

Simón Bolívar y la imaginación
literaria americana:
Gabriel García Márquez,
Jorge Luis Borges y Pablo Neruda

HUGO MÉNDEZ RAMÍREZ

Georgia State University, Atlanta

Bolívar es todavía un cuento forjado sobre datos ciertos; a Bolívar, el verdadero Bolívar, no lo conoce aún el mundo; y es muy probable que cuando lo traduzcan a su idioma natal, aparezca más sorprendente y más grande aún.

(Domingo F. Sarmiento, *Facundo*)

I

A partir de los estudios de Hayden White, Georg Lukács y otros teóricos modernos dedicados al análisis de la relación entre historia y ficción, nos es posible ubicar adecuadamente en su contexto historiográfico *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez. El tratamiento de Simón Bolívar como figura central de una obra literaria no es nada nuevo. Desde la alborada de los movimientos independentistas los máximos exponentes de la historiografía literaria latinoamericana han sucumbido a la tentación de inmortalizar su nombre junto al del gran Libertador de América: Bello, Olmedo, Heredia, Neruda, Borges y García Márquez.¹ Existen desde luego otros escritores que han abordado el tema, mas lo que me interesa en este ensayo es examinar los textos literarios de los autores mencionados bajo el rigor de una lectura ontogenética, tomando en cuenta el efecto y función de la obra en la creación de significado histórico; esto es, el carácter profético

1 Los textos referidos son: Andrés Bello, *Poesías*, ed. Fernando Paz Castillo (Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1952); José Joaquín de Olmedo, *Poesías completas*, prólogo y notas de Aurelio Espinoza Pólit (México: Fondo de Cultura Económica, 1947); José María Heredia, *Poesías completas* (México: Porrúa, 1974); Pablo Neruda, *Obras completas* (Buenos Aires: Losada, [4a ed.] 1973), vol. 1 de 3 vols; Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974); y Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto* (México: Diana, 1989). Las referencias de página pertenecen a estas ediciones.

del texto y su poder de evocar, imponer o modelar ideológicamente una interpretación o concepción específica de la historia.² Y he seleccionado a los escritores anteriores por ser éstos en mi opinión los que más han ejercido influencia en su contexto cultural y en la conciencia colectiva latinoamericana. La consideración de elementos extratextuales—tales como el contexto histórico-social en el cual la obra se incrusta—y del tipo de discurso con el cual se enuncia el texto, junto con la lectura detallada de cada obra, muestra que fundamentalmente el tratamiento de Bolívar no puede menos que ser descrito como ambivalente y contradictorio, desde Bello hasta García Márquez.

En 1823, poco después de la funesta entrevista en Guayaquil entre Bolívar y San Martín, el venezolano Andrés Bello publicó en Londres su bien conocido 'Alocución a la poesía', donde notaba que la joven y vasta América ya había dado héroes que bien podían compararse a los héroes cantados por Virgilio en la *Eneida*. Aunque ninguno de los nombres de estos héroes (Bolívar, San Martín, O'Higgins) se menciona explícitamente en el poema, Bolívar, sin lugar a dudas, es elogiado al final del mismo. Aquí, el poeta con aparente modestia cede a 'más docta pluma', resistiendo de esta manera la tarea de cantar las hazañas del Libertador: 'así tu gloria al cielo se sublima, / Libertador del pueblo colombiano; / digna de que la lleven dulce rima / y culta historia al tiempo más lejano' (64). A primera vista, no hay nada que indique otra cosa que un elogio bien intencionado por parte del poeta, mas la omisión del nombre claramente llama la atención hacia el texto, el poeta y su material p^oético.³

El caso de José Joaquín Olmedo no es menos complejo, y tampoco está libre de contradicciones. Su oda heroica, 'La victoria de Junín, canto a Bolívar' carece de la reticencia implícita en el poema de Bello. Como dice Antonio Cussen, '[I]f Bello attempted to express the new revolutionary order by evoking the Augustan poets and omitting any mention of Augustus, the Ecuadoran poet José Joaquín Olmedo took on the task of evoking Horace and placing Bolívar in the place of the *princeps*'.⁴ En efecto, Olmedo mantiene un tono grave y sublime a través de todo el canto.

