manuelita, Humboldt, ejecutar labores que realizaron durante su vida histórica, pero transversalizadas por la ficción. La cabeza del general sometida a múltiples vejaciones, una Manuelita clamando una muerte de “adeveras” o Humboldt tratando de descifrar unas inscripciones enigmáticas en el castillo y leyendo un misterioso libro empastado en piel de carnero. A continuación, es necesario señalar las definiciones de las dos estrategias empleadas en la construcción de la historia.

1.2.1 Verosimilitud y Ficcionalización: dos Recursos Literarios para Construir La Risa del Cuervo.

1.2.1.1. Verosimilitud. El concepto verosímil se remota a los tiempos de Aristóteles (1946). El estagirita incorporó este término en su *poética* al comparar el quehacer del historiador con el del

poeta. Asimismo, esta noción, ha sido objeto de investigación de muchos pensadores. El escritor y crítico español Ignacio de Luzán (1789) describe el concepto de verosímil como todo lo que es creíble, siendo creíble lo que es conforme a nuestras opiniones. También encontramos a Genette (1989), indicando el concepto como conformidad a la opinión del público. Todorov (1978) aludiendo como la forma en que la obra se ajusta a la realidad. Sin embargo, no detallaremos en estos antecedentes. Lo que nos interesa aquí es apuntar la noción que tiene lo verosímil en la literatura, específicamente en la novela.

La verosimilitud es una figura literaria que expresa si una acción, persona, hechos, parecen verdaderos. La palabra en sí misma significa “similar a la verdad”. Un recurso para que se presente verosimilitud en una obra es recurrir a un pacto ficcional. Este se define como la relación existente entre la obra y el lector, siendo éste último el encargado de distinguir hechos ficcionales. La estrategia de la verosimilitud permite el grado de semejanza con la realidad. En esta medida, el escritor puede valerse de hechos históricos y reactualizarlos en su historia. La reactualización se da por medio de la creatividad que el novelista posea. En el caso del samario Miranda, este recurre a la ficcionalización de sus personajes de *La risa del cuervo*, empleando acciones extraordinarias o fantásticas.

1.2.1.2. Ficcionalización. La venezolana, licenciada en letras, María Eugenia Betancourt (1996), indica que ficcionalizar en la literatura es “mostrar diferentes posibilidades de la realidad. El equívoco tal vez proviene del hecho de que en las ficciones la realidad entraña una dualidad al sobrepasar los límites y exponer otros mundos posibles que, por su disposición contextual, los hacen parecer extraños pues incorpora una realidad identificable pero sometida a un cambio imprevisto que la diferencia del mundo real. La dualidad surge por el hecho de que, a

pesar de que esa realidad se ha visto sobrepasada, ésta aún continúa allí. Por ello, no se puede acusar a las ficciones literarias de mentira, sino más bien de exponer diversas realidades, según el filósofo estadounidense Nelson Goodman (1996), en el entendido de que no existe un mundo único e inmutable. Lo que logra la ficción es crear nuevos mundos a partir de los ya existentes y que conviven simultáneamente, erigiendo otra realidad cuya accesibilidad es factible con múltiples posibilidades. Por lo tanto, la ficción no es algo opuesto a la realidad o el lado irreal de ésta, sino condiciones que hacen posible la producción de otros mundos y de cuya realidad no puede dudarse, aun cuando sabemos que es pura simulación”

Con esto, podemos señalar que la novela de Miranda se vale de unos modos particulares de ficcionalizar la historia, pues, la ficción, verosimilitud, y ficcionalización de los acontecimientos históricos, son estrategias empleadas por el escritor para la construcción de su relato, fijando así, *otra* forma de conocer la historia presentada durante las luchas independentista. Por medio de *La risa del cuervo*, el lector puede encontrar una ruta alterna para conocer hechos del pasado alterados con acciones extraordinarias.

1.3. LAS LUCHAS DE INDEPENDENCIA: LA DESACRALIZACIÓN DE LA HISTORIA Y SUS HÉROES

“La historia es una rama de la literatura”
 Pío Baroja.
 “[...] la novela no es una imitación fiel del pasado, sino un espejo ficcional de él [...]”
 Pablo Montoya.

Referirnos a la novela histórica como subgénero es señalar que éste reelabora o reescribe el discurso histórico oficial, para, a través de recursos como la omisión, exageración o ficcionalización, violentar hechos oficializados, y vertebrando así ambos mundos discursivos,

construyendo una problemática específica. Jitrik (1995) señala que esta oposición implícita corresponde a una unión entre “invención” e historia, como referencia a un “orden de hechos”, y encuentra una solución en la novela histórica, que no es más que un “acuerdo de términos contrapuestos” (9).

La novela es tocada por la ficción y, como el historicismo, que aparece casi al mismo tiempo, establecen una conexión, tomando forma la “expresión «novela histórica»” (10). El subgénero no representa, pues, una relación directa de temas históricos, sino un acuerdo momentáneo que puede ser transgredido.

Según Pacheco (2001: 205), la novela histórica afronta profundos cambios de signo ideológico a fines del siglo XX, haciéndose más crítica e irreverente ante la denominada “historia oficial”. Esta desacralización presente en la novela de Miranda cuestiona las verdades consideradas históricas, adoptando la posición asumida por DeForest, personaje para quien todo el que lea el libro forrado en piel de carnero olvida la historia: “Acá, para sabernos libres de engaños, se han apartado de los caprichos de los hacedores de la utopía llamada verdad” (47). Es esa utopía la que se degrada en el relato, convirtiendo las guerras de independencia en recuerdos lejanos de personajes que un día participaron en ellas, y que ahora las miran desde sus respectivas soledades. Pero la novela no sólo desacraliza la historia; con ella también son profanados sus científicos, su literatura, sus instituciones, sus héroes y tumbas (Castillo, 1998:145).

Desfilan en las páginas de *La risa del cuervo* figuras ficcionalizadas no como los autores o los contribuyentes a la emancipación de los pueblos americanos, sino como mujeres y hombres que

sufren su propia epopeya, ya sea por las ilusiones que tuvieron, por los recuerdos que los agobian o por las peripecias que actualmente viven. Los próceres experimentan sucesos que sólo son posibles bajo el universo de la ficción: después de muertos continúan deambulando con sus cuerpos convertidos en despojos, bajo tierra sus cuerpos son explorados por animales que los acogen como nidos para sus crías; desmembrados por efectos de su muerte, deciden utilizar huesos de otros cadáveres, etc. Con esto, Miranda se suma a la tradición literaria en la que se erradican las cualidades de los insignes personajes, asumiéndolos como figuras históricas calificadas de héroes, pero que como cualquier otra persona estaban llenos de debilidades y defectos. Aquí podemos hablar del Bolívar de *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez, donde se narran los últimos días de un Libertador que se siente derrotado y abandonado por la patria que tiempo atrás liberó.

En la narración de *La risa del cuervo* las figuras heroicas de la historia son novelados con sus rasgos humanos, complejos, que los desmitifican, alejándolos de estereotipos configurados por el discurso historiográfico: guerreros ilustres que sobresalían detrás de atriles como en campos de batalla, hombres y mujeres de fiera voluntad a los que arriesgar sus vidas significaba poco frente al sentimiento de liberación. Son estereotipos que están ligados a la construcción o revalidación de figuras insignes de una nación, estereotipos que les adjudican un carácter mesiánico o superlativo por encima de otros que fungen como subordinados por no poseer cierta cantidad de cualidades. En esa medida, tratándose de un territorio en cuyo pasado se desató una guerra donde participaron figuras con fines distintos, en la historia de Latinoamérica podemos encontrar un vasto conjunto de nombres considerados hoy como emblemas patrióticos.

Aunque la imagen de Simón Bolívar no es frecuentemente interpelada en la narración, su presencia o su lejano recuerdo es constante mediante las reminiscencias de algunos personajes. Es el llamado “Libertador” una figura a la que la historia exalta por su admirable e incisiva participación en lo que dio como resultado la caída de la monarquía española en los pueblos americanos. En *Bolívar y la emancipación de sur-América: 1783-1819; memorias del general O’Leary* (1915), el autor se encarga de biografiar la vida del caraqueño, desde su infancia, pasando por su adolescencia y su posterior participación en las guerras independentistas. Allí, Bolívar es presentado no sólo como un hombre ilustre que emitía discursos elocuentes, sino también como un general que comandó ejércitos en campos de batalla, convirtiéndose en emblema y héroe de las nacientes repúblicas:

[...] Bolívar, viendo al punto la crítica situación en que se había puesto y comprendiendo que una retirada no haría sino dar pábulo a la superstición y aumentar la influencia del clero desenvainó su espada y lanzándose sobre el improvisado pulpito arrancó de él al monje, y arrastrándole le amenazó con muerte instantánea si se atrevía a resistir (116).

El genio de Bolívar se adaptaba admirablemente a la peligrosa empresa de emancipar a su patria; joven, activo, valiente y desinteresado, consagraba su vida y todos sus pensamientos a este objeto; fué el primero en presentar los modelos que debían imitarse y en procurar por su desprendimiento y con sus elocuentes escritos inspirar a los demás los sentimientos que él profesaba. Los obstáculos que surgían a cada paso hubieran detenido a otro de menos ardiente temperamento o de convicciones menos profundas (220).

Es un Bolívar sobresaliente, capaz de ejercer cualquier acción con tal de contribuir al proyecto de liberación americana. Ahora bien, esta misma figura histórica de Bolívar se ha convertido en un personaje al que la novela histórica latinoamericana ficcionaliza constantemente. Según Pablo Montoya, citado por Alfredo Laverde (2010), la figura de Bolívar en la novela histórica latinoamericana es un tema recurrente, que se inicia con la mitificación del Libertador, a partir

del poema de José Joaquín Olmedo *Canto a la victoria de Junín* o *Canto a Bolívar*, fechado en 1825; hasta la tendencia más humana, desmitificadora y menos heroica de Bolívar, que se remonta, entre otros, a Unamuno, Martí, etc., pero que definitivamente en el contexto colombiano es inaugurada con el cuento “El último rostro” (1990) de Álvaro Mutis. En *La risa del cuervo*, la figura de Bolívar se encuentra presente, pero sólo a través de recuerdos, invocaciones, y alucinaciones de Ribas y Manuela Sáenz. A través de estas reminiscencias se muestra a un Bolívar en condiciones plenamente humanas, adolorido, moribundo por las fiebres que se lo están llevando a la muerte. No es el Libertador al mando de las tropas independentistas, aquel que, reconocido como insurgente, lidera la revolución: modelo del pueblo, de carácter mesiánico. Es un Bolívar que se rehúsa ayudar a Ribas cuando, en medio de sus desvaríos, lo llama para que venga en su auxilio: “‘Simón’, gritaba Ribas, y Bolívar, desdeñoso, le volteaba el rostro” (9). Es Manuela, sin embargo, quien muy seguidamente rememora la figura de Bolívar. En medio de su proceso de desintegración corporal, recuerda con nostalgia los días en que el amado moribundo se deshacía en fiebres en “San Pedro Alejandrino entre árboles de mango y tamarindo” (56). Un Libertador postrado en una cama, que aunque ganó varias batallas, no podía ganar la más importante: la batalla contra la muerte:

Su caballo la empujaba hacia profundos barrancos donde, acabado y viejo, yacía un Bolívar que se sumía en fiebres, a punto de perder la razón. Con la espada en alto El Libertador dirigía ejércitos invisibles. Su casaca azul se agitaba por el estertor de los bronquios que no paraban de soltar ese silbido agudo que le ahogaba y le hacía doblar su antigua arrogancia. Ella, algo tímida en su propio sueño, se le acercaba para besarle la fiebre de la frente. Le alzaba los pocos cabellos mojados por el sudor que le caían sobre las sienes y en una mirada dulce lo aprisionaba con pasión, lo abrazaba con todas sus fuerzas como si se tratara de una vieja avara que teme le roben su tesoro. El libertador amante tosía con un dolor intenso, con una fatiga que lo hacía rodar desarmado entre sus brazos, con una desolación en el alma que lo llevaba a la muerte. Tosía sin fuerzas las últimas ansias de su tisis y unas pepitas de sangre salían de su boca para caer al suelo, donde las gallinas llegaban presurosas para disputárselas. Ella era la luz de sus pupilas (78-9).

Este es un Libertador alejado de su condición bélica, dirigiendo ahora, a diferencia de unas tropas formadas por hombres armados, un ejército invisible. Ahora Bolívar es agobiado por la vejez y las enfermedades que lo tienen cerca del barranco de la muerte, soportando ya no los improperios de la guerra, sino aguantando los golpes de su propia lucha personal. Ahora bien, así como Bolívar es ficcionalizado por Miranda alejado de su condición de héroe histórico, así mismo, en la narración aparece José Félix Ribas que pierde su impronta de general de las fuerzas patriotas que luchan ante los realistas españoles, para ser reducido al despojo de lo que queda de su propio cadáver. Ribas pierde su investidura, aquella que refleja sus ideales y valores como figura histórica heroica que montaba su cabalgadura con el objetivo de liderar a los independentistas, para ser representado por su cabeza mutilada, la cual soporta sucesivos vejámenes. Es decir, Miranda se ocupa sólo de uno de los momentos esenciales en la construcción de los mitos históricos, ese que respecta a la muerte legendaria del héroe, suprimiendo los correspondientes a los antecedentes del héroe y la participación en la historia de éste (Margarito, 2012: 97). El samario no narra acontecimientos donde se presente a un Ribas entregado por la lucha a favor de la causa independentista; se ocupa de retratar las consecuencias que éstas acciones trajeron al general patriota, las cuales culminan con su trágica muerte, una muerte que lo convierte en mártir o personaje mítico de la revolución que perseguía.

De la misma forma, *La risa del cuervo* desacraliza la figura de Francisco Tomas Morales, general de las fuerzas realistas que consigue dar con la captura y posteriormente ordenar la muerte del criollo José Félix Ribas. Morales, después de ordenar el castigo de Jonatás por haber enterrado la cabeza del procer, se decide a buscarla cavando en el patio de la descendiente africana. Luego de una búsqueda exhaustiva sin resultado alguno, el realista español resuelve

tomar un descanso en el que medita sobre su soledad y la suerte de su diaria derrota. En medio de ese tranquilo aislamiento, Morales se siente perseguido por una punzante mirada que resulta ser la de una corneja que, parada sobre una cerca, lo asecha sin descanso, provocándole los miedos más cercanos a la muerte. Es así que, solo, “con deseo de descargar su estómago, con los pantalones abajo” (85), Morales escucha las historias que relata la corneja, ante lo cual el general trata de sonreír, “pero su estómago indómito y suelto se deshacía en aguas tibias que no demoraron en correr entre los negros pendejos que salían de la línea recta de sus nalgas” (87). Miranda desvanece las características bélicas del general, y con ellas la personalidad heroica de éste, maximizando la suma de sus miedos y reduciéndolos a un carácter escatológico donde Morales se resume a un acto de excretar. Por lo tanto, Miranda, recrea una acción plenamente humana (defecar) y la adjudica al general en el episodio narrado en la novela.

