

MEMORIA, IDENTIDAD Y PROSA POÉTICA EN LA VOZ MESTIZA DEL NARRADOR DE *URSÚA*

Libardo Vargas Celemín
Universidad del Tolima

Resumen

El artículo desentraña los mecanismos técnicos y ficcionales utilizados por el autor de la novela Ursúa para lograr la construcción de un narrador que asume, desde su condición de mestizo, el rescate de la memoria del conquistador Pedro de Ursúa, la configuración de su propia identidad y la enunciación de América a través de la palabra poética que descubre, y describe el paisaje natural y humano del nuevo continente, mediante un enfoque narrativo contemporáneo que inscribe la obra dentro de la denominada nueva novela histórica latinoamericana.

Palabras claves: Memoria - identidad - narrador - crónica - mestizo

Abstract

This Article gets to the bottom of the technical and fictional mechanisms used by the author of the novel Ursúa to achieve the construction of a narrator, who assumes, from his mixed condition, the rescue of the conqueror Pedro de Ursúa's memory, the shaping up of his own identity and the enunciation of America through the poetic word that discovers and describes the natural and human landscape of the new continent, by means of a contemporary narrative approach that subscribes the piece within the so-called new historic Latin-American novel.

Key words: memory - identity - narrator - chronicle - half-caste

En la historia de la narrativa colombiana, al igual que en la América Latina, se ha ido consolidando una vertiente temática que busca recrear acontecimientos del pasado, lejano o reciente, que se han convertido en hitos para la historiografía nacional. Desde los primeros atisbos presentes en *El carnero* de Rodríguez Freyle, hasta *Ursúa* (la reciente novela del escritor tolimense William Ospina¹) hay una seria intención de recrear los hechos, recomponer visiones, reivindicar protagonistas, desestabilizar discursos y, en algunas ocasiones, experimentar con el lenguaje.

Uno de los temas recurrentes en esa revisita a la historia es la leyenda de El Dorado, a la que no sólo está ligada la vida del protagonista de la novela *Ursúa*, sino también la del conspirador Lope de Aguirre, como lo estudia María Antonia Zandanel², quien realiza un seguimiento al proceso de la ficcionalización del discurso histórico de esta leyenda y da cuenta de las variantes textuales y los procedimientos técnicos que configuran la tipología de lo que se puede llamar Nueva Novela Histórica Latinoamericana.

El presente trabajo se centra en el análisis de los mecanismos utilizados por el autor para lograr la construcción del narrador con una intencionalidad clara que permea todo el discurso y que se vale del material historiográfico tomado de varios cronistas e historiadores (como él mismo lo afirma en la nota final del libro) para postular una propuesta estética que rebasa la anécdota para instaurarse en el campo del proceso ficcional.

En primer término, es necesario precisar que la temática del Descubrimiento y la Conquista de América ha sido preocupación constante en la obra de William Ospina. El abordaje que hace en sus ensayos y en sus poemas³ sobre la condición de América muestra su interés por la valoración del territorio, la diversidad y las potencialidades de sus recursos y la necesidad de articular sus visiones para lograr el protagonismo histórico que le corresponde.

Es desde la concepción de mestizaje que, según Ospina, se puede asumir el diálogo con la cultura universal y la construcción del país del futuro. Por eso pregunta en la página final de *América Mestiza*: “¿Qué otra cosa podemos pedirle al futuro, sino que nos haga dignos de la antigua y misteriosa condición humana, dignos del planeta que compartimos todos, dignos de su belleza y de sus dones?”⁴.

La afición de Ospina por la Conquista parece nacer de su encuentro con *Las Elegías de Varones Ilustres de la Nueva Granada*, libro escrito en versos endecasílabos por Juan de Castellanos. De allí surge un texto de explicación y análisis: *Las auroras de sangre*, en el cual Ospina sustenta la tesis de que Castellanos descubre a América desde el lenguaje, desde la poesía que brota de sus 113.609 versos, como una muestra exhaustiva e inequívoca del interés de este modesto soldado y clérigo que consagra más de cuarenta años de su vida a componer estas elegías que, en palabras del mismo Ospina⁵, no pueden ser vistas “como una crónica más, son un poema, y no las habremos apreciado a plenitud si no nos detenemos en los secretos de su ritmo, de su respiración, de su lenguaje”.