2 En este ensayo, el uso y concepción del término 'ontogenético' corresponden al desarrollado por William H. Katra en su artículo, 'Reading *Facundo* as Historical Novel', en *The Historical Novel in Latin America. A Symposium*, ed. Daniel Balderston (Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1986), 31-46. En su lectura ontogenética de la novela de Sarmiento, Katra 'considers *Facundo* in its function of *creating* historical meaning, ... its prophetic and perverse power of imposing an interpretation over Argentina's historical past' (31).

3 En su análisis del poema, Antonio Cussen sugiere que 'a veiled but sharp criticism of Bolívar is implied by the overall charge of perfidy that runs throughout the poem' (Cussen, *Bello and Bolívar. Poetry and Politics in the Spanish American Revolution* [New York: Cambridge U. P., 1992], 106).

4 *Ibid.*, 127.

‘—¡Oh portento inaudito!— / que el bello nombre de Colombia escrito / sobre su frente, en torno despedía / rayos de luz tan viva y refulgente / que, deslumbrado el español, desmaya, / tiembla, pierde la voz, el movimiento, / sólo para la fuga tiene aliento’ (131).⁵ Si nos atenemos únicamente a los elementos textuales, no hay nada en el poema de Olmedo que deje vislumbrar tensión o conflicto. Mas como apuntan Espinoza Pólit y Cussen, entre otros, es hecho bastante conocido que Olmedo era el líder de los ‘letrados’, un grupo de intelectuales de Guayaquil que se oponía a Bolívar en favor de San Martín, el Protector del Perú.⁶

De todo lo anterior se puede colegir que coexisten dos niveles discursivos en relación al relato del Libertador: uno, el superficial y público lleno de elogios e idealización; y otro, soterrado, encubierto y personal que refleja las conflictivas relaciones del poder así como el área gris o lado ‘humano’ que da forma a la caracterización de Bolívar. El resultado es una fuerte tensión entre texto y contexto que se mantiene a través de la compleja trayectoria o evolución del enunciado. Ahora bien, desde el punto de vista ontogénico, tanto el texto de Bello como el de Olmedo pertenecen al tipo de obras que adulan y elogian al personaje histórico. Dicho de otro modo, ambos poemas, a pesar de su contexto o intención, representan un panegírico a Bolívar.

Dos años después, la tensión entre texto y contexto emerge de una forma explosiva en el poema de José María Heredia. El sentimiento e intención de Heredia divergen diametralmente de la actitud de Olmedo y Bello. Su poema, simplemente titulado ‘A Bolívar’, se divide en dos partes que se contraponen, creando una tensión interna. La primera parte se proyecta como una sutil ironía detrás del elogio o canto al estilo de Olmedo o Bello: ‘¡Oh Bolívar divino! / Tu nombre diamantino / rechazará las olas

5 La desmesura y exageración del proyecto fueron aparentemente objetadas por Bolívar. El 27 de junio de 1825, desde Cuzco, el Libertador le envía una carta al poeta diciéndole: ‘usted abraza la tierra con las ascuas del eje y de las ruedas de un carro de Aquiles que no rodó jamás en Junín: usted se hace dueño de todos los personajes: de mí forma un Júpiter; de Sucre un Marte; ...’ (Olmedo, *Poesías*, 261). Más tarde en la carta del 12 de julio de 1825 Bolívar insiste en su ‘rechazo’ a la exageración del poema. Acusa a Olmedo de no haber dejado madurar suficientemente las ideas. Al final de esa misma carta, sin embargo, y a pesar de todas sus críticas, Bolívar le dice que considera el poema sublime y noble.

6 A través de la correspondencia personal que existió entre Bolívar y Olmedo, encontramos que el poema fue un proyecto iniciado por Olmedo con el fin de cantar las hazañas de la Independencia. Pero en su carta a Bolívar del 31 de enero de 1825, titulada ‘A Simón Gótico’, Olmedo revela abiertamente sus verdaderas intenciones: ‘... me atrevo á hacer á usted una intimación tremenda: y es que si me llega el momento de la inspiración y puedo llenar el magnífico y atrevido plan que he concebido, los dos, los dos, hemos de estar juntos en la inmortalidad’ (Olmedo, *Poesías*, 248). Ver también el prólogo de Espinoza Pólit a las *Poesías* de Olmedo, *op. cit.*, y Cussen, *Bello and Bolívar*.