Así como Manuela Sáenz recurre constantemente a los recuerdos de un Bolívar alejado de su condición mítica, en el relato también se representa a la quiteña despojada de su condición de heroína que, con sus actos de insurgencia y espionaje, contribuyó a la causa revolucionaria. La llamada “Libertadora del Libertador” es mostrada en una condición de ultratumba, *post mortem*, caracteriza por dotar a los personajes muertos de lo que sería una “segunda vida”, en donde sus cuerpos siguen sufriendo la descomposición y fragmentación propia de un individuo que dejó de cumplir sus funciones vitales:

La cal quemaba a Manuelita Sáenz. Le arrancaba el pellejo, le desprendía de raíz los cabellos. Los dientes se le aflojaban y uno a uno le llenaba la boca. Aquellas antiguas perlas ahora roídas y carcomidas por los años, se le enredaban en la lengua y de golpe le llegaban al estómago [...] las uñas se le desprendían, le dejaban los dedos vacíos como si nada más hiciera falta acariciar con ellos (51).

Con esto, Miranda adjudica a los personajes acciones infortunadas donde sus cuerpos son los directos involucrados. Son cuerpos representados desde su putrefacción, en un estado donde su materia se descompone, deteriorándose poco a poco, no sólo porque sus funciones vitales dejaron de cumplirse, sino también porque la naturaleza ejerce sobre ellos un influjo que los reduce simplemente a partes de su cuerpo, como huesos, pieles, cabezas, etc. En la novela, los cuerpos de los personajes son sometidos a burlas, blasfemias y ofensas. Estos cuerpos adolecen no sólo las consecuencias de sus muertes, sino también las osadas actividades de animales que sobre ellos se lanzan considerándolos alimento, nido o lugar de reposo. Nada puede hacer Ribas mientras una jauría de perros arremete contra su cuerpo:

[...] sobre Ribas caía un tropel de patas que le rasgaban el uniforme y le trozaban las carnes. Ante la ausencia del setter los otros perros se habían apoderado de aquel cuerpo para cubrirlo con sus barrigas y pechos enlodados. Sus hocicos y narices frías hurgaron los brazos y piernas espernancados, como si buscaran así asegurar la tranquilidad del refugio conseguido (18-9).

De igual forma, desde la fosa en la que se halla enterrada, el cuerpo de la quiteña Manuela comienza a vivir una multitudinaria invasión de cientos de cangrejos que salidos de la nada comienzan a buscar refugio en las distintas partes que componen lo que queda de su cuerpo. Es una invasión animal que irrespete su condición de mujer, por cuanto violentan sus partes íntimas:

“¿Sabe usted qué se siente cuando unos cangrejos se le metan a una por ahí? ¿Sabe usted lo que es por ahí?” [...]“Pues mire, es horrible, producen un cosquilleo desesperante con esas patas, con esas no sé cuántas patas largas y puntudas, con esas muelas, con esas tenazas que están a punto de cortar, de morder todo lo que encuentran a su paso y una qué, quieta, rígida, sin poderlos espantar y esos animalitos que atraviesan por esos lugares, por ahí, sabe usted, por ahí, justo donde una siempre se cuida, justo donde una siempre se respeta y esos cangrejos ahí pasan sus muelas, metan sus cabezotas” (101).

Podemos decir que en la construcción de la desacralización de los personajes asumidos como héroes históricos, Miranda hace uso de sus aspectos corporales. Más allá de mostrarnos las acciones que realizan o en las cuales se ven envueltos, la narración de *La risa del cuervo* enfatiza en la situación presente de sus cuerpos. Es esa actualidad de sus cuerpos la dimensión central que da cuenta de lo que viven en su presente, pero que se convierte en aspecto que contribuyen a su rebajamiento como figuras heroicas. El cuerpo, desde un punto de vista anatómico, trasgrede sus límites, convirtiéndose en espacio donde lo animal y lo vegetal convergen, haciendo de este no una estructura física y material del ser humano, sino un lugar o aposento idóneo para el reposo y llevar a cabo el proceso de incubar crías. Esto, sumado a que los personajes históricos son focalizados por la narración en espacios donde sólo son un individuo más, con miedos, debilidades, enfermedades, etc., contribuye a que todo el valor histórico atribuido por la historia se elimine, siendo en *La risa del cuervo* figuras desmitificadas por las acciones que les acaecen.

CAPITULO II

IMPOSIBILIDAD DE LA MUERTE Y RECUERDOS POST MORTEM: ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN *LA RISA DEL CUERVO*

2.1 EL MANUSCRITO QUE A SU VEZ CONTIENE EL MANUSCRITO QUE A SU VEZ...

A lo largo de la fábula de *La risa del cuervo*, el lector percibe diálogos intertextuales que la narración efectúa no sólo con textos o discursos históricos, sino también con textos literarios. Esta última relación intertextual, la que compete al diálogo de la novela con otros textos literarios, se ejecuta específicamente con el relato “El barril de amontillado” (1846), cuyo autor figura ser el poeta y cuentista estadounidense Edgar Allan Poe. La utilización que Miranda hace de esta estrategia narrativa en la narración de la novela produce que el relato esté soportado por una estrategia autorreflexiva conocida como puesta en abismo, dado que en el último acápite de la novela, la presencia del poeta estadounidense, más que dada por el diálogo ejecutado con su relato, se concreta con su presencia como personaje, figurando como autor del libro de piel de carnero, libro que contiene *La risa del cuervo* que el lector lee, produciéndose así la condición de abismamiento de la narración. ¿Qué implica, sin embargo, que la novela dialogue intertextualmente con el relato mencionado? ¿Por qué Miranda ficcionaliza como autor de la novela a E. A Poe?

Desde la aparición de sus primeros relatos, uno de los aspectos más sobresalientes de la narrativa de Poe es el tratamiento que le confiere a la muerte. En varios de sus relatos, las acciones narradas giran alrededor de la muerte de un personaje, muerte que será redefinida no como el final de la vida de un ser, sino como la posibilidad del comienzo de una nueva existencia. En relatos como “La caída de la casa Usher” (1839), “Morella” (1835) “El gato negro” (1843), entre otros, la muerte –o su cercana presencia– se convierte en el detonante de una variedad de acciones donde el misterio, la fantasía y el horror son los registros que predominan. Tal vez las palabras que mejor definan esta característica de la narrativa de Poe, las encontramos en su propio relato “El entierro prematuro” (1844), donde el narrador afirma: “Los límites que separan la vida de la muerte son, en el mejor de los casos, borrosos e indefinidos” (104). Así, relatos del narrador estadounidense cuentan cómo después de “morir” –o tener presentes una inevitable muerte–, por uno u otro motivo, los personajes vuelven a la vida, creando así escenas cargadas de un ambiente horroroso y fantástico. Ahora bien, teniendo en cuenta dicha característica en la narrativa de Poe, podemos decir que la novela que nos ocupa posee una vinculación implícita con su narrativa, por cuanto, entre otras cosas, 1) la muerte es el tópico alrededor del cual giran las acciones de la narración, y 2) dicha muerte se convierte en un estado donde a pesar de la disolución corporal, el personaje preserva su consciencia de ser viviente.

Para Giraldo (2009), el motivo del cuervo que ríe y dialoga con la demencia del poeta paranoico se invoca en *La risa del cuervo* para afiliar a la misma ave compañera de Ribas, Humboldt, Manuela y DeForest. Además, “escenas cargadas de pesadilla, como las de ‘El corazón delator’, ‘El enterramiento prematuro’, ‘El pozo y el péndulo’, ‘El barril de amontillado’

o ‘El gato negro’, reaparecen en medio del trópico, bajo el acicate psicológico de los delirios bélicos de Ribas y eróticos de Manuelita” (Giraldo, 2009: 34-5). En “La caída de la casa Usher” leemos la descripción que el narrador protagonista hace del castillo donde conviven su amigo Roderick y Madeline Usher:

Sacudiendo de mi espíritu eso que tenía que ser un sueño, examiné más de cerca el verdadero aspecto del edificio. Su rasgo dominante parecía ser una excesiva antigüedad. Grande era la decoloración producida por el tiempo. Menudos hongos se extendían por toda la superficie, suspendidos desde el alero en una fina y enmarañada tela de araña. Pero esto nada tenía que ver con ninguna forma de destrucción (172)

En *La risa del cuervo*, por su parte, leemos la siguiente descripción del castillo de Cumaná:

El castillo era una pequeña fortaleza militar. Tenía una terraza desde la cual se contemplaba el azul del mar que en la lejanía apenas se mecía bajo el calor del día. Sus paredes coralinas dejaban ver una suntuosidad que se perdía en la extensa soledad que se agazapaba silenciosa por todos los rincones. Humboldt examinó aquellos bloques de piedra que se alzaban como paredes y trató de descubrir entre ellas todos los secretos que el tiempo había encerrado en sus comisuras (44 -45)

No obstante, a pesar de la conexión o vinculación tácita, lo que Giraldo llama atmósferas y motivos visuales en los relatos de Poe –refiriéndose a una relación implícita de intertextualidad entre la narrativa del samario y la del escritor estadounidense–, podemos decir que se evidencia con la inserción en la narración de una escena ocurrida en el relato “El barril de amontillado”, dado que en sus constantes visitas al castillo de Cumaná, de donde dice provienen graznidos de cuervos, el barón Von Humboldt, con el cuervo subido sobre su hombro, llegan hasta el último nivel al que los conduce una escalera. Ambos se encuentran con varios nichos ocupados con toneles de vino y una placa con la inscripción “Amontillado”. Junto a ella yace un esqueleto humano:

Cuando llegaron abajo descubrieron muchos nichos desocupados que daban la impresión de haber sido utilizados en alguna otra ocasión. A través de la escasa luz el barón pudo leer sobre un tonel de vino una pequeña placa que decía: “Amontillado”. El cuervo graznó para llamar la atención y Humboldt de inmediato se detuvo. En el piso, al lado del tonel, se hallaba un esqueleto humano que tenía puestas unas botas altas de cuero y un uniforme militar con charreteras (94).

Después de ser arrastrada por una corriente marítima, Manuela Sáenz observa cómo un grupo de treinta y tres jinetes acompañados por un cuervo se internan en el camino que va directo al castillo de Cumaná. Al entrar a este, los caballeros depositan en una bóveda el cuerpo de un hombre de tez rosada y barba castaña que yace con una bala en su pecho. A su lado se encuentra el esqueleto de un hombre que en vida trazó su nombre sobre la pared:

Junto a él había un esqueleto vestido de arlequín y que en vida pareció haber trazado su nombre sobre una pared: Fortunato. Entonces el cuervo levantó su vuelo y se detuvo sobre un tonel en cuyos listones se hallaba una placa de metal repujado “Amont” y cuyas últimas letras se hallaban desaparecidas entre la herrumbre de los años (160).

Con estas dos alusiones, Miranda introduce en el esquema de acción de *La risa del cuervo* la suerte que corriera el cuerpo de Fortunato, personaje de “El barril de amontillado”, de Edgar Allan Poe, quien es emparedado vivo en las catacumbas de una casa donde se guardan barriles de vino. Desde esta alusión se hace explícita la presencia de la obra del narrador, poeta y crítico estadounidense en *La risa del cuervo*. Es sin duda, una relación de intertextualidad entre ambos textos literarios, por cuanto la novela de Miranda acoge una situación o escena narrada en el cuento ya citado. Esta inserción no produce un corte del hilo narrativo de la novela, debido a que la escena es recibida no como una alusión inconexa con los hechos precedidos a su aparición, sino como un acontecimiento que se articula como uno de los variados sucesos misteriosos que se presencian en el fuerte de Cumaná.

Definido como un tipo de relación textual, el concepto de intertextualidad es referenciado por primera vez por Julia Kristeva, quien en *Semiótica I* (1967) lo define como “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación”. Para la crítica de origen búlgaro, “todo texto se construye como un mosaico de citas, cada texto es una absorción y transformación de otros textos” (1997: 3). Cuando Kristeva define el término parte del trabajo de M. Bajtin, quien se refiere a “dialogismo”, afirmando que el texto novelesco puede contener múltiples textos internos. Pero si Kristeva es la primera de hablar de “intertextualidad”, Gerard Genette es quien se dedica a un análisis exhaustivo de esta estrategia narrativa. En *Palimpsestos* (1989), el teórico francés denomina transtextualidad a “todo lo que ponen al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (9), siendo la intertextualidad, “en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad” (10), el primer tipo de trascendencia textual: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

No obstante, la lectura de textos que poseen relaciones intertextuales con otro u otros textos conlleva para el lector un trabajo cognitivo donde ponga en movimiento sus conocimientos y lecturas precedentes que lo ayuden a conseguir una recepción idónea y absoluta del texto. Sánchez (2011) define la intertextualidad como “una estrategia apoyada en la previsión de un lector determinado o lector modelo, que ha de poseer el conocimiento previo de los textos aludidos para la activación del intertexto y la localización de las posibles relaciones, semejanzas, contrastes o influencias con el texto original, para lograr el efecto previsto por el autor. El desconocimiento del hipotexto condicionará la lectura del hipertexto³, siendo muy probable que

³ Definimos estos dos términos –“hipotexto” e “hipertexto”– teniendo en cuenta los planteamientos de Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), donde el crítico sostiene que la hipertextualidad es un tipo de

la interpretación y recepción del texto por el receptor sea muy distinta a la esperada por el emisor, a pesar de las claves e indicios incluidos en el texto” (8).

Si con la inserción de “El barril de amontillado” planteamos la existencia de una relación intertextual entre la novela de Miranda y el citado cuento, hacia el final de la novela esta relación se vuelve todavía más directa, debido a que, como se mencionó páginas atrás, la figura de Edgar Allan Poe es ficcionalizada por Miranda, haciendo de este un personaje más de la narración. Así, después de abandonar su casa, Virginia Cuperman regresa en busca de su esposo David Curtis DeForest, de quien desconoce su paradero, emprendiendo entonces una búsqueda desesperada e infructuosa por todo New Haven. La consternada esposa se dirige todas las noches a un bosque de abedules con el que tiene constantes sueños, despertando de uno de ellos en una misteriosa habitación en la que, sobre una mesita, reposa el libro forrado con piel de carnero. Cerca de una ventana, se encuentra un hombre:

[...] de pronunciadas entradas en las sienas [que] escribía y escribía sobre una mesa iluminada con la luz de los candelabros. Al lado de aquel hombre, en una cama yacía ella a punto de desfallecer de fiebre y de tos. El hombre se levantaba tambaleante de su silla y le pasaba sobre la frente un pañuelo empapado en alcohol. El reloj, siempre detenido en las doce a pesar de la oscilación de su péndulo, invitaba a aquel ebrio a que se sentara y continuara su escritura. “Virginia”, decía el hombre y ella sentía sobre el espaldar de la silla el continuo aletear del ave que graznaba por encima del escritor de sienas profundas, ojos claros y ondulados cabellos. “Nunca más, nunca más”, decía el ave, y ella, entre el sopor de la fiebre, logró comprender que aquel poeta solo escribía lo que le dictaba el cuervo (174).