Con los antecedentes expuestos, el ensayista y poeta William Ospina se aventura a escribir su primera novela, cuya estructuración parte precisamente de la lectura de una serie de documentos y de obras de ficción que ha compilado a lo largo de sus investigaciones para libros anteriores. Este procedimiento metodológico iniciado por la novela histórica clásica sufre las alteraciones propias de una narrativa contemporánea y permite inscribir la obra en la vertiente denominada Nueva Novela Histórica Latinoamericana, que, según Fernando Ainsa⁶ se caracteriza entre otras razones por la relectura y cuestionamiento al discurso historiográfico, la multiplicidad de puntos de vista, la diversidad de los modos, la representación del pasado por el arcaísmo, la invención mimética, etc.

Ursúa presenta elementos de la crónica clásica, la cual, según Hyden White, “tiene un tema central -la vida de un individuo, ciudad o región; alguna gran empresa, como una

guerra, o cruzada; o alguna institución, como la monarquía, un obispado o un monasterio”⁷. En este sentido se puede indicar que *Ursúa*, encaja en esta definición, porque se trata, en apariencia, de la reconstrucción del periplo de Pedro de Ursúa (conquistador español en el territorio americano) y de las aventuras y acciones desarrolladas en esa etapa de la historia de América.

Las Crónicas de Indias, que son el resultado, según Héctor Orjuela⁸ de “la necesidad de contar los hechos de la conquista y de descubrir el Nuevo Mundo a los europeos”, resultan ser el modelo que Ospina asume:

Cincuenta años de vida en estas tierras llenaron mi cabeza de historias yo podría contar cada noche del resto de mi vida una historia distinta, y no habré terminado cuando suene la hora de mi muerte. Muchos saben relatos fingidos y aventuras soñadas, pero las que yo sé son historias reales⁹.

No obstante, este paradigma se quiebra en el transcurso de la historia cuando el narrador se interroga sobre los propósitos de su escrito “Tal vez llegue la hora de saber lo que quiere mi corazón con este relato, si es la vida insaciable de Pedro de Ursúa lo que teje o si es apenas el consuelo de un hombre perdido que nunca entendió su destino” (p. 57). La ambigüedad de estas reflexiones son el punto de partida para afirmar que no se trata simplemente de contar las hazañas de un “héroe”, sino una empresa mucho más totalizadora: la de alguien que está en busca de la explicación de su propio papel sobre la tierra y que se escuda en la construcción de un perfil para contarnos su lucha interior por alcanzar una identidad. Esta ruptura de las formas canónicas impuestas por la retórica renacentista amplía el interés del lector y plantea un abanico de sentidos que se despliegan durante las cuatrocientas setenta y cuatro páginas de la obra.

El narrador explicita sus intenciones desde la nota que da inicio a la novela, cuando además de la clásica referencia a la veracidad de los hechos, afirma el vasto conocimiento que posee sobre los acontecimientos, pero inicialmente circunscribe sus

pretensiones a la de “[...] contar solo una: la historia de aquel hombre que libró cinco guerras antes de cumplir los treinta años” (p. 14), sin embargo, más adelante recompone sus intenciones y las amplía para hablar de “[...] la memoria perdida de un amigo muerto, los desconciertos de mi propia vida y una fracción de lo que cuenta el río sin cesar a los árboles” (p. 15). Aquí aparecen los tres pilares de la narración que estructuraran la obra: la recuperación de la memoria (perfil de Pedro de Ursúa); la reflexión personal sobre su destino (búsqueda de la identidad) y la necesidad de nombrar el paisaje y la naturaleza de América (prosa poética).

El rescate de la memoria perdida de un amigo muerto

La recuperación de la memoria ocupa gran parte de la obra, se trata de configurar la imagen de Pedro de Ursúa, aquel joven que no había cumplido diecisiete años cuando ya estaba dirigiendo un ejército en América. Sin embargo, el trabajo de “enlazar las historias, una detrás de otras como un collar de perlas” (p. 15), se vuelve una tarea apasionante donde el propio narrador vacila sobre su intencionalidad primaria y acude a diversos mecanismos para recrear el universo ficcional y también para que el lector -que va descubriendo el entramado que subyace en esta historia- participe en el alumbramiento del artefacto definitivo.