con que el tiempo / sepulta de los reyes la memoria' (351); mientras que en la segunda parte, el discurso encubierto del principio pasa al enunciado directo y mordaz. Ahora, se cuestiona tanto la integridad del héroe como la autenticidad de su compromiso a las causas por las cuales luchó originalmente. En esta segunda parte, el desconfiado poeta reclama y protesta abiertamente al héroe por no haber tenido la habilidad de llevar a cabo lo que en su opinión se debía haber hecho para poner fin a las guerras internas: '¿Y tan brillante gloria / eclipsarás al fin ...? Letal sospecha / en torno de tu frente revolando, / empaña su esplendor: yacen las leyes / indignamente holladas, / sin ser por ti vengadas' (351). Más adelante, lo previene contra las fatales consecuencias de guardar pretensiones monárquicas, comparándolo a Agustín de Iturbide, quien murió fusilado en 1824 después de que se erigió Emperador de México.

Independientemente de las motivaciones personales de Bello y Olmedo, con Heredia se da un cambio cualitativo y formal ante el modo de poetizar (narrar) el material histórico. Se trata de una reacción contra el discurso encubierto o adulatorio en favor de un enunciado abierto y explícito que se propone ejercer mayor autoridad e impacto en el lector. Heredia, a diferencia de Bello, no duda en hacer públicas sus diferencias con el héroe. El poema de Heredia es crucial para la evolución de la figura literaria de Bolívar, pues representa el primer intento consciente por romper con el aura mítica que lo rodeaba, y porque mantiene la correspondencia entre los elementos denotativos y connotativos del mismo. En este sentido, el canto herediano se postula como el primer esfuerzo por cuestionar, invalidar o cambiar el curso de ciertas versiones contemporáneas de la historia oficial. Es desde luego a través de este intento por reinterpretar la historia y por desmitificar deliberadamente la figura clásica del caudillo, que se une el texto de Heredia con las posteriores incursiones en el tema, especialmente con la novela de García Márquez, *El general en su laberinto*.

II

Poco más de un siglo después del poema de Heredia, Pablo Neruda, en calidad de cónsul de Chile en México, leía en La Escuela Preparatoria Nacional, frente a una muchedumbre de estudiantes y maestros, 'Un canto para Bolívar' (1941). El poema después fue incluido en la quinta sección de *Tercera residencia*. El general, ahora, es evocado y resucitado por el poeta no como un héroe clásico o monarca amenazado, sino como un Dios trascendental, un ser omnipresente:

Padre nuestro que estás en la tierra, en el agua, en el aire
de toda nuestra extensa latitud silenciosa
todo lleva tu nombre, padre, en nuestra morada. (302)

Como es frecuente en el arte de orientación marxista de esta época, sobre todo en la pintura muralista mexicana, Neruda se vale de la iconografía cristiana para comunicar la nueva doctrina.⁷ De la tensión entre texto y contexto de Bello, la idealización clásica de Olmedo y la diatriba de Heredia, pasamos ahora a la deificación socialista de Bolívar quien como un Dios creador nos proporciona el sustento espiritual, 'tu herencia es el pan nuestro de cada día, padre' (302). En su solidaridad con esa herencia que es la libertad, cuya permanencia se encuentra ahora amenazada por las fuerzas malignas del capitalismo, el poeta surge como un protector y continuador de la simiente plantada por el héroe, como un fénix comunista que nace de las cenizas del Libertador.

De qué color la rosa que junto a tu alma alcemos?
 Roja será la rosa que recuerde tu paso.
 Cómo serán las manos que toquen tu ceniza?
 Rojas serán las manos que en tu ceniza nacen. (302)

Y ante la transubstanciación e invocación del hablante poético, el caudillo responde: 'Despierto cada cien años cuando despierta el pueblo' (303). El tratamiento, con todo, cae todavía dentro de la fuerte vena romántica del siglo XIX. Lo que distingue al poema de Neruda de los otros tratamientos es la visión ideológica, el optimismo ante el futuro de América bajo la dirección de un nuevo régimen socialista. En su afán transformador, Neruda se deja llevar por un idealismo apasionado que lo hace juzgar la historia desde una perspectiva poco objetiva: 'Libertador, un mundo de paz nació en tus brazos' (303). La frase no es irónica, por desgracia. La equivocación histórica de Neruda se convierte en una de las claves para la comprensión y valoración de la contribución que hace García Márquez con su novela.⁸ Su tratamiento del personaje es exactamente la antítesis del de Neruda, aunque los une, junto con todos los demás, el carácter profético de los textos, el intento de crear un texto visionario capaz de (pre)decir o (in)fluir en el devenir histórico latinoamericano.