El narrador de la novela ha trasladado al lector hasta el momento en que Poe escribe su célebre poema “El cuervo”. En cuanto a la nueva aparición del misterioso libro de piel de carnero –que tanto se empeñara en leer Von Humboldt líneas antes y que narra el destino de un

relación transtextual que une un texto B, al cual llama “hipertexto”, a un texto A, que denomina “hipotexto”, en el que se injerta de una manera que no es la del comentario.

Ribas decapitado deambulando por el trópico y una Manuelita que, entre desvaríos y calenturas, se desmiembra infinitamente—, hace patente una *puesta en abismo* como estructuradora general de la novela. Esta estrategia autoreflexiva comienza a evidenciarse desde mucho antes, cuando el barón alemán se dedica a leer las páginas del libro, descubriendo que, además de narrar situaciones posiblemente futuras y ligadas a las entonces colonias españolas, el libro contiene pasajes que se relacionan con su entorno. Por ejemplo: obligado por una visita, el barón alemán renuncia momentáneamente a la lectura del libro forrado con piel de carnero. Los ilustres visitantes son Josefa María Palacios y su joven esposo José Félix Ribas, el mismo que en las páginas del libro huye para no ser recapturado por el ejército realista. Luego de una conversación intensa que dura una noche, la joven pareja de esposos se despide de su anfitrión para partir a Caracas. Montados ya en su carruaje, Von Humboldt se dirige a Ribas y le asegura que recientemente se ha dedicado a la lectura de un libro en el que uno de los personajes se llama Ribas. El joven caraqueño, sin darle mucha importancia, contesta que en el mundo muchos llevan su nombre.

Para Pineda Botero (1990), el escritor francés André Gide es el primero en introducir el término “*mise en Abyme*”, o “puesta en abismo”, para nominar una forma de expresión artística manifiesta en el cine, la pintura y la literatura. El escritor francés “usó el término [...] a partir de sus estudios de heráldica, para indicar el fenómeno artístico que hace que la mirada se desboque a la caza de lo ilimitado.” (29). Lo ilimitado en la medida que, mediante el uso del citado recurso, una novela como *La risa del cuervo* se muestra como una narración que se imbrica a sí misma hasta generar una serie de imbricaciones infinitas. Tenemos la novela *La risa del cuervo*, que el lector empírico lee y que a su vez contiene un libro que Humboldt lee, que contiene a su

vez a *La risa del cuervo*, novela que el lector lee. Para Dällenbach (1991), la puesta en abismo, con todo su poder simbólico, permite la integración de lo otro en lo mismo, la oscilación entre el dentro y el afuera, y la integración de una realidad “exterior” con una interior; o más bien, una oscilación entre ambos campos (44-45).

De esto se deduce que tal procedimiento no sólo incide en la estructura que soporta al relato – que sería en sí misma una estructura abismal–, sino que paralelamente afecta el significado de la obra, posibilitando la coexistencia de dos o más niveles de realidad, una habitando la otra: una obra “hembra” y una obra “macho”, según Dällenbach. Para el francés, teórico y crítico literario, la obra “hembra” es la que tenemos en nuestras manos y que cuenta con un autor empírico. Este tipo de obras se caracterizan por tener uno o varios personajes que desencadenan mediante la escritura o la narración la génesis de otra obra. Así, en su interior surge, como en un proceso de engendramiento, una segunda nacida desde la ficción. Esta obra “macho” es escrita ya sea por el narrador o por algún personaje que asume su rol, creando una realidad contenida y presentándose la condición de abismamiento. Por otro lado, teniendo en cuenta que la novela que el lector empírico lee se encuentra abismada o imbricada dentro del libro forrado en piel de carnero, podemos decir, por ende, que tanto lector de la novela, como Miranda como autor, se encuentran abismados al interior de la narración. En este juego de cajas chinas, como ya lo ejemplificamos, la realidad empírica del lector se encuentra inmersa dentro de la realidad ficcionalizada por la puesta en abismo, creando así la posibilidad de infinidad o resonancias infinitas de la misma narración.

El recurso de la puesta en abismo en la arquitectura textual de *La risa del cuervo* conlleva a que el lector se enfrente a una narración laberíntica en la que confluyen temporalidades anacrónicas, debido a que, por su misma condición abismal, la narración se muestra como una duplicación que, como las cajas chinas y las muñecas rusas, al imbricarse produce la coexistencia de los tiempos históricos ficcionalizados. Por un lado, tenemos el *tiempo de Humboldt*, en el que el sabio alemán se dedica a leer las páginas del misterioso libro, lectura que se ubica temporalmente, teniendo en cuenta el espacio geográfico en la que se encuentra el alemán, según el relato –Cumaná– entre los años 1800 y 1801. En este tiempo se abre otro que abarca los sucesos acaecidos a José Félix Ribas y Manuela Sáenz, que podríamos llamar *tiempo post mortem*, llamado así por la condición en que se hallan ambos. Y a su vez estos dos tiempos se encuentran comprendidos en el tiempo de *Poe*, subsumido cíclicamente en *el tiempo de Humboldt*. Entonces, de los tres tiempos, tenemos uno omniabarcante o mayor: en el que se ejecuta por parte de Poe la escritura del libro forrado en piel de carnero; inmerso en este se halla otro tiempo, en cual Humboldt se encarga de leer los acontecimientos narrados por el libro, acontecimientos que suceden en un tercer tiempo o *tiempo post mortem*, como asumimos denominarlo.

Es por ello que en la novela de Miranda no se respeta la cronología temporal tradicional – lineal y sucesiva–, originando una temporalidad singular, aparentemente inconexa y fragmentada: sucesos históricos como la batalla de Tucupido, el inicio del viaje científico de Von Humboldt por tierras suramericanas y los distintos episodios de las independencias de las colonias españolas trasgreden el orden histórico oficial. El tiempo en su forma lineal es

olvidado, vulnerado por personajes que pueden anticiparse a acontecimientos o viajar a través de él para hacer presencia en coordenadas temporales ajenas a las suyas.

Al proponerse explicar la naturaleza del tiempo, Agustín de Hipona (2007) aseguraba en sus *Confesiones* que era una complicada y problemática tarea: “¿qué cosa más familiar y conocida mentamos en nuestras conversaciones que el tiempo? Y cuando hablamos de él, sabemos sin duda qué es, como sabemos o entendemos lo que es cuando lo oímos pronunciar a otro. ¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé”. (XI). En *De la brevedad de la vida* (1972), por su parte, Séneca señalaba: “En tres tiempos se divide la vida: en presente, pasado y futuro. Dicha vida –o dichos tiempos– marchan de manera lineal hacia lo que se concibe como el futuro, el cual, al llegar a ser, paradójicamente ya no es, sino, por el contrario, se convierte en presente” (68).

Es a partir de la lectura dedicada del libro, y con sus posteriores visitas esporádicas al castillo de Cumaná, cuando Humboldt se percatará de la presencia de un tiempo futuro *en* el presente, presencia que estará señalada por detalles que indican la señalización de unas fechas por venir, las cuales, al ser indicadas como sucedidas, pasan a ser un futuro no sucedido, el cual, al ser indicado se convierte en pasado. Por esta razón, la presencia de estas fechas que revelan periodos futuros se convierten en una incongruencia para el científico alemán, por cuanto: “Encontraba que las fechas que aparecían en aquellas páginas no coincidían con el momento, pues eran hacia el futuro inimaginables. ‘Faltan noventa y cinco años’, dijo, para casi de inmediato ponerse a repetir el renglón que aparecía ante sus ojos: ‘Mayo 18 de 1895’” (71). Sumado a ello, otros aspectos le indican a Humboldt la inmersión de un futuro en su tiempo

presente. Por ejemplo, dentro del libro obsequiado por DeForest, Humboldt encuentra una medalla de oro en la que, luego de limpiarla con la manga de su camisa, lee unas palabras grabadas, dedicadas por “los caballeros de San Juan de Jerusalén de la felicidad de esta parte de América, a los caballeros de la Logia de Lautaro” (105). Acompañada de esta inscripción, la fecha de 1814 sorprende al barón, quien “seguía sin entender aquello de la fecha adelantada”. Humboldt se encuentra temporalmente ubicado en un presente. Desde este tiempo, el barón se enfrenta a indicios de fechas futuras que parecen pertenecer a una narración en prospectiva. Sin embargo, esos hechos que pertenecen a un tiempo por venir, y que se hallan consignados en las páginas del libro y evidenciados con indicaciones temporales aún no ocurridas como la tallada en la medalla de oro, son asumidos al final de la novela como ocurridos, por cuanto en el tiempo Poe, este se encuentra consignándolos en las páginas del libro de piel de carnero, lo que nos indica entonces su pasada aparición en el tiempo.

Por lo anterior, podemos decir que no se podría reconstruir el orden de la historia. Más bien, movidos por la estructura abismal de la novela, cabría plantear la existencia de dos realidades, ubicadas en lo que Dällenbach llama obra “hembra” y “macho”, cada una de las cuales posee una ubicación temporal distinta: una que se halla inmersa en el libro de piel de carnero y otra en la realidad de Humboldt. No obstante, dichas realidades hacen de la novela una narración de periodos entrelazados, por cuanto en uno se presentan indicios temporales del otro. De esta manera, podemos decir que la novela comienza situando al lector en los sucesos que narra la obra macho, dado que desde el primer acápite la narración nos sitúa en los acontecimientos que se presentan después de la decapitación de Ribas y su posterior escape, lo que estaría leyendo Humboldt en las páginas del libro, libro que será entregado al alemán en el quinto acápite de la

novela. Así, el orden de aparición de los acápites no responde a una sucesión ordenada o lineal de la historia, teniendo en cuenta las acciones causa-efecto que evidencia los acontecimientos narrados. Por ejemplo, consecutivamente hablando, la entrega del libro por parte de DeForest a Humboldt es la causa de su posterior lectura por el alemán. No obstante, desde el primer acápite, aunque no se menciona, el lector lee la narración que el barón se halla leyendo, lo cual nos conlleva a pensar que ya posee el libro, acción que la narración no ha presentado.

2.2 RUPTURA Y CONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA

Para construir la arquitectura narrativa de *La risa del cuervo*, Miranda se vale de un estilo fragmentado y utiliza la voz de un narrador extradiégetico⁴. La fragmentación narrativa, según el teórico chileno Alfonso de Toro, se manifiesta por una escritura parcelaria, así lo señala en el artículo de Djibril Mbaye, “Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la ‘segunda fila’” (2014). Ahí mismo, apunta que las novelas se definen por una conjunción de microrelatos, una yuxtaposición de microficciones, a menudo inconexas, pero que forman un cuerpo llamado novela o relato (210). En esa medida, en la novela del samario, aparecen cuatro episodios que son contados parcelariamente pero que están contenidos en un todo narrativo. Por esto podemos evidenciar que dentro del todo narrativo los cuatro episodios narrados por la voz narrativa se configuran y desarrollan de la siguiente manera: el primero –asumiendo el inicio del relato – se desarrolla en Tucupido, en los llanos del río Tamanaco, el cual tiene como suceso principal la decapitación de Ribas y las sucesivas peripecias que sufre su cabeza mutilada. El segundo, en una fosa común en Paita, lugar donde se encuentra enterrado el cadáver de Manuela

⁴ Definimos este término –“extradiégetico”– teniendo en cuenta los planteamientos de Genette en *Figuras III* (1989), donde el crítico define el estatuto del narrador (la voz que narra) por un nivel narrativo (extradiégetico-heterodiegetico) narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente.

Sáenz, junto con otros personajes que murieron producto de una epidemia de difteria, y en esta fosa, reiteradamente, se evoca la imagen de Bolívar por parte de Sáenz. El tercero, en Cumaná, población donde se encuentra instalado el centro de operaciones del científico alemán Humboldt, al lado de su compañero francés Aimé Bonpland. Y el cuarto, se desarrolla en New Haven, donde David Curtis DeForest se dedica a criar cuervos sin importarle las constantes incomodidades de su familia y vecinos.

La estructura en la que están organizado los cuatro episodios señalados anteriormente se manifiestan en la novela por medio de diecinueve acápites o piezas narrativas que no están ordenadas de forma lineal, sino laberíntica. El lector, si así lo desea, puede estar atento a la organización en la que se encuentra construida la narración y así unir las piezas, pues, una pieza narrativa, per se, señala una acción en la que se ve involucrado alguno de los cuatro personajes principales y sus episodios logrando ser leída desde su particularidad temática y tramática. En relación a los cuatro episodios narrados en la novela, Suarez Roldán (2005), organiza los episodios dependiendo la acción de los personajes históricos de la siguiente manera: Aventuras de José Félix Ribas. Acápites: 1, 3, 4, 7, 10, 11, 13, 16 y 18. El barón Humboldt en Cumaná: acápites: 2, 5, 6, 8, 11, 12 y 15. Descomposición del cuerpo de Manuelita Sáenz: acápites 6, 9, 12 y 17. Y David Curtis DeForest, agente secreto cuervo, y su esposa Virginia Cuperman: acápites: 5, 14 y 19 (132)

Con esta estructura podemos evidenciar que las aventuras de José Félix Ribas y el barón Humboldt se trasponen en el acápite 11, la presencia de éste último también aparece junto con Manuelita en el 6. Además, Humboldt y David Curtis DeForest convergen en el acápite 5.