Varias son las modalidades de las que se vale el narrador para tejer la urdimbre de una vida que es omnipresente en la novela, pero que utiliza diversas maneras para su enunciación. Algunos de estos artificios están ligados con los mecanismos propios de un tipo de género determinado y otros hacen parte de técnicas narrativas que la novela moderna incorpora y que la narrativa contemporánea lleva a sus límites.

Una primera forma es la presentación tradicional que hace el narrador, destacando rasgos del protagonista: “No había cumplido diecisiete años, y era fuerte y hermoso” (p. 19). También lo hace

directamente para subrayar características de personalidad: “Traía en sus palabras la anchura del valle, las montañas azules, el susurro de los cascabeles y el silbo de las flechas en el viento” (p. 301) y, lógicamente, para mostrar sus reflexiones morales: “Los primeros actos sangrientos pesaban sobre su conciencia, no como culpas, pero sí como certezas de que lo hacían distinto” (p. 301). La propiedad con que el narrador hace estas afirmaciones provienen del conocimiento directo e indirecto del personaje, por ejemplo cuando afirma que: “Ursúa sentía más pasión por la guerra que por la justicia” (p. 212). De esta manera, el lector percibe esa gran empatía y además acumula nuevas acotaciones sobre ese perfil que se va moldeando.

Los artificios narrativos se despliegan y aparecen formas indirectas de la voz del personaje central que aporta datos fragmentarios de su vida, a través de los recuerdos que ha conservado el narrador de aquella convivencia que tuvo con él, cuando iban rumbo al Amazonas: “Una noche, años después en el barco que nos llevaba a saltos hacia la Ciudad de los Reyes de Lima, me dijo que fue esa tarde cuando descubrió lo que quería” (p. 25). Esta presencia de Ursúa como voz protagónica está mediada por el narrador y la información que aporta es breve y sobria: “y alguna vez me juró que lo había hecho sin propósito” (p. 152). Para tal propósito se utiliza el estilo indirecto, con puntuales apreciaciones que enriquecen la visión afectiva del personaje: “Ursúa se reía contándome que esa parte de la historia perturbó el salaz de su tío” (p. 178). Estos fragmentos -a manera de partes de un rompecabezas- contribuyen a la configuración de una dimensión integral del personaje.

Un nuevo truco para que Ursúa adquiera su dimensión física, mental e ideológica es la que utiliza el narrador al incluir informantes que, de paso, justifican su no presencia en los escenarios referidos. La analepsis cumple dos funciones: primero evoca lo que contó el propio Ursúa y, segundo, crea confianza en el lector sobre la autoridad de donde procede la información: “yo nunca vi esas cosas, pero aquí estoy copiando sus recuerdos” (p.

19). Esta manera de presentar algunos hechos tiene su justificación en la recurrente preocupación por lograr la objetividad, en concordancia con los principios de la crónica clásica.

Otro mecanismo utilizado para establecer circunstancias, acciones y resultados de los eventos en que participa el protagonista, se hace a través de los rumores y las afirmaciones de quienes vivieron, conocieron o escucharon hablar de los hechos: “Alguien me contó que en un mesón de Tudela había dejado malherido a un hombre, y que esa fue la causa de que abandonara sus tierras y se atreviera a cruzar el océano” (p. 25). El propio narrador es consciente de los riesgos que se corren al aceptar estas afirmaciones, por tal razón las refuta en algunas ocasiones, mientras que en otras guarda un silencio parecido a la aceptación. Esos rumores o afirmaciones que tienen el tinte de admiración u odio hacia el personaje, moldean de alguna manera la percepción del héroe, en el sentido de la novela histórica clásica, por eso cuando el narrador afirma: “Así me lo describió muchas veces el licenciado Balanza, cuando reconstruía el momento para él inolvidable en que la garra de Ursúa se cerró sobre la gobernación” (p. 129), se evidencia el favorecimiento para que aparezca la aureola, la leyenda y la idealización.