El paso hacia la 'humanización' del personaje lo da el mismo Neruda varios años después. En la cuarta sección de *Canto general*, dedicada a los libertadores de América, Neruda incluyó 'Guayaquil (1822)', en referencia a la histórica entrevista entre San Martín y Bolívar en la que no hubo

7 Edwin E. Mosely ha hecho un extenso estudio de este tema y su aplicación a la novela moderna en *Pseudonyms of Christ in the Modern Novel* (New York: Univ. of Pittsburgh Press, 1962).

8 Ver Jean Pierre Febrer, 'La Guerre d'araucaine dans le *Canto General* de Pablo Neruda (l'altération de l'histoire au service de l'Histoire)', en *Hommage des Hispanistes Français a Noël Salomon* (Barcelona: LAIA, 1979), 307-19. Según Febrer, y coincido con él, el interés de Neruda no es presentar un relato preciso de la historia (después de todo, el poeta no es historiador), sino dar una interpretación de ciertos eventos al servicio de una historia distinta a la oficial, vista en términos de la historia de la lucha de clases.

testigos y que hasta hoy sigue siendo objeto de gran especulación a todos los niveles. Aquí Neruda ya no describe a Bolívar como un Dios omnipotente y omnipresente, sino como a un ser calculador y frío, dueño de sus circunstancias. Para lograr este nuevo perfil, el poeta recurre a una serie de imágenes que hace de Bolívar un halcón metálico al acecho de su presa: 'Bolívar esperaba. / Bolívar olfateó lo que llegaba. / El era aéreo, rápido, metálico / todo anticipación, ciencia de vuelo' (419). Su caracterización se opone diametralmente a la de un San Martín 'nocturno' de 'sombra' y de 'cuero'. Mientras que el primero es 'aéreo', alejado de la tierra, el segundo, es elemental, lleno de soledad. Lo sorprendente es que estas mismas imágenes (aéreo, metálico) se utilizan frecuentemente en *Canto general* para describir a la mayoría de los conquistadores, dictadores, fascistas o representantes de la Iglesia como aves de rapiña que han traído destrucción y miseria al continente. El propósito es desarraigar de la *Tierra* a estos 'invasores' que contrastan con aquéllos que como San Martín, Benito Juárez o Bartolomé de las Casas, sí forman parte del suelo americano, sí tienen raíces.

Para Neruda, la famosa entrevista en Guayaquil no fue un choque de ideales sino más bien un choque de personalidades totalmente opuestas. Neruda captura en su esencia el perfil humano, no físico, de ambos personajes. Este Bolívar, como el de García Márquez, más tarde, se entrega también a los goces de la vida frívola: 'Junto a Bolívar una mano blanca / lo esperaba, lo despedía, / acumulaba su acicate ardiente / extendía el lino en el tálamo' (420), mientras que 'San Martín era fiel a su pradera. / Su sueño era un galope' (420). Neruda sugiere así que se debió a dicha antinomia de caracteres la incomunicación que prevaleció durante la entrevista de Guayaquil:

Aquellos dos cuerpos se hablaban,
se rechazaban, se escondían,
se comunicaban, se huían. (419)

El sueño de Bolívar de 'una ignorada dimensión / ... tan comunicable' lo distancia aún más de su interlocutor y lo hace 'prisionero' entregado a 'su substancia'. Irónicamente, la soledad es la única afinidad que hay entre los dos caudillos: la de San Martín es una soledad elemental y llana como las amplias praderas argentinas, mientras que la de Bolívar es humana, existencial, producto de su egoísmo y vanidad; la de San Martín tiene redención porque forma parte de la naturaleza americana (de los vastos llanos argentinos), la de Bolívar está condenada porque brota de su propia imagen, está encerrada en él mismo. 'San Martín regresó de aquella noche / hacia las soledades, hacia el trigo. / Bolívar siguió solo' (421).