Asimismo, en el 12 Humboldt y Manuelita vuelven hacer presencia. El barón es quien más tiene presencia en los acápites (5, 6, 11, 12) convirtiéndose en el personaje fundamental que une los cuatro episodios y los personajes. El barón Humboldt, es un personaje histórico que se transfigura en un personaje ficticio dentro del libro que está leyendo otorgado por Deforest, por eso su extrañeza al ver que nombres, como el de él, aparecen descritos en el enigmático libro forrado por piel de carnero. De igual manera, al momento que lee el extraño libro (*La risa del cuervo*) es solamente un lector, pero, después aparece como un personaje de la historia dentro del libro, pero con un desconocimiento de su participación en ella, por lo que al momento de enterarse que su nombre reposa en alguno de los episodios, su sorpresa se hace notoria, lo que se evidencia en el acápite 6, el cual cuenta el proceso de descomposición del cuerpo de Manuelita:

Ella erguía sus pechos y el animal alzaba sus dos patas delanteras sobre sus hombros blancos, con la intención de colocar el hocico sobre sus pezones. “Loló debe estar aquí”, recapitó de repente cuando le vino a la mente la figura de Loló Boussingault, el recomendado de Alejandro Humboldt para que estudiara los mapas levantados por el geógrafo Agustín Codazzi. El osezno, entre tanto, seguía pegado a sus senos sin dejar de succionarle. “Loló, carajo, quítame este animal de encima. Estos sabios que manda el señor Humboldt desde los parisés pueden saber mucho de mapas, pero nada de tetas”, decía en su silencio mudo. Detrás de ella aparecía la imagen soñada de Bossingault, con una ponchera rebosante de leche para que el animal apartara sus mandíbulas (58-9).

Alejandro von Humboldt se sorprendió de encontrar su nombre escrito en el libro forrado con piel de carnero.

-¿Yo?- Dijo, al tiempo que el cuervo reía entre la noche (60).

El encuentro del barón y Ribas en el acápite 11 resulta ser muy extraño ya que la edad de José Félix no es la misma que la que se evidencia en los episodios que éste participa convertido en un general ya decapitado y deambulando con su cabeza. Esto deja entrever que la irrupción de una historia en otra permite que se construya una historia aún más compleja determinando así que los personajes circulen de un episodio a otro pero teniendo un hilo conductor que los una y posibilite su entretejida trama. El

encuentro de Ribas (joven) y Humboldt resulta usual hasta que el barón recuerda donde vio el nombre de éste y al momento de recordarlo se asombra y pregunta: ¿cómo es posible que Ribas aparezca dentro de la historia que él está leyendo?

Cuando recorra las aguas del Orinoco- dijo uno de los invitados que por curiosidad se congregaban alrededor de los experimentos del sabio, un joven de 24 años llamado José Félix Ribas, le recomiendo que vaya a la Isla de las Aves [...]

Humboldt, rodeado de curiosos, iba a preguntar sobre esto último, cuando una muchacha se interpuso entre los interlocutores para regañar con gracia:

-José Félix, tú eres el mentiroso más grande del mundo.

-Permítame barón presentarle- añadió el joven en tono de broma- a la mujer más afortunada de Caracas, a la reina de la Isla de las Aves, a doña Josefa María de Palacios y Blanco (97).

Cuando la joven pareja hubo montado en el carruaje que los conduciría a Caracas, Alejandro Humboldt recordó:

-En este momento leo un libro donde el personaje se llama como usted, mi querido José Félix.

Sin darle importancia a lo dicho, el joven Ribas respondió en el mismo momento en que el cochero ponía en marcha los caballos:

-En el mundo muchos se llaman como yo.-Luego sonrió para concluir con una agradecida despedida.

-¡Adiós!-Dijo.

-¡Adiós!- Le contestó el cuervo sobre una cornisa (100).

Asimismo aparece un hilo conductor o tres aspectos que relacionan a estos personajes: el libro dictado al poeta Poe, el conocimiento que tienen del Libertador Simón Bolívar –o de su lejana y fantasmal figura –, y la compañía siempre presente de un cuervo. Este último aspecto es muy constante en el desenvolvimiento de la trama. El ave tendrá presencia en todos los episodios que componen la novela. Será para Ribas su acompañante fiel, desde el inicio hasta el final de su epopeya, al que incluso llama en su auxilio antes que al Libertador: ““Ojalá venga el cuervo””, y se sorprendía de llamar al animal y no a Bolívar como lo hizo en otras oportunidades” (18). Para Manuela es un ave que aparece cada vez que ella desea con todas sus fuerzas que la muerte venga a llevársela; para Humboldt es el ave, entregada por DeForest, que lo saluda en un claro

alemán, y que espanta a su ama de llaves por el sonido de su risa; y para DeForest es la figura en la cual se metamorfosea después que su familia lo abandona:

El cónsul estiró sus brazos como alas [...] Cuando hubo llegado al balcón empezó a graznar y agitar los brazos con fuerza. Una equivalencia de vuelo llegó discreto en resplandores de plumas. De un brinco alcanzó la baranda [...] DeForest transcribía en su comportamiento evidentes ganas pajariles. Se espulgó las liendres, estiró una pierna, después la otra, siguió con un brazo, terminó con el otro (135).

El cuervo es una de las principales figuras que conecta a los personajes y episodios, se convierte en un elemento configurador que los relaciona o enlaza dado a que su aparición es muy constante a lo largo de la narración, cumpliendo distintos trabajos o funciones según aparezca. Desde el mismo título de la novela se menciona el cuervo, por lo que genera un misterio y enigma dado su simbología. Este animal ha tenido múltiples acepciones a lo largo de distintas culturas, teniendo un estatus mítico debido a sus peculiares características: un plumaje de color negro, representando impureza, en contraste con el blanco, asimismo indicador del mal, tinieblas, enfermedad, muerte⁵. Otra característica del animal es su naturaleza carroñera, alimentándose de cuerpos en estados de putrefacción. También puede aprender palabras y oraciones, por lo que su capacidad de imitar es sorprendente, lo cual se ve evidenciado en la novela cuando el animal utiliza una expresión para saludar al barón: “-*Guten Morgen*- decía el barón -*Guten Morgen*- respondía el cuervo” (90).

Por otro lado mencionamos que aparece una voz narrativa extradiegética encargada de narrar la historia. Gérard Genette, teórico francés de literatura y poética, en su teoría de los niveles narrativos enunciada en *Figures III* (1989), señala que:

⁵ Según La Cromosemiótica, El significado del color en la comunicación visual (2002).

Si definimos, en todo relato, el estatuto del narrador a la vez por su nivel narrativo (extradiegético o intradiegético) y por su relación con la historia (heterodiegético u homodiegético) podemos representar los cuatro tipos fundamentales de estatuto del narrador: 1) *extradiegético-heterodiegético*, narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, narrador en primer grado que cuenta su propia historia; 3) *intradiegético-heterodiegético*, narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente, 4) *intradiegético-homodiegético*, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia (302).

Por lo anterior, en la novela, el narrador que cuenta la historia está fuera del relato, habitualmente desde la tercera persona (Él/ Ella). “– ¡Pucha! –Dijo Ribas – ¡Si a lo menos se callara un rato! [...] La voz lo llamaba de todas partes. Giró varias veces el cuerpo para precisar los gritos que se doblaban tras el golpe de sus pasos. Agitado detuvo su marcha (7). En el fondo del mar se deshacía con rapidez. Las aguas la llenaron de una molicie que la hacía luz sin vuelo en su desventura salada [...] Después fue un roer de sales que le limó sus partes más secretas. Había salido mal librada del maremoto y era poco lo que aún quedaba de ella. Nunca más volvería a encontrar las partes de su cuerpo” (157). Así, podemos identificar que quien narra la historia está fuera de ésta y su labor es contar los eventos que suceden sin intervenir en ellos, su única función es narrar para no alterar la historia que está contando, pues si hiciera parte de ésta directamente podría resultar exhibiendo un grado de subjetividad ya que estaría involucrado en las acciones junto con los demás personajes. Por esto la labor de narrar permite que la historia se tome desde su particularidad, analizando los personajes y situaciones a los que se está refiriendo el narrador. Asimismo el lector es el encargado de “unir” los cabos sueltos o pistas que se van dando en los episodios narrados y así construir una compleja historia donde personajes saltan de un episodio a otro, se ven afectados por las imbricaciones del tiempo y algunos presentan alteraciones en la morfología de sus cuerpos.

2.2.1 El Cuerpo y sus Fragmentos. Así como en *La risa del cuervo* el lector descubre una fragmentación del tiempo y del espacio, así mismo ocurre con la morfología de ciertos personajes, que tienen cuerpos fragmentados o que se desmiembran hasta reducirse a partes o despojos. Ribas y Manuela Sáenz están identificados no como un todo corporal, como individuos que físicamente poseen un cuerpo completo, sino por fragmentos. Estas partes que los identifican están sumamente relacionadas con lo que los personajes fueron en su pasado y con la función específica bajo la cual se reconocen. Las partes que representan a Manuela Sáenz están ligadas a su pasado amoroso, específicamente a sus relaciones de amor con Simón Bolívar. De igual manera, la parte corporal que representa a Ribas está relacionada con su pasado bélico, por lo que fue general de las tropas patriotas, y con un aspecto de su identidad personal.

Así en la novela las acciones ocurren alrededor del cuerpo. La narración gira en torno a lo que sucede con éste, no sólo en lo que respecta a los dos personajes antes mencionados, sino con todos. Humboldt, por ejemplo, tiene ronchas por todo su cuerpo debido a las picaduras de mosquitos; Sinforoso desnuda su cuerpo para pintar; el estómago de Morales está congestionado; los senos de Manuela, escurridos; el rostro de Ribas, reseco y ajado. Para el antropólogo y sociólogo francés David Le Bretón (2002), el cuerpo, al pertenecer a la cepa de la identidad del hombre, se presta para ser analizado especialmente desde el ámbito antropológico:

Sin el cuerpo, que le proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que este encarna. La existencia del hombre es corporal [...] el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción (7).

Con respecto a lo anterior, Ribas no es el general del ejército patriótico, quien, corporalmente hablando, poseía todos sus miembros. El general está ahora reducido a una cabeza decapitada, cuyas extremidades han sido sometidas a la inclemencia de una jauría de perros. ¿A qué responde, no obstante, que sea la cabeza de Ribas lo que lo identifica la narración? ¿Por qué no otra parte? Es la cabeza la zona en la que se encuentra ubicado el rostro, que a su vez contiene varios órganos sensoriales. Para Le Breton (2002), entre todas las zonas del cuerpo humano, es la cara la que condensa los valores más altos, por lo que en ésta se cristaliza el sentimiento de identidad y se establece el reconocimiento de la otredad (74). Si la novela no se centrara en la cabeza, Ribas podría ser asumido como cualquier soldado que fue decapitado: en su cuerpo no hay rasgos que lo distingan de los demás. Sabemos que históricamente el general José Félix Ribas fue decapitado el día 31 de enero de 1815 y que su cabeza cercenada fue tomada como un símbolo de represión contra la insurgencia. En la novela de Miranda la cabeza de Ribas operara como la parte que lo representa.

[...] Los apretones que le había dado Morales le hicieron captar el estado de su cara. Entendió por primera vez que muy poco se había conservado de su rostro. Su piel carecía de lozanía. Ahora no era más que un pellejo reseco que ha perdido para siempre el color de sus mejillas. Su nariz se alzaba insignificante, casi efímera en aquel conjunto que se mantenía proporcionado a pesar de las contingencias que había sufrido. Las cuencas de los ojos eran dos perdidas profundidades que guardaban un par de ojos de tinte azul que mantenían una mirada dulce y lejana. Intentó en vano encontrar alguna parte de él que le fuera reconocible como propia (125)

Esa intención de encontrar en su rostro una parte de él conlleva a pensar que el general venezolano percibe los cambios físicos que están contribuyendo a la pérdida de su identidad. Ribas no se siente el mismo; sabe que la fisionomía de su rostro está sufriendo cambios, los

cuales lo alejan de la persona que era. Ahora su apariencia física dista de la tenida en su pasado y por eso no se reconoce como él, sino como *otro*:

[...] La *nueva imagen* estaba amalgamada a él, apegada a sus huesos sin molestarlo, sin decirle que era su *nueva presencia* para toda la eternidad. “Ribas. ¿Dónde estás Ribas?” Se preguntaba. Su propia voz le respondía: “No te duelas de ti que tú eres *otro*, el *nuevo*, el feo Ribas venido a habitar este cráneo”. Creyó por eso sentir compasión de *otro* [...] (125)

Al lado de esta identificación, que podemos asumir como una parte por el todo, lo que sería una relación metonímica, encontramos que Manuela Sáenz sufre constantes delirios o deseos sexuales, por lo que sus partes íntimas siempre son traídas a colación. Los senos, los cosquilleos en su zona íntima, aparecen frecuentemente en el relato. Manuela rememora los episodios amorosos con Bolívar; se recuerda a su lado en situaciones de intimidad. Sumado a ello, la quiteña fantasee con un rubio marinero holandés que yace sepultado en la misma fosa donde ella se encuentra:

Era un marinero holandés que había llegado a “Payta-town”, en la ballenera *Acushnet*, en compañía de un joven de ojos grises llamado Herman Melville, aquel mismo día en que ella entraba al pueblo montada en un borrico gris, con la mirada fija en el juego de la cruz heráldica que brillaba sobre las paletas del animal. “Eres el marinero más bello del mundo”, decía. Los ensortijados cabellos de aquel hombre le habían agitado la pasión entre los cetáceos que colgaban del edificio de los balleneros norteamericanos. Allá iba ella para mirarlo desollar los enormes mamíferos; escondida entre barriles de aceite, cabezas y trozos de carne, le enviaba besos de amor que sin fuerza se escurrían entre sus arrugadas manos. Pero ahora, en aquella fosa compartida, su perdida visión no quería apartarse ni por un instante del velludo pecho que salía a flote entre su uniforme de marino. El hombre permanecía rígido, con los bíceps prominentes, el cuello grueso y la cintura recogida por el corsé de cetáceo boreal que siempre lo acompañaba en sus viajes. Manuelita deleitó sus pensamientos convencida de tener sus dedos enredados en el rojo escroto de aquel hombre. Pensó en lo justo y agradable que sería que le acercaran ese afelpado órgano que le guindaba provocativo entre las piernas (53).

De la mano, en un aspecto que se relaciona directamente con sus antojos sexuales, Sáenz experimenta en repetidas ocasiones un sentimiento de maternidad. Sentimiento que en su pasado anhelaba, pero que se le negó. Es así como:

En aquella refriega por ocupar los mejores lugares, vio cómo en su omoplato una cangreja azul se dedicaba a depositar sus huevos. Una sensación de maternidad realizada la invadió. Estaba dichosa de haber servido de nido de cangreja (78).