Para lograr que la figura de Pedro de Ursúa sea creíble y que la historia de la Conquista de parte de América nos llegue fresca hasta nuestros días, William Ospina practica otro procedimiento que se enmarca en la máxima de George Lukács: “Es obvio que cuanto más alejado se halle un periodo histórico, con las condiciones de vida de sus actores, tanto más se tiene que concentrar la acción en presentarnos clara y palpablemente esas condiciones de vida”¹⁰. Y los resultados que se alcanzan tienen que ver con el uso del lenguaje, pero también con el despliegue de la focalización que permite un panorama de la situación política, psicológica y física de unos seres humanos abocados a máximas tensiones y al enigma de un mundo sorprendente que

comienza a existir ante sus ojos obsesivos y codiciosos, nacidos solo para la guerra.

Con los anteriores procedimientos se logra un acercamiento a un perfil aproximado del personaje. Su memoria se rescata gracias a la eliminación de lo que Fernando Ainsa¹¹ denomina distancia épica y que se manifiesta en la utilización de la primera persona, incorporación de diálogos coloquiales y otros recursos como los vistos anteriormente. Estas técnicas que son propias de la Nueva Novela Histórica coexisten como forma polifónica en el texto *Ursúa* y explican la técnica de entregar al lector los fragmentos para que él arme su propia imagen del protagonista, hecho que resulta casi imposible, porque la obra termina con la promesa de futuras aventuras, como parte de una trilogía cuyas próximas novelas están en el proceso de escritura.

“Los desconciertos de mi propia vida”

En *América Mestiza* William Ospina plantea que este continente “lleva siglos tratando de definirse a sí misma, y en esa búsqueda casi infructuosa puede advertirse siquiera simbólicamente la complejidad de su composición y la magnitud de sus dificultades”¹².

Esta afirmación contiene de alguna manera el conflicto del narrador de *Ursúa*. La reflexión sobre su propia condición es otro de los ejes estructurantes de la novela y un rico filón para desentrañar el sentido último de la obra, como un canto al mestizaje, a la identidad latinoamericana y a la posibilidad reivindicadora de los millones de seres humanos que han habitado por siglos estos territorios.

En primer término es necesario escudriñar el origen del narrador, el cual resulta bastante complejo. El mismo confiesa que es hijo de una india y un español: “Yo, el mestizo, era su hijo blanco; mi madre, la india, era mi nodriza y su criada; el moro converso, era el hidalgo que iba escribiendo la fe de Cristo con la punta de su espada” (p. 207). En esta información está explícito el drama, porque toda su vida ha estado oscilando entre la

pertenencia a los vencedores o a los vencidos. Ha sido testigo del exterminio de la raza de su madre a manos de los intrusos que llegaron con su padre y sin embargo “formo parte de su bando y toda mi vida he vivido la discordia de ser blanco de piel y de costumbres pero indio de condición”(p. 344).

A la negación que desde niño ha impuesto el padre para evitarle que reconozca a su propia madre y la trate como la nana, se agrega el hecho de que este tampoco pertenece íntegramente a los vencedores, porque le falta la limpieza de sangre: “él sabía ocultar la verdad de mi sangre porque ya había tenido que ocultar la verdad de la suya” (p. 345). Doblemente proscrito, doblemente marginado y enfrentado a la guerra irreconciliable de dos dioses “el dios que sangra en el árbol y el dios que quema el firmamento” (p. 244), hacen de este “cronista” un ser ambiguo que, sin tener definida una mirada, se mueve entre el remolino turbulento de dos mundos enfrentados.

La condición de mestizo del narrador se refleja en la obra de varias maneras. Una de ellas tiene que ver con la lectura que realiza de la Conquista, lo que Fernando Ainsa clasifica como una lectura deslegitimadora que tiene por objetivo “recuperar un origen, justificar una identidad”¹³. Gracias a esta propuesta en el texto se cuestionan los valores del pasado y se desacralizan los héroes de la historiografía oficial. Los conquistadores entronizados como constructores de las futuras naciones son desnudados ante la contundencia de los hechos. El arrasamiento, saqueo y asesinato de miles de indios y las disputas entre los mismos españoles, los convierten en seres obsesivos por el oro, pues cuando lo ven “su fulgor empieza a irradiar sobre los ojos y los deseos de los conquistadores, parece borrar en ellos todas las cosas y hace palidecer la ley y adormece la voluntad” (p. 228). El oro también los lleva a realizar las más aberrantes y viles acciones, como la de la emboscada a Atahualpa en Cajamarca donde murieron cerca de siete mil indios y donde estuvo presente el padre del narrador.