Pero ¿a qué se debió el cambio tan profundo entre el primer poema y el segundo? Es difícil saberlo con seguridad, aunque es lógico conjeturar que

Neruda, antes de componer el segundo poema, consultó a algunos de los autores más conocidos que han escrito sobre el tema, sobre todo el *Facundo* de Sarmiento así como la *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana* de Bartolomé Mitre. Con Sarmiento—y con muchos otros argentinos—coincide en enfatizar la oposición entre ambos personajes en favor de San Martín. La interpretación de Neruda se acerca aún más a la de Mitre, según la cual San Martín fue víctima de una celada y la entrevista en Guayaquil no fue otra cosa que una trágica pantomima.⁹ Este cambio radical, entonces, parece ser el resultado de una labor de investigación más profunda, de un determinado conjunto de lecturas historiográficas que claramente presentan una visión distinta a la que da de Bolívar, por ejemplo, el historiador venezolano Vicente Lecuna. La visión impresionista y de tono propagandístico del primer poema cede su lugar a un acercamiento epistemológico, más documentado en el segundo.

El cuento de Borges que lleva el mismo título del segundo poema de Neruda, 'Guayaquil', es una variación del tema de este último, aunque tratado con el cariz filosófico borgesiano. En Borges, la dicotomía entre ambos personajes se reduce al sutil, pero complejo, enfrentamiento entre la voluntad—al estilo Schopenhauer—y la vacuidad de las palabras o el lenguaje. El cuento, incluido en la colección de *El informe de Brodie*, relata la entrevista de dos académicos o historiadores, a quienes, por error, se les ha pedido que certifiquen, prologuen y publiquen una carta inédita de Simón Bolívar (fecha el 13 de agosto de 1822) donde éste refiere los detalles de su entrevista con el general San Martín. Uno de ellos es el doctor Zimmermann, de ascendencia hebrea, historiógrafo extranjero, arrojado de su país por Hitler y ahora ciudadano argentino. El otro es el narrador anónimo del relato, de quien lo único que sabe el lector es que vive en Buenos Aires y que es catedrático de Historia Americana en una universidad de Buenos Aires. Para evitar desacuerdos o desavenencias entre universidades, según el relato, el ministro le pide al narrador que se entreviste con Zimmermann para resolver quién va a llevar a cabo tan honrosa tarea.¹⁰

9 En su libro, Mitre describe la célebre reunión de la siguiente forma: 'El escenario es el arco iluminado del Ecuador del Nuevo Mundo ... Los protagonistas son los árbitros de un nuevo mundo político. El mundo que pone el oído y no oye nada. Uno de los protagonistas desaparece silenciosamente de la escena, cubriendo su retirada con palabras vacías de sentido. El otro ocupa silenciosamente su lugar. El misterio dura veinte años ... Al fin una parte del velo se descorre y vese ... que el misterio consistía únicamente en el fracaso del la entrevista misma ...' (Bartolomé Mitre, *Historia de San Martín*, Obras Históricas Nacionales [Buenos Aires: Rosso, 1938], 6 vols; VI, 56).

10 Daniel Balderston supone que dichos conflictos apuntan hacia la oposición que persiste entre la Academia de la Historia en Caracas y la Academia Nacional de Historia en Buenos Aires en relación a los documentos Colombes Mármol. Ver Balderston, *Out of Context. Historical Reference and the representation of Reality in Borges* (Durham, NC:

La entrevista de los historiadores se convierte, borgesianamente, en el reflejo especular de la entrevista entre los héroes y de lo que debió haber ocurrido durante la misma. Desde el primer momento, el narrador intenta dominar psicológicamente al visitante. Le muestra unas vitrinas donde guarda las reliquias de guerra ganadas por su bisabuelo y su abuelo. Zimmermann, por su parte, no aparenta darles mucha importancia, y contesta de una forma que el narrador califica de 'no libre de cierta impertinencia' (1064). El narrador entonces intenta impresionarlo con su elocuencia y juegos retóricos; pero Zimmermann, en lugar de responder y contraatacar, le dice que él—el narrador—es el genuino historiador, porque

[U]sted lleva la historia en la sangre, según sus elocuentes palabras; a usted le basta oír con atención esa voz recóndita. Yo, en cambio, debo transferirme a Sulaco y descifrar los papeles acaso apócrifos. Créame, doctor, que lo envidio. (1065) (El énfasis es mío)