Manuela Sáenz experimenta apetencias sexuales y maternas que no son necesariamente propias. Por tanto, al estar generadas por individuos ajenos a su cuerpo, en este caso un grupo numeroso de cangrejos, se convierten en sensaciones simbólicas, las cuales expresan el deseo frustrado de procrear. Éstas involucran no sólo a sus recuerdos, sino también las otras partes de su cuerpo que, aún en medio del proceso de descomposición, persisten: los senos, la vulva, los labios. Según Ángel Acuña (2001), el cuerpo es “un territorio cargado de representaciones” (31), lo que indica que el cuerpo no es sólo una construcción biológica, definida como organismo, sino que también es una construcción social que se adhiere o modifica según el contexto que lo define. Así, para el catedrático de la Universidad de Granada, el cuerpo o las imágenes y representaciones que lo definen son cambiantes. Es el producto de los “acontecimientos sociales y culturales que suceden a su alrededor” (34), lo que le permite estar sujeto a la codificación de significaciones diversas unidas a la cultura que lo define. Por su parte, Le Breton (2002), refiriéndose a esta diversidad significativa, plantea que:

Las imágenes que intentan reducir culturalmente el misterio del cuerpo se suceden de una sociedad a otra. Una mirada de imágenes insólitas dibujan la presencia en líneas de puntos de un objeto fugaz, inaprehensible y, sin embargo, aparentemente incontrovertible (21).

Como es evidente, en la novela el cuerpo ocupa un lugar fundamental. Es el ente sobre el cual se desarrollan las acciones de desmembramiento, y por extensión, una gran cantidad de partes que lo componen son tocadas constantemente en la narración. Presenciamos una procesión de múltiples órganos corporales, que en ocasiones son presentados ligados a un cuerpo, como una pieza inseparable de éste, y en otras con independencia. Barrigas, tibias, uñas, dientes, nalgas y cabellos se objetivan. El narrador, por lo demás, recurre con frecuencia a los malestares, siendo los cólicos, las pústulas, las ronchas y la hinchazón los disgustos de que adolecen los personajes. Citando un artículo de Robert Herz, quien “abrió un campo de estudio sobre las representaciones y los valores asociados a los componentes del cuerpo humano” (72), Le Breton (2002) plantea que:

La unidad humana está fragmentada, la vida toma las apariencias de un poder mecánico. El cuerpo, despedazado en sus componentes, cae bajo la ley de la convertibilidad y del intercambio generalizado tanto más fácilmente cuanto que la cuestión antropológica de su estatus está suspendida (75).

Tanto Ribas como Manuela están asociados con ciertos elementos del entorno natural. Castillo Mier (1998) habla de dobles entre personajes y animales, señalando no sólo la asociación de uno u otro animal con los personajes antes mencionados:

[...] a Manuelita Sáenz, por ejemplo, le corresponde, en ocasiones, la víbora; varios personajes actúan bajo el signo del cuervo: DeForest, Ribas y Humboldt; Boves se prolonga en el caballo Antínoo; y los enemigos de Bolívar –Santander, Ospina, Azuero, Carudo–, en el crótalo (148).

La cabeza de Ribas frecuentemente es sometida o mezclada con alimentos vegetales e incluso procesada, como si tratara de uno más:

La mujer lo alzó de las mechas que tenía por cabellos y lo arrojó a su canasta. Ribas percibió de inmediato el olor fresco de los tomates y las lechugas que lo cercaban [...] Del suave balanceo Jonatás pasó casi de inmediato al frenesí. Ribas, entre lechugas, era zangoloteado como una verdura más (62).

El mismo Morales se dio a la tarea de rebullir la cabeza con un cucharón de palo. Con ademán de cocinero ordenó echarle agua a la paila y rociarla de inmediato con sal y hojas de higuierilla [...] de inmediato rodaron sobre Ribas espinazos de coroncoro y hojas de plátano popocho que estuvieron a punto de ahogarlo. Quiso tomar aire, pero los giros que imprimía el cucharón, lo atragantaron de aceite. Grasa líquida entraba con fuerza por la boca para salir luego por el cuello como si se tratara de una corriente [...] Empujado por otra fuerza venida de lo inesperado, subía al cielo arrastrado en vilo por un viento magistral. Pero en verdad seguía en la pila, clavado en los cachos de una vaca, irrespetado por una cabeza de cerdo que lo embestía de bote en bote (31).

Este episodio, para Castillo Mier (1998), corresponde a un entrecruzamiento o a una violación de las fronteras que separan lo animal, lo vegetal y lo mineral, dado que se mezclan cabezas de animales muertos con plantas y condimentos minerales como sal. No obstante, en la novela de Miranda no sólo se trasgreden estas tres fronteras, pues en la narración también se violentan los límites que separan lo humano de lo animal, irrespetándose las delimitaciones entre una especie y otra. Esto sucede cuando, después de preferir sus crías de cuervos antes que a su esposa e hijas, el cónsul DeForest comienza un proceso de metamorfosis, terminando convertido en un cuervo que se abre paso entre los cielos al lado de toda una bandada de los mismos:

El cónsul estiró sus brazos como alas, se abrió paso por entre aquellos animales que lo seguían con un perdido foco de nostalgia en la mirada. Cuando hubo llegado al balcón empezó a graznar y agitar los brazos con fuerza. Una equivalencia de vuelo llegó discreto en resplandores de plumas. De un brinco alcanzó la baranda. Al mirar hacia el bosque de los abedules comprendió que su suerte estaba en otro lado del mundo, sobre ese centro de líneas esparcidas que se abren en la rosa de los vientos para que toda salida sea posible, para que todo viaje comience a deslizarse más allá de las fantasías y concluya en terrenos geográficos verdaderos, llenos de hierbas, montañas, vinos y manteles nuevos para

la alegría del gusto y los ensueños. Con majestuosidad, DeForest hundió su cara debajo del brazo y comenzó a rascarse el pecho. Los cuervos lo imitaron con la válida seguridad de realizar unos gestos venidos del pasado y del futuro. Cada erguirse en ellos era la admiración, la fresca constancia de estar frente a su maestro, ante el hombre que era capaz de enseñarles a volar, a realizar lo que ellos, como aves, llevaban en su interior ya aprendido en subterráneas fuerzas del instinto. DeForest transcribía en su comportamiento evidentes ganas pajariles. Se espulgó las liendres, estiró una pierna, después la otra, siguió con un brazo, terminó con el otro. Los cuervos lo imitaron. El revolotear era ahora preciso, acompasado. Un azul intenso se fijó en el cielo. A medida que se alejaban, el azul se hacía más leve, menos oscuro sobre aquel bosque de abedules que los vio volar para siempre, hacia el sur del continente (135-6).

Este entrecruzamiento, o violación de la separación del hombre con lo animal, permite la transformación de DeForest en cuervo. La transformación animal es una práctica teriantropica o teriomórfica, siendo éstas la habilidad para cambiar de la forma humana a la animal de manera parcial o totalmente. DeForest parece poseer esta destreza y algunos rasgos característicos que no son propios de un humano. Así se nota cuando:

Sinforoso, en cada uno de los gestos de DeForest descubría movimientos de iguanas y lagartijas que ansiaba retener en su memoria [...] DeForest pasaba con facilidad de la elegancia mordaz, al desengaño melancólico, del fastidio encubierto, a la alegría momentánea. El cuello lo alzaba y lo hundía sobre el mentón con tal agudeza que Humboldt llegó a pensar que se trataba de un *Acryllium vulturium* y creyó ver bajo la rojiza cabellera de nazareno, un cráneo calvo de gallina doméstica de Guinea, con ojos purpúreos y gáznate desplumado. Pero DeForest, como lo comentó a sus dos nuevos interlocutores, nadie lo había podido clasificar [...] Para Humboldt era más bien un cuervo solitario venido de todos los tiempos, que se remontaba entre el cielo y contemplaba desde las alturas a los hombres con cierta sorna entre el pico (49-50).

DeForest, siendo un personaje que tiene una fuerte afinidad con los cuervos, logra transformarse en uno de ellos por medio de un ritual que podría considerarse fantástico. No obstante, el cónsul puede transformarse en cuervo y volver a su forma humana, pero teniendo gestos y movimientos que evidencian una afiliación con lo animal o rasgos que escapan a las

características humanas. Además, hay que tener en cuenta que DeForest se metamorfosea en un cuervo, siendo este el mismo animal con que conversa Poe al final de la novela, mismo animal que dicta la historia que el poeta escribe en el libro forrado de piel de carnero. Esto permite que *La risa del cuervo* oscile dentro de un ambiente fantástico, enigmático y abrumador.

CAPITULO III

RECUERDOS QUE NUNCA MUEREN: IMPOSIBILIDAD DE LA MUERTE COMO ELEMENTO FANTÁSTICO EN *LA RISA DEL CUERVO*

3.1 IMAGINARIOS RELIGIOSOS DE LA MUERTE: UNA VIDA A PARTIR DE LOS RECUERDOS

“¿Y si no muero? ¿Y si mi destino está en quedarme aquí para contemplar las nubes por toda la eternidad?” (38.). Estas son las dos preguntas que se hace José Félix Ribas cuando su cabeza es ensartada en una lanza y dejada en medio del llano por los hombres del general Morales. Ribas, quien está reducido sólo a una cabeza decapitada, piensa en la posibilidad de no morir, en la posibilidad de, aun siendo sólo una cabeza mutilada, tener una existencia eterna. Al igual que el general insurgente, Manuela, con un cuerpo desmembrado en una fosa, sufre el olvido de la muerte, ya que según su parecer, hallado su cuerpo en un estado de descomposición y desmembración, debería estar muerta o con su alma rumbo “para el cielo, para el infierno, para el limbo o para el purgatorio” como puntualiza ella misma (60.). Según lo anterior, aunque parezca paradójico o contradictorio, en *La risa del cuervo* algunos personajes muertos no mueren. Ambos personajes son conscientes de que a pesar de sus condiciones y su auto reconocimiento como muertos, la muerte, o lo que según su parecer era la muerte, no ha venido por ellos, y por lo tanto continúan viviendo, experimentando y resistiendo las consecuencias de las decisiones de los personajes vivos.

Ariel Castillo (1998) tratando de analizar las relaciones transtextuales que tiene *La risa del cuervo* con otras producciones literarias, plantea que la novela de Miranda invierte la perspectiva rulfiana de la sepultura, por tanto que “en Rulfo la muerte se evoca, aquí se vive” (150). Castillo arguye que la muerte en el escritor mexicano es evocada y no experimentada, mientras que en el samario la muerte es un acontecimiento que se siente más que por su presencia, sí por su ausencia u olvido. Miranda mezcla dos acontecimientos que la humanidad separa –vida y muerte– y que van seguidos el uno del otro, dado que para él “Estar vivo o estar muerto es lo mismo” (149). Ese “mismo” o igualdad que plantea el samario se refiere a que sus personajes poseen vida *en* la muerte. Es decir, un estado que básicamente está definido por la ausencia de vida, en la obra de Miranda se caracteriza por la presencia en él de ella. Por lo tanto, podemos afirmar que *La risa del cuervo* enfatiza en lo que sucede a la muerte, es decir, las realidades que explora el ser luego de haber muerto. De esta manera:

Tumbado a la vera del camino pensó que más allá de la muerte había otras muertes, otros mundos que como el suyo giraban a una peor tragedia, porque siempre era una tragedia estar y no pertenecer, permanecer y no ser propio, continuar y no acabarse, partir y estar atado, sometido a las circunstancias, a los sucesos más inesperados, al desgarramiento más íntimo de su ser (127).

Entonces, con base a esto, en *La risa del cuervo* se tematiza un interrogante que se ha planteado el ser, y que mediante la postulación de perspectivas filosóficas y religiosas ha tratado de resolver. Esto es, ¿existe vida después de la muerte? Ahora bien, esta misma pregunta genera otros interrogantes, los cuales serán desarrollados conforme se vaya desenvolviendo el presente artículo ¿Qué es la muerte? ¿Qué plantean estas perspectivas acerca de ella? ¿De qué manera se asume la muerte en la novela?

La muerte es considerada como un evento mediante el cual se produce una cesación o término de la vida: algo o alguien ha muerto cuando finaliza su ciclo de vida. Para el filósofo estadounidense Bernard Gert, “la muerte es la cesación permanente de todas las funciones clínicamente observables de un organismo y la pérdida permanente de la consciencia por el organismo” (Gert por Ortúzar, 1996: 4). Podemos afirmar que la muerte se define a partir del término de lo que llamamos vida –por lo tanto ésta se convierte en el suceso que determina su conclusión–. Así somos conscientes de la transitoriedad de la existencia y de la seguridad de la muerte. Pero los interrogantes sobre qué le espera al hombre después de su muerte siguen siendo incógnitas por resolver, y han sido una preocupación constante en diversas culturas. El ser humano se pregunta si al morir, así como desaparece o se diluyen los restos orgánicos de su cuerpo, desaparecerá su “yo”.

Desde el punto de vista religioso, la muerte se asume como el fin de una existencia o una puerta que abre un nuevo ciclo de vida del ser, ya sea terrenal o paradisiaco. Para algunas religiones, la muerte, o lo que sucede tras ella, está determinada por las acciones realizadas por el ser en la vida terrenal –vida que está marcada por la posesión de un cuerpo físico–. Sucedida la muerte, surgen expectativas sobre qué ocurrirá con ese ser, con su consciencia. Y es así como nacen las esperanzas y los miedos de lo que vendrá, de lo que le espera, efecto de sus acciones, que están sujetas a las leyes o doctrinas de sus creencias religiosas. Para Juan Luis de León Azcárate (2008), Doctor en Teología Bíblica y profesor de la Facultad de Teología de la Universidad de Deusto:

El imaginario religioso de la muerte, es entendido, no peyorativamente como ‘ficticio’, ‘falso’ o ‘fruto de la imaginación’, sino como el conjunto de ideas, representaciones, imágenes y conceptos relativos a la muerte que el hombre, desde una perspectiva exclusivamente religiosa, ha intuido, creído recibir por revelación, reflexionado o experimentado.

Esto supone dejar de a un lado otro tipo de ‘respuestas’ o interpretaciones al enigma de la muerte, sobre todo las dadas desde el campo de la filosofía, antropología, psicología y medicina o sociología” (14-5).

Por su parte, Freud (1915), hablando de la mentalidad del hombre del paleolítico ante la muerte, arguye que el constante recuerdo que se tenía de los muertos hizo creer al hombre de este período la idea de una posible existencia luego de la muerte:

Ante el cadáver del enemigo vencido, el hombre primordial debió saborear su triunfo, sin encontrar estímulo alguno a meditar sobre el enigma de la vida y la muerte [...] Las transformaciones que la muerte acarrea le sugirieron la disociación del individuo en un cuerpo y una o varias almas, y de este modo su ruta mental siguió una trayectoria paralela al proceso de desintegración que la muerte inicia. El recuerdo perdurable de los muertos fue la base de la suposición de otras existencias y dio al hombre la idea de una supervivencia después de la aparente muerte (16).