Contrario a las loas y discursos de exaltación que hacen parte de la mayoría de las crónicas de indias, el narrador de *Ursúa*

recusa la historiografía oficial y muestra a unos españoles sedientos de oro y poder, avaros y codiciosos que se valen de tres armas mortíferas contra los indígenas para adueñarse de sus riquezas y del territorio. Estas armas son: “el caballo, los perros y la pólvora; porque los caballos los paralizan de terror, los perros los devoran sin misericordia y los truenos aniquilan su voluntad” (p. 71). Aquí el autor retoma la hipótesis que sostiene en uno de los ensayos de *América Mestiza*, en el sentido de que el descubrimiento de América se convirtió en un choque “porque desafortunadamente la Europa que encontró a América venía de una edad de barbarie”, y el narrador hace uso de esa relectura del discurso historiográfico y lo cuestiona como una forma de apropiarse de la voz de los vencidos.

La recusación a los cronistas de Indias se manifiesta de distintas maneras, basta citar la contundente historia que cuenta el narrador sobre algunas acciones de canibalismo adelantadas por los españoles y no por los indios¹⁴, como lo escribiera Fray Pedro Simón y otros. En Ursúa el narrador cuenta: “Cuatro soldados hambrientos hallaron en una aldea un bebe indio descuidado por su madre, y estaban entregados a la tarea impura y clandestina de comer las carnes y el caldo que habían preparado cuando entró de improviso la madre” (p.167). Lo que se da aquí es una inversión de la historia, la barbarie no es exclusiva de los naturales, sino que es connatural en aquellos hombres arrojados a los espacios inhóspitos de un mundo desconocido. El etnocentrismo sufre un ataque frontal y se desquician esos valores sacros con que siempre se ha pretendido que se deben mirar a los conquistadores.

En esa ambigüedad en la que se mueve el narrador, o más bien, consciente de la necesidad de hallar su propia identidad, escoge como su mentor literario a Gonzalo Fernández de Oviedo, un español que viene a América como veedor. Aquí escribe la novela *Claribalte*, que, aunque su temática sea de caballería y no tenga referencias directas, parece ser que fue la primera novela escrita en este continente. Además escribió crónicas y otros textos que le ganaron el reconocimiento oficial de la corte. El narrador

cuenta que, instalado en la isla La Española a la edad de nueve años, asistía al estudio de este cronista. Una lectura atenta de la obra permite inferir que la elección de este tutor no es gratuita, porque según lo afirma José Juan Arrom¹⁵, Fernández de Oviedo “logró inventarse a sí mismo como personaje de ficción. Había comenzado a novelar su propia vida”, esto ratifica la hipótesis implícita de que el narrador de *Ursúa*, juega con la ambigüedad de reconstruir la historia de un héroe (recuperación de la memoria), pero también construirse a sí mismo como narrador, es decir enlazar historia y ficción.

El modelo de Fernández de Oviedo como mentor presenta, además de la anterior, otra característica que lo hace compatible con las circunstancias del narrador. Él, al igual que su padre es converso. Judío converso el primero y moro converso el segundo y esta condición de hibridez los segrega de la sociedad española, pero también los equipara con el narrador mestizo de donde surge esa condición solidaria con el maestro y, de paso, se le rinde homenaje literario a partir de dos mecanismos. El primero es una técnica muy cercana al pastiche -“imitación de un estilo sin función satírica”¹⁶- y el segundo, el reciclaje de historias contadas otra vez, en otras palabras, reescritura de partes de su obra.

El pastiche parece diluirse en toda la novela para dar cuenta de hechos y comportamientos de los indígenas, sus medio hermanos de sangre. Aunque no es una escritura anacrónica, si se conservan rasgos estilísticos y fórmulas propias, no sólo de Fernández de Oviedo, sino en general de los cronistas. Entre otros rasgos sobresalen las intenciones de informar, las enumeraciones, las descripciones, las reflexiones sobre los acontecimientos, la mención de nombres y cargos, pretensiones moralizantes, referencias permanentes a expresiones religiosas y jurídicas, etc.