En ese momento el narrador se da cuenta de que ha sido vencido, pues, como él mismo acepta:

Ni un desafío ni una burla se dejaba traslucir en esas palabras; eran ya la expresión de una voluntad, que hacía del futuro algo tan irrevocable como el pasado. Sus argumentos fueron lo de menos; el poder estaba en el hombre, no en la dialéctica. (1065) (El énfasis es mío)

Más adelante Zimmermann elabora la siguiente sentencia: 'Dos hombres se enfrentaron en Guayaquil; si uno se impuso, fue por su mayor voluntad, no por juegos dialécticos' (1066). Derrotado, el narrador refiere una leyenda de los celtas, en la que dos poetas se enfrentan a duelo. El primero, tocando un arpa, canta desde el crepúsculo del día hasta el crepúsculo de la noche (el amanecer). Una vez terminado, entrega el arpa al otro. Este la deja a un lado y se pone de pie. El primero confiesa su derrota. La leyenda aludida, además de situar al relato en un contexto universal, se convierte en la representación alegórica del debate entre el narrador y su colega, y por ende, entre Bolívar y San Martín. De esta manera, Borges sugiere al lector que la alegada victoria de Bolívar fue sólo en apariencia, pues éste en realidad carecía de la voluntad necesaria para llevar el continente a su unificación. Detrás del disfraz de la pomposidad, la elocuencia y la frivolidad, el Libertador escondía su profunda inseguridad existencial.

Visto de esta forma, la carta o relato que escribe el narrador corresponde a (es el reflejo de) la supuesta epístola escrita por Bolívar, que

Duke U. P., 1993), 119-20. La alusión a las cartas Colombres Mármol, se refiere a un conjunto de siete cartas acerca de la entrevista en Guayaquil, publicadas en 1940 por el entonces embajador de Argentina en Perú, Eduardo Colombres Mármol, pero al parecer apócrifas, según Vicente Lecuna y otros. Consultar también Vicente Lecuna, *Catálogo de errores y calumnias en la historia de Bolívar* (New York: Colonial Press, 1956), 3 vols.

como acertadamente señala Zimmermann, 'es inevitable o razonable conjeturar que Bolívar la escribió para justificarse' (1065). El narrador nos dice desde el principio del relato que lo escribe tanto para librarse del compromiso de guardar en secreto su derrota como para entenderla: 'confesar un hecho es dejar de ser el actor para ser un testigo, para ser alguien que lo mira y lo narra y que ya no lo ejecutó' (1062). Al mismo tiempo, la supuesta carta de Bolívar es también una alusión a la carta de San Martín a Bolívar publicada en traducción francesa veinte años después de la entrevista en Guayaquil. Esta carta, conocida como la 'carta Lafond' debido al comerciante francés que la publicó, como dice Balderston, 'is the source of the most bitter polemic in the historiography of nineteenth-century Spanish America'.¹¹ La fecha de esta carta es 29 de agosto de 1822 mientras que en el relato la supuesta carta de Bolívar lleva la fecha del 13 de agosto de 1822. Todo esto lleva a la confusión de quién representa a quién en el relato puesto que ambos protagonistas comparten rasgos de uno y otro héroe. Con esto, Borges logra no sólo confundir las líneas de demarcación de la historia, sino también los rasgos de identificación de sus personajes. Por lo tanto, los rasgos de personalidad de ambos héroes son tan reales o ficticios como los controvertidos hechos que se les adjudican. Por esa razón, Borges insiste en la duplicidad de los objetos y personas en todo el cuento. Al inicio, la imagen de la montaña reflejada en el espejo del agua: '[N]o veré la cumbre del Higuerota duplicarse en las aguas del Golfo Plácido' (1062) sirve como prefiguración del tema en el cuento. Más tarde, hacia la mitad, se insiste en la duplicidad de los protagonistas cuando Zimmermann, para reafirmar su victoria, le dice al narrador: 'En materia bolivariana (perdón, sanmartiniana) su posición de usted, querido maestro, es hartamente conocida. *Votre siège est fait*' (1065). De hecho, la interpretación o coherencia del relato borgesiano depende en gran parte de lo que Michael Riffaterre describe como *literary competence*; esto es, 'the reader's familiarity with the descriptive systems, with themes, with his society's mythologies, and above all with other texts'.¹² En ninguna parte del relato se dice que se trata de una recreación actual o repetición de la historia. Es el título, las circunstancias y una mención ambigua hacia el final, lo que lleva al lector a hacer las inferencias pertinentes. De ahí el valor del estudio de Daniel Balderston, quien se ha encargado de enmarcar o contextualizar precisamente lo que hay de historiografía en el relato. Hay más, por lo tanto, fuera de los márgenes y fronteras del cuento que en el cuento mismo.