A pesar de todo lo anterior, no podemos asumir la muerte como un concepto general. Es decir, un suceso asumido o interpretado de la misma manera. Las actitudes frente a la muerte varían teniendo en cuenta tres garantes: cultura, religión y época, así como las ceremonias o rituales que la rodean. Por ejemplo, la manera como fue asumida la muerte en la Antigüedad no es la misma de hoy. Philippe Ariés (2000) plantea que “en un mundo sometido a cambio, la actitud tradicional ante a la muerte aparece como una masa de inercia y de continuidad. La vieja actitud según la cual la muerte es a la vez familiar, próxima, atenuada e indiferente, se opone demasiado a la nuestra, en virtud de la cual la muerte da miedo, hasta el punto de que ya no nos atrevemos a pronunciar su nombre” (33).

Al procurar una explicación sobre el sentido humano de trascendencia, encontramos dos perspectivas asociadas a su respuesta, las cuales se insertan en distintas concepciones. Estas son: la afirmación de la existencia del alma y la creencia en la resurrección. Según Patricio Heim

(s.f), la creencia en el alma está asociada a una percepción cíclica del tiempo, de la que se derivan creencias como la trasmigración. En Occidente, la noción de “alma” la encontramos ampliamente desarrollada en la filosofía platónica. Platón estableció una diferencia entre lo que llamó dos mundos: el mundo de las ideas –verdaderamente real– y el mundo sensible –sujeto a la corrupción y al cambio–. Inmersos en cada uno de estos dos mundos está la dualidad alma-cuerpo:

Con este dualismo ontológico se corresponde un dualismo antropológico entre el cuerpo y el alma: se trata de dos realidades distintas que están unidas sólo temporal y accidentalmente y que guardan entre sí la misma relación que un piloto con su nave. El alma es afín a las Ideas, pertenece al ámbito de las Ideas al que se siente impulsada por su propia naturaleza. El cuerpo pertenece al mundo de los seres físicos [...] La unión del alma con el cuerpo no es sustancial, sino un estado accidental y transitorio. Más aún, puede considerarse como antinatural, ya que el lugar propio del alma es el mundo de las Ideas, y su actividad la contemplación de éstas. Mientras permanece unida al cuerpo, la misión del alma es la de purificarse, prepararse para la contemplación de las Ideas. Las impurezas vienen de la influencia del cuerpo, de sus exigencias y necesidades que tratan de imponerse al alma impidiéndole el ejercicio del conocimiento intelectual (Fouille, 1888: 15).

Por otro lado, encontramos que la creencia en la resurrección, entendida como el regreso a la vida de un ser que ha muerto, se asocia a una percepción lineal del tiempo, como se encuentra en el zoroastrismo y en el relato bíblico de la creación. Para mayor entendimiento hay que remitirse al contexto del cristianismo, a la anécdota que narra cómo después de haber muerto y haber sido sepultado, Jesucristo vuelve a la vida.

Existen diversas concepciones que intentan indicar lo que ocurre o sucede con el ser luego de su muerte, cada una de las cuales está atravesada por creencias que responden a distintas religiones. Esta necesidad de explicar lo próximo a la muerte se debe a que el hombre teme dejar de existir. Y siendo la muerte un suceso irrecusable y cotidiano, es completamente desconocido

para él. Edgar Morín (1992) señala que esta preocupación del hombre por la muerte se remonta hasta los mismos inicios del *Homo sapiens*:

Todo parece, pues, indicarnos que el *homo sapiens* siente el problema de la muerte como una catástrofe irremediable que le provocará una ansiedad específica, la angustia o el horror ante la muerte, y que la presencia de la muerte se convierte en un problema vivo, es decir, que modela su vida (16).

Para el cristianismo, la muerte es un castigo impuesto a los hombres por los pecados cometidos en la vida terrenal. El *Génesis* afirma: “puedes comer de todos los árboles del jardín, más del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás en modo alguno, porque, el día en que comiereis, ciertamente morirás” (II, v. 17). Para San Agustín (s.f), el hombre sufre dos muertes: la primera es una muerte física, terrenal, que afecta al cuerpo, por lo cual éste se corrompe. La segunda es una muerte terrible, asumida como condena eterna, en la cual no se involucra el cuerpo, sino el alma. La muerte terrenal, que San Agustín llama la “primera muerte”, no significa el fin, pues se considera como un evento que conlleva a otra vida. Una vida que estará definida por el comportamiento que hayan tenido los hombres en la vida terrenal. Medido por este comportamiento, después de la muerte el ser pasará a reposar en un “eterno descanso”, que tendrá lugar en un espacio llamado “cielo”, o merecerá un castigo por el incumplimiento de la “Ley de Dios”.

El hinduismo afirma, por su parte, que después de la muerte hay vida. Pero a diferencia del cristianismo y el islam, esta vida ocurre a través de la reencarnación y se caracteriza por tener lugar en este mismo mundo. La reencarnación, sin embargo, no debe ocurrir necesariamente en un mismo cuerpo humano. Es el *karma* –entendido como “concepto metafísico central en su

visión de mundo” (Luarte, 2012: 55) – lo que determina el ser corporal en el cual se reencarnará.

Así, según Benjamín Preciado (1992), maestro en Filosofía de la Universidad de Guadalajara:

[...] todo lo que somos en esta vida es producto de nuestras acciones pasadas y nuestros actos de hoy son la semilla de nuestras situaciones futuras. Por esta ley, los individuos deben seguir las normas de su condición actual como una obligación adquirida desde antes del nacimiento y como único medio para conseguir un futuro mejor (79).

Para el budismo, la vida y la muerte no pueden ser consideradas por separado. Desde su punto de vista, “la vida y la muerte son un todo único, en el cual la muerte es el comienzo de otro capítulo de la vida. La muerte es un espejo en el que se refleja todo el sentido de la vida” (Rimpoché, 1994: 15). Existen así, como mencionamos, distintas concepciones en torno a la consideración de vida después de la muerte, las cuales definen una frontera entre vida y “muerte”, delimitando dónde concluye la vida y por relación causal dónde comienza la muerte. Las expuestas anteriormente poseen un sentido trascendente de la vida, que tiene lugar generalmente en un espacio o paraíso no terrenal, considerando que, además del cuerpo como entidad física, existe una entidad inmaterial denominada “alma”, que trasciende luego de la muerte. Entonces, para estas concepciones, el cuerpo en que habita el alma no trasciende después de la muerte del ser, sino que por el contrario, dicho cuerpo es abandonado, y como organismo biológico que es, comienza su proceso de descomposición y pudrimiento, lo que señala su imperfección o su atadura al mundo terrenal y no a ese espacio paradisiaco en que se cree irá a parar el alma del ser.

Para Alba Villarreal (2013), uno de los grandes temas de la literatura es la muerte. Sobre este tema existe un conjunto de perspectivas que ha permitido al hombre la creación literaria, logrando actos que sólo pueden llevarse a cabo mediante las palabras. Para mencionar algunos

ejemplos podemos decir que *La divina comedia* (1993), de Dante Alighieri; *Pedro Páramo* (1995), de Juan Rulfo; *Hombres de Maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias, aunque escritas en distintas épocas y años, comparten el haberse adentrado a través de la ficción al imaginario de la muerte. La historia de *La risa del cuervo* no es la excepción: en sus páginas encontramos la recreación de una perspectiva de la muerte donde ésta se asume como una forma de continuidad o pervivencia en un más allá que, lejos de ser un espacio o paraíso no terrenal, se refiere a los mismos espacios donde permanecían en “vida”.

Sin lugar a dudas, las dos novelas que hasta la fecha ha publicado el samario Álvaro Miranda están atravesadas y al mismo tiempo conectadas por la preocupación por el tema de la muerte, y por extensión, los efectos que esta acarrea sobre el cuerpo del ser. De *Un cadáver para armar* (2007), desde el mismo análisis de su título, podemos decir que (1) presenta la existencia de un individuo sin vida o muerto, al que denomina “cadáver” y (2), se contrapone a *La risa del cuervo*, por cuando narra la preocupación que se tiene de volver a armar los restos de San Juan de la Cruz, mientras que esta última narra la desintegración corporal de dos personajes. Sin embargo, a pesar de esa separación, ambas narran las realidades del ser después de su muerte, con la diferencia de que en *Un cadáver para armar*, lo corporal, o mejor dicho, la acción de armar lo corporal se lleva a cabo no por el mismo cadáver, sino por otros personajes. Por el contrario, en la novela en cuestión, lo corporal o la desintegración del cuerpo está siendo sentida y presenciada por el personaje muerto. Entonces, en *Un cadáver para armar* existe la preocupación de un vivo por armar el cuerpo de un muerto, y en *La risa del cuervo*, existe la preocupación de un muerto por la desintegración y descomposición de su propio cuerpo.

Podemos plantear, entonces, que la narrativa de Miranda asume una veneración de la muerte y las realidades que le suceden a ella.

Para Montoya (2009: 25), asumiendo el carácter histórico de los personajes recreados por la novela, *La risa del cuervo* es una narración histórica de relieves fantásticos, dado que pone a dialogar dos categorías que parecen repudiarse. Por tanto, sentencia Montoya, Miranda postula que la historia puede recrearse desde la perspectiva de un prisma fantástico (Cf. III, 3.2). Esta afirmación de Montoya se debe, a que, como se ha mencionado, en la novela convergen en un mismo espacio personajes vivos y otros que, por sus características corporales o estado físico y de consciencia, están sumidos en una *imposibilidad de la muerte*. Aunque sus cuerpos sufren las consecuencias propias de la muerte, están conscientes y experimentan los mismos sentimientos que cuando estaban vivos. Hay un abismo, no obstante, que los separa del mundo de los vivos. Y este corresponde a la incomunicación. Después de ser recapturado, el cuerpo decapitado de Ribas decide llamar la atención de los soldados realistas:

Decidió lanzar un grito de desesperación. El eco respondió casi de inmediato. Abría su boca lo que más podía para que sus gritos se esparcieran contra el horizonte, pero las palabras se desplomaban sin fuerza contra sus labios como si se tratara de un murmullo. Abajo, cerca del otro extremo de lanza, algunos de los hombres de Morales hacían una hoguera, otros dormían o alistaban sus pertrechos de guerra. Nadie parecía escucharlo. Estaba en realidad muerto. Si nadie lo escuchaba no pertenecía a este mundo. Él siempre gustó de ser oído para sentirse vivo (15).

Esa incomunicación lo separa de su pasado, de los días en que su cabeza reposaba sobre su cuello y no entre sus brazos. Ribas es consciente de que no se encuentra en las mismas condiciones de los vivos: “Solo ahora, después de tres horas de la ejecución ordenada por

Morales, entendía de verdad que le habían cortado la cabeza y que con ella, debajo del brazo, se hallaba perdido en la inmensidad de aquella estepa del trópico” (10). A pesar de su condición de soldado decapitado y de autodefinirse como muerto, la muerte se olvida de él:

Entonces decidió morirse. Buscaba la muerte en su cabeza, pensaba solo en ella, pero la muerte se negaba a venir para llevárselo de una vez por todas (14)

[...] Ribas quería morirse y no podía. Cerraba bien los ojos, mucho, como lo hacía de niño para ver estrellitas amarillas o gusanitos azules adentro de los párpados. Llamaba una y mil veces a la muerte y la muerte no venía (15).

En la misma situación encontramos a Manuela Sáenz, quien desde la fosa en la que se halla enterrada anhela la muerte: una muerte que no llega. La quiteña experimenta sentimientos que cuando viva experimentaba: mientras su cuerpo se descompone como organismo biológico, los sentimientos, deseos, anhelos y pensamientos persisten. Se trata de un estado de movilidad y consciencia de sí en el que sensaciones y emociones vividas en el pasado, apoyadas ahora por la soledad, asaltan a este personaje. Al igual que Ribas, Sáenz siente la distancia que la separa de los vivos, al autodenominarse como muerta:

Pero acá, decía ella, nadie se muere de adeveras, de verdad verdad, de en serio, como dicen allá afuera que se muere la gente, con los ojos cerrados, con la mortaja bien puesta, con el olor de todos los bálsamos. Pero es mentira, nadie se muere como dicen que se mueren los vivos. Acá siempre se mira, se escucha el ir y venir, se siente el colocar de flores y después la lluvia que se escurre de a gotitas, de ojito a ojito, entre los burros que pasan, entre los gatos que maúllan, entre los hombres que discuten, entre las mujeres que ríen y los niños que lloran (59).

Si bien Manuela se autoreconoce como “muerta”, sabe que esa “muerte” se distancia de la que imaginan los “vivos”, y que es una muerte en la que los fallecidos están alejados de la cotidianidad de los vivos, sin pensamientos o consciencia, distantes de sus acciones y sin ser

influenciados por sus decisiones. A sabiendas de su condición, Sáenz implora la llegada de la muerte como suceso puntual. Es decir, como un evento que la aleje de la presencia de los “vivos”, que la suma en un más allá en el que repose por siempre:

Y le dieron antojos de morirse, de irse para siempre como le habían enseñado; le dieron ganas de soltar el alma para el cielo, para el infierno, para el limbo o para el purgatorio; pero el alma continuaba pegada, amarrada al cuerpo: “el alma es de la tierra, es de acá, acá la hicieron, acá se queda, acá se pudre con el cuerpo”. Ahora las ganas de morirse, de cerrar los ojos y apretar las sienes. Pero nada, nada que llega la muerte. Solo cuervos que graznan, solo un lejano graznido de cuervos que vuelan (59).

Aunque la imposibilidad de la muerte se refleja en la condición de sus cuerpos, son sus recuerdos los que les impiden abandonar sus antiguas vidas, estableciéndose en *status animarum post mortem*. Tanto Manuela como Ribas se aferran a un pasado que no ha quedado para ellos en el pasado. Los recuerdos pasados cobran vida en su presente. Ambos personajes no pueden desprenderse de los días vividos, por lo que siguen sumidos en ellos. El pasado determina sus sentires, pensamientos, deseos. Manuela y Ribas no viven literalmente su presente, sino su pasado, que es continuamente reactualizado. El recuerdo de Bolívar es el lazo que los une, por cuanto ambos se aferran a la imagen del Libertador, con quien compartieron: Ribas en calidad de pariente y soldado subordinado, y Manuela Sáenz, en calidad de amiga y amante:

Recordó la historia que Simón Bolívar le contaba allá en Cumaná sobre Condorcanqui, el indio peruano que se hacía llamar Túpac Amaru y que resistió varias veces los empujones de la muerte sobre el cadalso. Veía a Bolívar sentado junto al fuego con una guerrera de húsar inglés, pantalones escarlata de lo mismo, ancho galón de oro a ambos lados, un sombrero de capitán general con una pluma prusiana muy grande y unas botas enormes de dragón con espuelas pesadas de oro de un largo incomodísimo (14).

En medio de centellas y convulsiones vio a Bolívar que se moría en San Pedro Alejandrino entre árboles de mango y tamarindo. “Nos iremos al tiempo”, le gritó, pero en lugar de morirse se hinchaba como un sapo

entre los gritos de su criada Jonatás y los auxilios del naturalista Boussingault (56.).