El reciclaje de relatos es frecuente en la novela. En el libro XVI, capítulo 8 de *La historia general y natural de las Indias*, Gonzalo Fernández de Oviedo (1535) cuenta la historia de Salcedo, español que fue ahogado por los indígenas y que permite que estos comprueben el carácter de mortales de los

intrusos¹⁷. El narrador de *Ursúa* realiza un resumen de esta leyenda:

Un día, llevando a un español en hombros por el río, el portador fingió tropezar y se precipitó al fondo con la carga. Los demás simulaban que el accidente los arrojaba unos sobre otros, de modo que el español estuvo siempre abajo, en el lecho del río, hasta que dejó de moverse [...] Pero al tercer día el dios empezó a despedir ese hedor dulzón inconfundible que mueve puntos negros por el cielo y todos pudieron celebrar la noticia feliz de que la carne de sus enemigos era tan porosa para la muerte como la de ellos mismos (p. 181).

Aquí no hay nombres de los protagonistas y la trama no muestra la sevicia del texto original. Por el contrario, los acontecimientos parecen fluir como un hecho natural, sin que obedezca a todo un complot, contrario a lo afirmado por el cronista. De igual manera hay otras leyendas de indios como Gonzalo, Francisquillo y Catalina que corresponden a la tradición oral de los vencidos y que son retomados por el narrador para mostrarlas como ejemplos de su valor y tenacidad.

Es necesario reiterar que el pastiche y el reciclaje de leyendas hacen parte de lo que Fernando Ainsa¹⁸ define como la reescritura del pasado y cuya herramienta central es el uso del lenguaje que, en el caso de *Ursúa* presenta dos formas bien definidas, por un lado está ese lenguaje que imita el usado por la crónica y la novela histórica (pastiche) y el que reivindica la naturaleza y el paisaje americano (poético).

Los desconciertos de la vida del narrador (búsqueda de identidad) tienen otro elemento que no se infiere fácilmente y es el reconocimiento de su condición de artista, de trabajador de las letras como su mentor Gonzalo Fernández de Oviedo o Juan de Castellanos. Venido al nuevo mundo como escribiente se encuentra no sólo con la exuberancia de las selvas, sino también con miles de historias, fantásticas unas, crueles otras, pero

siempre rindiéndole culto a la palabra. En muchas ocasiones insiste en que Ursúa es un “bebedor de historias”, porque siempre está a la caza de versiones que le indiquen los caminos que lo lleven al Dorado o a otros lugares para hacer fortuna material. Sin embargo tras la insistencia de ver en su personaje un hombre desesperado por conocer, está escondida esa pasión que el experimenta por el trabajo de indagación, de unir historias como perlas.

“Lo que cuenta el río sin cesar a los árboles”

El tercer pilar en la construcción del narrador de la novela está dado por la necesidad de nombrar a América. Ya William Ospina había insistido en que la mirada obsesiva y ávida de los conquistadores no les permitió realizar una verdadera mirada a América y fue Juan de Castellanos, el soldado y clérigo que en *Elegías de varones ilustres de la Nueva Granada* inicia ese trabajo de nombrar las cosas, los paisajes y los espacios que hacen parte verdadera de América. Y es precisamente Juan de Castellanos, quien en sus largas charlas con Ursúa, afirma: “A veces pienso que las cosas solo existen si las nombro y me parece triste el olvido”, y se centra en el desconocimiento y en el olvido como parte de la lucha que libra el narrador mestizo. Se trata de hablar de esta América inhóspita, aunque exuberante, de estas tribus violentas por el acoso, pero laboriosas.

Por las páginas de la novela aparece la geografía colombiana con distintos accidentes, las cordilleras, los ríos, los llanos, el mar. Si Castellanos incorpora cantidades de palabras al español, el narrador de Ursúa hace el levantamiento de la flora y de la fauna sin el rigor de Mutis y Humbolt, pero con el tinte poético que vuelve más temporal cada elemento:

Las iguanas de Tenerife que ven pasar canoas silenciosas, los tigres de Tamalameque vuelven feroces a las selvas, los monos diminutos del Carare, las ranas cantoras del Catatumbo, resplandecientes bajo el rayo

perenne, los azulejos del Guarinó, que no están nunca solos, los sinsontes del Gualí, que a esta hora cantan por las colinas (p. 429).