Los dos releen sus vidas a través de la presencia inseparable de recuerdos que están atados a la figura de Bolívar. Rememoran sus frustraciones al lado del Libertador, sus intenciones de amor inconcluso, sus batallas libradas. Ribas y Manuela tuvieron una vida que los ligó a Simón Bolívar, pero, por diferentes razones, las historias de los dos que involucran al caraqueño no concluyeron de forma satisfactoria. La historia de amor entre Manuela y Bolívar nunca se pudo concretar: Bolívar estaba entregado a los planes de liberación de las colonias españolas en Suramérica, y en postrimerías de la muerte, “Manuelita se sintió despreciada por aquel hombre que prefería morir solo entre iguanas, antes que asumir con ella, en el fondo del mar, su última responsabilidad de amor.” (73).

Ribas, por su parte, muere decapitado en una guerra decretada por el caraqueño. El general rememora constantemente un Bolívar que, rodeado por su tropa, contaba historias de personas asesinadas por el ejército español, y no a un Bolívar que luchaba por la causa revolucionaria. Así, los recuerdos de Manuela y Ribas impiden que la muerte venga por ellos. Aunque sus cuerpos se degeneran, permanecen “vivos”. Habiendo, pues, analizado los recuerdos como una forma o medio a través del cual los muertos permanecen en una suerte de vida *post mortem* o *imposibilidad de la muerte*, pasaremos a explicar cómo esta característica forma parte de una categoría concreta llamada “Histórico fantástico”, la cual, compuesta por lo que podríamos llamar un oxímoron, permite que desde el inicio de la novela, cualquier cosa, por muy desmesurada o fantástica que sea, pueda pasar en medio del contexto histórico en que se desenvuelve la novela.

3.2 LA NOVELA HISTÓRICA Y LO “HISTÓRICO FANTÁSTICO”

En el campo de la literatura colombiana encontramos novelas como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera; *La marquesa de Yolombó* (1928), de Tomás Carrasquilla, y *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa, que tradicionalmente han sido abordadas bajo el rótulo de “novela histórica”. Esta categoría de por sí resulta siempre problemática al combinar dos tipos de discurso: uno científico, basado en el discurso histórico, y otro estético, basado en el discurso literario. En el caso de la novela histórica latinoamericana, para Noé Jitrik (2000), esta reorienta el género europeo, centrado en la búsqueda de una identidad social y de clase, en la medida en que procura la consolidación de una identidad nacional.

La figura de Simón Bolívar es evocada con frecuencia en este tipo de novelas “nacionales”, que recrean los procesos de la independencia de los pueblos suramericanos. El caraqueño suele ser representado, la mayoría de las veces, como el hombre que lleva el mástil o bandera de la libertad. Sin embargo, en novelas como *Las cenizas del Libertador* (1987), de Fernando Cruz Kronfly, se presenta una imagen alejada de su condición heroica. *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez, consigue representar, así mismo, a un Bolívar “humano”, reducido a la espera de la muerte. Ambas “desmitifican a Simón Bolívar con alusiones frecuentes a sus vómitos, sus flatulencias y sus chorros de lenguaje obsceno” (Menton, 1995: 151), como ocurre con algunos de los personajes de *La risa del cuervo*, de Álvaro Miranda. Mediante esta técnica de adentramiento en la intimidad del personaje histórico, los autores intentan contrastar “el hombre agonizante con el héroe mítico continental” (152).

Así, en el caso de *El insondable* (1997), de Álvaro Pineda Botero, tenemos una imagen del Libertador en la que las enfermedades se resaltan por encima de sus hazañas. La agonía de Bolívar se convierte en herramienta para contar la vida del personaje, reemplazándose por un personaje más humano, azotado por los sufrimientos y las adversidades. Al enaltecer la angustia del personaje y restarle importancia a la figura heroica, Pineda Botero permite que se construya un proceso en el que la imagen del héroe se oscurece. En una línea similar, Álvaro Miranda ha construido su novela con temas de carácter histórico y recurrencias escatológicas. Pese a ser denominada como una novela “histórica” y contar con muchos de sus rasgos característicos, *La risa del cuervo* narra episodios cargados de elementos absurdos y humorísticos que no se corresponden a una visión tradicional del género.

Para el crítico literario Seymour Menton (1993), la Nueva Novela Histórica es una categoría en la cual encajan novelas que por sus características pueden ser denominadas como históricas, pero que por ciertos rasgos que contienen se alejan de este concepto. Para el crítico estadounidense, las novelas enmarcadas dentro de la categoría Nueva novela histórica, poseen seis particularidades, las cuales son: 1. La subordinación de la presentación de un periodo histórico a la exposición de ciertas ideas filosóficas, 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3. La ficcionalización de personajes históricos; 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5. La intertextualidad; 6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (42- 45)

Conforme a lo anterior, Suárez Roldán (2005) señala que “cinco de estos aspectos pueden ser identificados en la novela de Miranda. Únicamente el numeral cuatro, la metaficcionalidad, no se ajusta exactamente a lo que encontramos en *La risa del cuervo* [...] (133)”. ¿Qué sucede, no obstante, cuándo una novela categorizada como “histórica” presenta elementos fantásticos que alteran un posible orden en la narración y cuyos personajes se ven enfrentados a situaciones absurdas, sobrenaturales e irracionales que transgreden las convenciones de lo “real”? Además de lo histórico, la novela de Miranda evidencia diversos rasgos fantásticos que obligan a redimensionar su filiación genérica bajo una visión de lo “histórico fantástico”. Categoría que consideramos pertinente para entender las situaciones y acciones que suceden en ella y que no podrían comprenderse a la luz de las definiciones comunes de “novela histórica”:

[...] Humboldt se dedicó a la lectura del libro cubierto con piel de carnero. Sus ojos devoraban aquellas páginas donde se contaban historias fantásticas que él nunca había imaginado [...] Página a página encontró fábulas de indígenas y guerreros, leyendas de amantes y bandidos que se perdían entre islas, desiertos y cordilleras [...] entró de nuevo al libro y encontró la historia de otro desconocido del futuro, de un hombre llamado el apóstol José Martí, de quien unos soldados realistas habían encontrado abandonado su cadáver después de una emboscada. (69).

Todo esto encontró Humboldt dentro del libro que estaba leyendo, libro que, por efectos de puesta en abismo, resulta siendo *La risa del cuervo*. Es así que el personaje desde su mundo ficcional se encuentra ante una situación que sólo puede ser explicada desde lo fantástico, rasgo en el que la muerte y lo sobrenatural cobran una gran importancia. Es necesario establecer la diferencia con lo que Carpentier (1965) considera lo real-maravilloso. Este concepto trata de la relación compleja entre la recepción mitológica y la remitologización de la realidad en que vivimos, de la interpretación de los mitos de antaño y de la concepción histórica de la realidad (33). Lo histórico fantástico como categoría no pretende remitologizar la historia sino replantearla desde una transgresión fantástica, donde lo real maravilloso muestre una realidad

literaria caracterizada por lo maravilloso como una exposición de lo irreal y sobrenatural encontrados en la realidad cotidiana. Lo histórico fantástico pretende “retorcer” el discurso histórico planteado y transgredirlo con acciones sobrenaturales ocurridas en el momento histórico. Con esto se busca que el momento histórico ocurrido aparezca desde otro lado de la historia, una historia construida desde lo fantástico. Esto se da porque los personajes que aparecen en la novela están rodeados de un halo sepulcral y enfrentan situaciones que escapan del plano de la realidad. Miranda recurre a lo fantástico para interpretar y construir un episodio de la historia, pretendiendo recrear el pasado desde un registro opuesto o que se aleja de la pretensión rigurosa y científica de la investigación del pasado, como lo es la historia, matizando así historia oficial y no oficial. Para Miranda, es necesario crear una ruta y entender lo que sucede en tierras americanas desde el prisma fantástico, lo que permitiría interpretar la majestuosidad de las tierras americanas –flora y fauna, tribus, costumbres–, conllevando a crear un lenguaje donde lo natural se conjuga con lo sobrenatural.

Los personajes de la novela constantemente están envueltos en situaciones descabelladas, pues al encontrarse en un lugar como América, todo es posible. Así lo explica DeForest, cuando sostiene:

Que nada le extrañe en América –dijo DeForest–. Más desacuerdos que acuerdos podrá encontrar ahora que se apresta a realizar la más exótica aventura científica [...] ¿Acaso no busca usted demostrar que América tiene en sus venas fluviales el camino para llegar a su corazón? (48-49).

Esta afirmación apunta que en América suceden acciones extraordinarias que sólo pueden explicarse desde lo fantástico. Siendo las tierras americanas un “nuevo” paraíso “descubierto” por los europeos, donde yacen una gran cantidad de recursos naturales, las tierras se convierten

en lugares extraños y misteriosos en los que abundan elementos indescifrables para los ojos europeos. Una cultura americana, desconocida, que no comparte los mismos códigos que la europea se ve afectada por un proceso de aculturación⁶. Por ello, el mejor camino para mostrar lo que sucede en América, según Miranda, es con una visión contada desde la misma tierra y asumiendo la historia enseñada desde una postura construida por lo extraño y desconocido, donde todo puede ser posible sin importar lo “irracional” que parezca. Esto conlleva a que lo que conocemos como realidad se vea afectado por situaciones fantásticas, creando otra historia producto de la combinación entre ficción, específicamente lo fantástico, y el discurso denominado como “histórico”.

Para definir lo fantástico, hay que tener en cuenta definiciones como la del búlgaro Todorov (2001), quien afirma que “el efecto fantástico nace de la vacilación, de la duda entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los hechos narrados. Enfrentados ante el fenómeno sobrenatural, el narrador, los personajes y el lector implícito son incapaces de discernir si éste representa una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si dicho fenómeno puede explicarse mediante la razón” (15). Asimismo, Rosie Jackson (2001) indica que dar “entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, [...] por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente “otro” y oculto: los espacios que están más allá del control de la ‘palabra’ y de la ‘mirada’” (150). En este caso, la introducción del elemento fantástico en la novela de Miranda se presenta cuando el escritor incorpora en su historia elementos como imposibilidad de la muerte, la putrefacción de los cuerpos vivos/muertos, las mutaciones de lo humano a lo animal y

⁶ Por aculturación se puede entender “todo tipo de fenómenos de interacción que resultan del contacto de las culturas” (Heise y otros 1994:18), nosotros la entendemos como un proceso social de encuentro de dos culturas en términos desiguales, donde una de ellas deviene dominante y la otra dominada.

personajes históricos que desde sus tumbas rememoran su pasado, lo que los convierte a su vez en personajes fantásticos que conforman un mundo atravesado por lo sobrenatural en correspondencia con la historia oficial. Asimismo, incorporar lo extraño y misterioso en una historia “familiar” permite evidenciar que los lugares cotidianos donde suceden los eventos históricos estén atravesados por espacios enigmáticos e inexplicables. Con esto se pretende construir un ambiente desconocido (no explicado en términos racionales) y que, por ser así, es, en potencia, desconcertante. La construcción de estos espacios permite que los lugares estipulados por la Historia se encuentren profanados, sesgados de sus magnificencias y rebajados a lugares absurdos y descabellados donde ocurren situaciones extrañas y enigmáticas. Por eso ésta característica irrumpe en la Historia para mostrarla como un artefacto con ciertas fisuras históricas.

Lo “histórico fantástico” corresponde así a la ruptura y a la conjugación de lo cotidiano con lo extraño: la incorporación de una imposibilidad de la muerte en la “vida” que le queda a los personajes, los cuales poco a poco se encuentran en proceso de putrefacción y aun así siguen anclados a recuerdos del pasado que determinan sus acciones del presente. Por ende se erige un universo que fusiona lo creíble con lo no creíble, lo natural con lo sobrenatural, lo histórico con lo fantástico. Este “histórico fantástico” se asume como una manera de ver y sentir en relación con el discurso histórico respondiendo a una forma social de protesta en contra de los discursos históricos implantados. Ese ver se manifiesta en cómo Miranda toma un evento del pasado transformándolo en una nueva forma de concebir la historia: asumir la historia desde una posición crítica intentando encontrar un lenguaje propio, realista entrecruzado con lo absurdo, humorístico y sobrenatural. Ese “todo” incluye irrumpir la realidad con elementos in-creíbles

(saltos temporales, deterioro del cuerpo, personajes teriomorfos) para así construir otra realidad extravagante donde los personajes adquieren posturas irrisorias, llevados a un estado denigrante, pero que en esta otra realidad es común y normal. Al construirse una realidad narrativa donde los personajes son rebajados implica que la imagen de los héroes y personajes representativos de historia pueden ser dotados de características más humanas que representativas. La realidad histórica se ha construido bajo unos intereses políticos, religiosos, entre otros, lo que ha permitido que la sociedad se organice en unos parámetros donde lo “otro” asumido como lo extraño, no puede adoptarse como pieza del discurso histórico.

El samario entiende que una manera de narrar los acontecimientos es asumir el pasado irreverentemente. Cuando se desvela del silencio sobre algunos acontecimientos históricos: las luchas independentistas del siglo XIX y XX, la conquista, grandes embarcaciones descubridoras y explotadoras y son narrados no desde el discurso histórico oficial, sino desde la ficción literaria, permite que se conozca otra parte de la historia que por intereses políticos, económicos y culturales, han sido ensombrecidos, resaltando un abuso de poder para así seguir reprimiendo a la sociedad. Por eso al rebajar a algunos personajes históricos y dotarlos de acciones absurdas se convierte en herramienta para criticar la realidad histórica estipulada. Desdichar sus destinos y fustigar su pasado histórico. Con esto se puede evidenciar que existe una lucha de poderes, no solo políticos y económicos, sino también simbólicos que poco a poco van imponiendo códigos culturales que van eclipsando las costumbres autóctonas. Es así que aparecen la conquista y el episodio de las luchas independentistas americanas como un reflejo de la imposición del poder europeo para así subordinar a los pueblos americanos y explotar las tierras.

Para Caillois (1965), “todo lo fantástico es ruptura del orden establecido, irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (191). Con lo “histórico fantástico” se transgrede el discurso historiográfico para que se conozcan otros acontecimientos que pudieron suceder y narrarlos desde lo sobrenatural. Asimismo, toda la red histórica de personajes y eventos se encuentran en una sola pieza narrativa demostrando así la importancia de la cultura autóctona americana, apuntando a que no existe una sola verdad, sino muchas verdades del pasado. Por ello puede adjudicársele un sentido de protesta frente a lo implantado. Una forma de decir que nada está escrito, que todo puede redefinirse y que la mejor manera de hacerlo es desde un discurso transgresor ya dependerá de la posición asumida por el lector, como sujeto cuestionador y crítico. Lo histórico fantástico intenta “retorcer” el discurso histórico, los eventos del pasado, humanizando a los personajes, delineando los paisajes o espacios de la historia desde lo enigmático y lo indescifrable. En esa medida, *La risa del cuervo*, asumida como una novela histórico-fantástica, narra una pieza de la historia que a su vez se interrelaciona con otras piezas históricas, creando así un tejido donde personajes de distintos momentos convergen en una sola historia conformando un solo momento histórico donde los intereses de muchos personajes heroicos tenían un común denominador: libertad, opresión. Se construye así un puzle donde cada pieza no es indiferente de la otra, pues cada una, a pesar de no encajar temporalmente con otra, se unen en un solo momento, permitiendo la aceptación de cualquier situación, por muy absurda o descabellada que sea, dentro de un contexto definido como histórico y verificable por la historia oficial.

CONCLUSIONES

Como hemos podido ver en nuestra investigación, *La risa del cuervo* (1992), del escritor samario Álvaro Miranda, parte temáticamente de algunos eventos del pasado colonial e independentista americano, y los combina estratégicamente con registros de corte fantástico: puestas en abismo, cabezas y miembros cercenados que piensan y reflexionan desde un estado de putrefacción; y múltiples, irrupciones e imbricaciones de los distintos tiempos históricos, que permiten que diversos sucesos se conjuguen en una misma realidad. Estos saltos temporales hacen de la novela de Miranda una experiencia de lectura laberíntica, enigmática, y permiten que personajes que nunca pudieron haberse encontrado confluyan en una misma temporalidad. *La risa del cuervo* concibe así la historia como una red de eventos históricos relacionados fantásticamente.

Al ser el pasado americano un tema recurrente en la poesía y narrativa de Álvaro Miranda, la relación entre “poesía” e “historia” estructura toda su estética. Contar las cosas como sucedieron, a decir de Aristóteles, no es el oficio del poeta, sino contarlas como podrían haber pasado. Valiéndose de la transposición de las fuentes historiográficas oficiales, Álvaro Miranda combina discurso literario y discurso histórico, para “reconstruir” el pasado, desmitificando el discurso histórico oficial y recurriendo a una actitud socarrona, con constantes reminiscencias a Rabelais, Lautréamont y Villon. Para lograr una “corrección” y “actualización” de la historia, Álvaro Miranda evita una actualización mimética y se decanta por parodizar las fuentes oficiales, desacomodando, mediante la titulación irónica y un castellano arcaizante, el sentido y la intencionalidad de los hipotextos: “decir otra cosa de manera parecida” (16).

Vemos cómo en Miranda, siguiendo a Jitrik (1995), la ficción es asumida como producto y herramienta de la imaginación para traducir las historias desde una mirada que sólo posee el novelista como constructor de versiones alternas que desconcierten al lector. El samario se vale de la verosimilización, lo que permite, en primera instancia, tomar el evento histórico, basado en el discurso historiográfico y posteriormente transversalizarlo con la ficción. En esa medida, el lector puede encontrar una ruta alternativa para conocer de *otra* manera los sucesos del pasado. La historiografía tradicional y sus héroes son así desacralizados: Bolívar aparece humanizado, cargado de sufrimientos y moribundo; José Félix Ribas es despojado de su investidura y reducido a ser una cabeza desmembrada; Manuelita Sáenz, a algunas partes de su cuerpo, deteriorada y asediada por animales ponzoñosos; y Francisco Tomás Morales, general de las fuerzas realistas que consigue dar captura y ordena la muerte de Ribas, es presentado descargando el estómago.

El análisis de la novela permitió reconocer, así mismo, que existe un diálogo intertextual con otras narraciones, específicamente con textos literarios del escritor estadounidense Edgar Allan Poe. Los textos a los que recurre la novela son el cuento “El barril de amontillado” y el poema “El cuervo”, que tienen una participación importante dentro de la narración, emergiendo, el primero como suceso misterioso en el castillo de Cumaná y el segundo como un animal que es fiel acompañante de Ribas y que dicta la historia al mismo Poe. La novela hace uso de atmósferas oscuras y enigmáticas, muy características del escritor norteamericano. Esta estrategia de intertextualidad permite generar una *puesta en abismo*, recurso que conlleva a que el lector se enfrente a una lectura donde se unen distintas temporalidades y a una acción dentro de la narración, que a su vez genera otra acción. El propósito de esta estrategia permite

identificar el por qué la historia está construida a través de micro historias que parecen aisladas, pero que convergen en una sola: se genera una acción a partir de otra y así una lectura que pareciera parcelaria. Para Dällenbach (1991), la puesta en abismo, con todo su poder simbólico, permite la integración de lo otro en lo mismo, la oscilación entre el dentro y el afuera, y la integración de una realidad “exterior” con una interior; o más bien, una oscilación entre ambos campos (44-45). Los dos recursos, intertextualidad y puesta en abismo, junto con algunos personajes como el cuervo y Bolívar originan una lectura que se estructura en distintos acápites y momentos aparentemente inconexos, pero que tienen un hilo conductor que poco a poco los va relacionando.

Siendo una novela histórica, encontramos que *La risa del cuervo* presenta características que permiten asumirla o relacionarla desde otra postura. Como indica Pacheco (2001: 25), la novela histórica afronta profundos cambios de signo ideológico a fines del siglo XX, haciéndose más crítica e irreverente ante la denominada “historia oficial”. Con base a esto, podemos reconocer que *La risa del cuervo* es, precisamente, una novela histórica, pero irreverente desde el principio de su lectura. La novela asume los personajes históricos, desacralizándolos, rebajándolos a un estado que hemos denominado *post mortem*: condición de ultratumba en la que éstos continúan “viviendo”, a pesar de que sus cuerpos se deterioran y pudren. Esto admite que los personajes se enfrenten a sucesos fuera de lo común, particularidad que hemos denotado importante, porque rompe con los paradigmas impuestos por el discurso historiográfico de resaltar muchas veces sólo acciones valerosas y heroicas de los personajes históricos.

Para desacralizar a los personajes, Miranda utiliza el cuerpo como elemento que directamente sufre vejámenes, se descompone, y acude a procesos de transformación: de humano a cuervo, como ocurre con el personaje DeForest. Aparecen cuerpos que se ven reducidos a partes inconexas, pero que aún poseen “vida”, que rememoran el pasado y ansían la muerte. La cabeza y los senos de Manuelita Sáenz son identificados como elementos representativos y simbólicos. Aparece la cabeza de Ribas como concentración de su identidad y pasado como general; la quiteña Manuelita es representada a partir de sus órganos genitales, en relación con el amorío con Simón Bolívar, y es asediada por animales ponzoñosos que albergan a sus crías dentro de su cuerpo, representando la maternidad anhelada y negada a Sáenz.

Los personajes de *La risa del cuervo* se ven enfrentados a situaciones descabelladas, e incluso a lo que hemos denominado una *imposibilidad de la muerte*, que consiste en que, personajes como Ribas o Sáenz, a pesar de muertos, siguen aferrados a la vida, si bien sus cuerpos se encuentran ya en un avanzado estado de putrefacción. El ciclo de su vida ha “concluido”, mas continúan anclados al mundo de los vivos, rememorando constantemente sus vidas y aventuras, sin poder contactarse con los vivos. Se establece así una brecha entre el tiempo histórico ficcionalizado y parodizado: el *tiempo de Humboldt*, en el que el sabio alemán se dedica a leer las páginas de un misterioso libro de piel de carnero –fechado entre los años 1800 y 1801, en Cumaná–; y el *tiempo post mortem*, que es “vivido” por Ribas y Sáenz. El análisis de estas particularidades temporales y espaciales nos ayuda a entender que la cronología temporal tradicional es olvidada.

El tiempo lineal es olvidado por personajes que pueden anticiparse a acontecimientos o viajar a través del mismo para hacer presencia en coordenadas temporales ajenas. De modo que *La risa del cuervo* puede ser vista como un “histórico fantástico”, que rompe y une lo cotidiano con lo extraño, lo creíble con lo no creíble, lo natural con lo sobrenatural, lo histórico con lo fantástico. Teniendo en cuenta los estudios de Todorov sobre lo fantástico, podemos ver esta novela no sólo como perteneciente al género histórico tradicional, sino como la coincidencia del discurso historiográfico con el fantástico, siendo este último un elemento transformador de la realidad ficcional de la narración. La “realidad” histórica es asumida bajo un eje fantástico en el que lo irreverente es justificado por el artefacto fantástico como elemento des-ordenador y re-interpretativo.

En esta investigación hemos visto cómo la narrativa de Miranda, y sobre todo su novela *La risa del cuervo*, se vale de temas históricos americanos enmarcados dentro la ficción literaria construida por el narrador. El novelista explora temas relacionados con la influencia española y americana, estableciendo una ruta para conocer los sucesos del pasado americano desde la irreverencia, el humor y la sátira. La presente investigación, en este sentido, aspira a continuar el camino de otras lecturas sobre las formas de asumir la historia americana en este caso desde un prisma fantástico.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Á. (2001). “El cuerpo en la interpretación de las culturas”. Recuperado de:
http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18408/3/angel_acuna.pdf
- Allan, E. (1956). *Edgar Allan Poe. Cuentos*. Madrid: Alianza Editores
- .
- Ariés, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la edad media hasta nuestros días*.
 Barcelona: El Acantilado.
- Betancourt, M. (1996). *La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias de Wolfgang Iser*. Recuperado de: http://letralia.com/ed_let/15/05.htm
- Branka K.& Ram ak L. (1965) El Realismo Mágico, lo Real-Maravilloso y El Surrealismo: una estética parecida, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid.
- Caballero, A. (2010) *Omeros de Derek Walcott y Simulación de un reino de Álvaro Miranda: Poética de la Deconstrucción del Canon*. Ediciones Universidad del Atlántico.
- Castillo, A. (2007). “Un cadáver para armar de Álvaro Miranda: la novela como recuerdos del porvenir”. *Revista Aguaita 16*: Observatorio del Caribe colombiano.
- _____. (1998). “Libertad temática y expresiva”. Boletín cultural y bibliográfico. Bogotá: Biblioteca del banco de la república.
- Colón, C. (1992-1999). Carta de Colón. Recuperado de:
<http://www.mercaba.org/SANLUIS/ALiteratura/moderna/Col%C3%B3n,%20Crist%C3%B3bal/Carta%20de%20Col%C3%B3n.pdf>
- Dällenbach, L. (1992). *El relato especular*. España: Visor.

- Iser, W. (1997). “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. En *Teorías de la ficción literaria*. Antonio Garrido Domínguez (com.). Arco Libros. Madrid.
- Jitrik, N. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Kristeva, J. (1982) *Semiótica I*. Madrid: Espiral.
- Laverde, A. (2010). “Montoya, Pablo. Novela histórica en Colombia, 1988-2008: entre la pompa y el fracaso”. Recuperado de:
<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/viewFile/8387/9153>
- Le Breton, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Lozano, J. (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza editorial.
- Luarte, F. (2012). “El hinduismo: consideraciones históricas y conceptuales”. Recuperado de:
<http://intushistoria.uai.cl/index.php/intushistoria/article/view/170/150>
- Margarito, M. (2012). “La desmitificación del héroe histórico en la obra de Ibarraengoitia”. Recuperado de:
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/125842/1_EtudesRomanesDeBrno_42-2012-2_10.pdf?sequence=1
- Matute, Álvaro. (1997). Crónica: Historia o literatura. *Historia mexicana*. Recuperado de:
http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/5QMHQKF3E1UJLPVQ49Q3VQBFT1A9L7.pdf
- Mbaye, D. (2014). “Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la ‘segunda fila’”. Recuperado de: http://institucional.us.es/araucaria/nro31/rese31_1.pdf

- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica latinoamericana 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, Á. (Sin fecha). “El oficio del escritor”. Recuperado de: http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-44/44-4-El_oficio_de_escritor.pdf
- _____. (2007). *Un cadáver para armar*. Bogotá: intermedio Editores.
- _____. (1992) *La risa del cuervo*. Bogotá: Thomas de Quincey Editores.
- Montoya, P. (2009). Dos novelas históricas colombianas. *Revista Universidad de Antioquia*; Recuperado de: <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaudea/article/viewFile/2069/1724>
- Morín, E. (1992) *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona: Ed. Kairós.
- Mutis, Á. (1990) “El último rostro”. Recuperado de: <http://ciudadseva.com/texto/el-ultimo-rostro/>
- O’Leary, D. (1915). *Bolívar y la emancipación de Sur-América: 1783-1819*. Madrid: Sociedad española de librería
- Ortúzar, M. (1996). “La definición de muerte desde las perspectivas filosóficas de Bernard Gert y Daniel Wikler”. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2563/pr.2563.pdf
- Pacheco, C. (2001). “La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea perspectivas y problemas para una agenda crítica”. *Estudios* 18, 205-224
- Pineda, A. (1990). *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*. Tercer Mundo Editores.

- Pons, M. (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI editores.
- Preciado, B. “El Hinduismo”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Recuperado de: <http://revistas.unam.mx/index.php/rmspys/article/view/51550/46037>
- Rimpoché, S. (1994). *El libro de los tibetanos de la vida y la muerte*: Recuperado de: <http://www.boraxs.org/uploads/esoterico/SogyalRimpoche-ELibroTibetanoDeLaVidaYDeLaMuerte.pdf>
- Roas, D. (2001), *Teorías de lo fantástico, J. Alazraki, Bellemin-Noël, I. Bessiére, R. Jackson, T. Todorov*. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L.
- Rodríguez, M. (2014). *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*. Madrid: editorial Verbum.
- Rojas, N. (2014): “Memorias de Venezuela: José Félix Ribas: el vencedor de los tiranos”. Recuperado de: <http://www.correodelorinoco.gob.ve/wp-content/uploads/2014/02/Encartado-Juventud-Rebelde.pdf>
- Sánchez, S. (2011): “Relaciones intertextuales y competencia literaria en la obra narrativa de Fernando Alonso”. Recuperado de: https://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2011.07.01/186
- San Agustín (2007) *Las confesiones*. España: Tecnos Editores.
- Séneca, L. (1972). *De la brevedad de la vida*. San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Steffanell, A. (2009). “Hacia una poética de la fragmentación en la risa del cuervo”. Recuperado de: http://www.poetamiranda.com/critica/LaRisaDelCuervo_1.pdf

Suárez, J. (2005). La risa del cuervo: fragmentos de un viejo libro. Recuperado de:

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/17354/14969>

Villareal, A. (2013). *La representación de la muerte en la literatura mexicana. Formas de su*

imaginario. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México:

Fondo de Cultura Económica.