La auténtica fauna colombiana desfila en largas enumeraciones que descubren un mundo vivo, rebosante, un mundo donde la palabra funda y muestra por primera vez, sin necesidad de importar ruiseñores, como lo ha dicho en repetidas ocasiones William Ospina. No obstante, este nuevo mundo no es el idílico paraíso, sino que en él también acecha el peligro propiciado por la naturaleza misma: “Para nosotros fueron llanos enrojados de chigüiros, canoas zozobrando en remolinos, amaneceres exaltados como delirios, serpientes cuya testa triangular era tan grande como la cabeza de un potro” (p. 65).

La descripción de los indígenas dista mucho de las hechas por cronistas como Fray Pedro Simón¹⁹. Para el narrador de *Ursúa* “los panches son fuertes y feroces, la agilidad de sus cuerpos desnudos es una leyenda [...] no se arredaban ante los a caballos acorazados ni ante los perros sanguinarios [...] cantaban con fuerza sus rezos de guerra y alguien dijo que en el nacimiento del río protegían santuarios salvajes”. Otros son más sumisos, menos guerreros, si bien todos reaccionan ante la agresión. El río siempre estará contándole a los árboles, las luchas que se escenifican en sus orillas y el narrador mestizo no perderá oportunidad para destacar los valores de los nativos, sin entrar en la exaltación gratuita.

El narrador reivindica su papel histórico como cronista cuando afirma “Acaso sólo porque el dios de los cuentos necesita una voz que los relate” (p. 464) y no solo el dios, sino América y el mundo, porque el relato es el único triunfador que lo recoge todo, que lo describe todo, desde “los bosques de caneleros que al tocarlos eran de viento; el río que nos llevó en su lomo como una hoja *seca arrancada del árbol*” hasta la otra orilla donde “están los muelles de Sevilla llenos de lágrimas y los palacios de Roma llenos de favoritos y los cuerpos podridos goteando en las ruedas de Flandes y las mezquitas blancas detrás de las aguas azules de Argel” (p. 463).

La palabra nombra, embriaga y hechiza. Así como Ursúa se dedicaba a beber historias y a compararlas, así también el narrador se vale de las posibilidades expresivas del lenguaje para contar y cantar a esta América. La relación entre el río y el árbol es la misma que entre Ursúa y el narrador, lo que cuenta el río sin cesar está impregnado del mismo soplo de serpiente que utilizó Ursúa para hechizar al narrador y este se dejó atrapar por la palabra en esa ambigüedad que ha manejado entre historia y ficción y que le permite cerrar el primer ciclo de su trilogía y abrir las expectativas de su próxima novela, con una imagen que nos recuerda los últimos días de Macondo, que pueden ser las primeras páginas de *El país de la canela*: “Después hubo un silencio, en el que cabían todas las derrotas pasadas, y sopló un viento sobre las palmeras rojísimas, y entonces una sombra cubrió el sol a nuestra derecha, una sombra alta y solemne: el barco negro que nos llevaría al futuro” (p. 471).

NOTAS

¹ Nació en Padua (Tolima) en 1954. Ha publicado entre otros libros los siguientes: *El país del viento* (2003), *Los nuevos centros de la esfera* (2001), *Es tarde para el hombre* (1992), *Dónde está la franja amarilla* (1996), *Las auroras de sangre* (1999), *La decadencia de los dragones* (2002), *América Mestiza* (2004) y *Ursúa* (2005). Ha sido ganador del Premio de Ensayo de la Casa de las Américas en Cuba y otros premios de carácter nacional.

² En su libro *Los procesos de ficcionalización del discurso histórico de la leyenda de El Dorado* (2004), María Antonia Zandanel analiza los textos: *El camino de El Dorado* (1947), de Arturo Uslar Pietri; “Lope” (un texto incluido en el libro *Rajatabla*) de Luís Brito García; *Lope de Aguirre, el príncipe de la libertad* (1985) y *Dáimon* de Abel Posse. Cabe anotar que el propio William Ospina publicó el poema “Lope de Aguirre” incluido en

el libro *El país del viento* (1992) y el novelista Ramón de J. Sander la novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1995).

³ En especial los libros de ensayos *Auroras de sangre*, *América Mestiza*; y el ya citado libro de poemas *El país del viento*.

⁴ William Ospina. *América mestiza*. Bogotá, Aguilar, 2004, p. 241.

⁵ William Ospina. *Auroras de sangre*. Bogotá, Aguilar, 1998, p. 23.

⁶ Fernando Ainsa. *Reescribiendo el pasado*. Mérida, Venezuela, Celarg, 2003, pp. 84-112.

⁷ Hyden White. *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós, 1982, p.31.

⁸ Héctor Orjuela. *Historia crítica de la literatura colombiana. Literatura colonial I*. Bogotá, Nelly, 1992, p. 73.

⁹ William Ospina. *Ursúa*. Bogotá, Alfaguara, 2005, p. 13. En adelante se citará por esta edición con indicación del número de página en el texto.

¹⁰ Georg Lukács. *La novela histórica*. México, Era, 1966, p. 44.

¹¹ F. Ainsa. *Op. cit.*, p. 86.

¹² William Ospina. *América...*, ed. cit., p. 11.

¹³ F. Ainsa. *Op. cit.*, p. 84.

¹⁴ Álvaro Félix Bolaños (1994) plantea en *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial, Los Indios Pijaos de Fray Pedro Simón*, cómo la imagen bestial y terrible creada sobre los indios Pijaos tiene que ver o está determinada por la tradición historiográfica clásica, medieval y renacentista que convierte a los no europeos en “bárbaros” y “caníbales”, como una forma de justificación de su exterminio ante la corona.

¹⁵ José Juan Arrom. “Gonzalo Fernández de Oviedo, relator de episodios y narrador de naufragios”. En: *Casa de las Américas*, n. 141, La Habana, Cuba, Año XXIV, 1983, p. 114.

¹⁶ Gerard Genette. *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989, p. 38.

¹⁷ José Juan Arrom afirma que esta narración ha dejado huella en las letras y las artes plásticas de Europa y América y ha servido de motivo para novelas como *La cerrera* de Manuel Méndez Ballester, y *Tres*

hombres junto al río de René Marqués. También cita la historia del indio Gonzalo que es condenado a la horca y del alegato de su mujer como culpable de haberlo empujado a cometer el delito y merecer castigo. Esta leyenda también se incorpora como resumen en *Ursúa*. *Op. cit.* p. 119.

¹⁸ F. Ainsa. *Op. cit.*, p. 105.

¹⁹ Fray Pedro Simón describe así a los Pijaos, vecinos de los Panches: "Son estos indios grandes carniceros de carne humana y de otra cualquiera de carne; tienen algodón aunque muy poco, de que hacen mantas para su vestir; las indias son muy feas y traen en la cabeza unos bonetes de venado con que aprietan y axen sus cabellos [...] es tierra muy áspera y fragosa en la que estos indios habitan y todas sierras peladas". (Recopilación 1: 503), ya se ha dicho cómo Álvaro Félix Bolaños reconstruye este discurso porque Fray Pedro Simón carece de pruebas concretas sobre el canibalismo de los Pijaos y si en cambio utiliza esta calumnia para justificar su exterminio.

BIBLIOGRAFÍA

Fernando Ainsa. *Reescribiendo el pasado*. Mérida, Venezuela, Celarg, 2003.

Juan José Arrom. "Gonzalo Fernández de Oviedo, relator de episodios y narrador de naufragios". En: *Casa de las Américas*. La Habana, Cuba, nº 141, año XXIV, 1983.

Álvaro Félix Bolaños. *Barbarie y canibalismo en la retórica colonial*. Bogotá, Cerec, 1994.

Gerard Genette. *Palimpsestos*. Madrid, Taurus, 1989.

Georg Lukács. *La novela histórica*. México, Era, 1966.

Héctor Orjuela. *Historia crítica de la literatura colombiana. Literatura colonial I*. Bogotá, Nelly, 1992.

William Ospina. *América Mestiza*. Bogotá, Aguilar, 2004.

----- . *Auroras de sangre*. Bogotá, Norma, 1998.

----- . *Poesía (1974 -2004)*. Bogotá, Arte dos gráfico, 2004.

----- . *Ursúa*. Bogotá, Alfaguara, 2005.

Hyden White. *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós, 1992.

María Antonia Zandanel. *Los procesos de ficcionalización del discurso histórico en la leyenda de El Dorado*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, 2004.