Es así que a la dicotomía psicológica que Neruda había desarrollado en su segundo poema se le agrega aquí el nivel ontológico y filosófico,

11 Balderston, *Out of Context*, 122.

12 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana U. P., 1984), 5.

específicamente el concepto schopenhaueriano de la voluntad.¹³ El enfrentamiento o choque entre la voluntad y las palabras tiene la doble función de poner en evidencia la inseguridad o incertidumbre del personaje, por un lado; pero también la de cuestionar la validez o poder del lenguaje, por el otro; esto es, el cuestionamiento del lenguaje como medio o instrumento eficaz de representación de la realidad. Algo que ha llevado a Hayden White a considerar el texto histórico como lo que es: 'a verbal structure in the form of narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of *explaining what they were by representing them*' (énfasis de White).¹⁴ El mismo cuestionamiento del lenguaje es lo que se refleja en la respuesta de Zimmermann ante la posibilidad de que las cartas mencionadas sean o no apócrifas.

Que sean de puño y letra de Bolívar ... no significa que toda la verdad esté en ellas. Bolívar puede haber querido engañar a su corresponsal o, simplemente, puede haberse engañado. Usted, un historiador, un meditativo, sabe mejor que yo que el misterio está en nosotros mismo [*sic*], no en las palabras. (1066)

El relato borgesiano se presenta, entonces, como un texto que intenta penetrar en las profundidades ontológicas del ser. Contiene un audaz planteamiento de la sutil distinción que existe entre SER y ESTAR y entre el ser y el lenguaje, visto este último como reflejo o espejo del ser. Constituye, por lo tanto, una negación del lenguaje en favor de la defensa existencial de la voluntad del ser. La inseguridad vital del narrador, Bolívar o Borges, no la comprueba el lector hasta el final, cuando el escritor de la carta justificatoria—el relato—decide deshacerse de la misma, lanzándola al fuego.¹⁵ La implicación es fuerte y no menos real, pues sugiere que Bolívar intentó deshacerse de la evidencia de su derrota. De esta forma, el texto de Borges y su imagen del Libertador se incrustan dentro del corpus, mosaico o diálogo de obras revisionistas.

La transición del personaje de Borges al de García Márquez se da precisamente a través de esta incertidumbre vital, la cual adquiere en la

13 El tema de la voluntad según Schopenhauer, es estudiado específicamente por Alvin F. Sherman, 'Confrontation and the Force of Will in Borges's "Guayaquil"', en *La CHISPA '89 Selected Proceedings*, ed. Gilbert T. Paolini (New Orleans: Tenth Louisiana CHISPA, Tulane Univ., 1989), 297-303.

14 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (Baltimore, MD: The Johns Hopkins U. P., 1973), 4.

15 Sherman juzga que el narrador, aunque amenaza destruir el relato, no es capaz de hacerlo puesto que la voluntad del texto se impone a la del narrador; en otras palabras, existe también un enfrentamiento entre texto y narrador. El hecho de que las páginas del texto existen, demuestran, una vez más, que el autor se resiste a resolver la duplicidad del texto que mencioné anteriormente.

novela del colombiano proporciones desmesuradas que rayan en el paroxismo. Como en el relato de Borges, este rasgo de su personalidad se convierte también en el *leitmotiv* del argumento. Curiosamente, García Márquez apenas se detiene a mencionar sucintamente la entrevista de los caudillos, aunque se vale también de un episodio poco documentado acerca de la vida de Bolívar: los últimos meses de su vida y su último viaje por el Magdalena. Si el Simón Bolívar de Borges no creó ni creará controversia, tal vez se deba, en parte, al aspecto de juego intelectual que caracteriza la obra del autor, y al hecho de que este cuento en particular es muy poco conocido—mas no por eso pierde su capacidad de socavar las preconcepciones de la historia que tiene el lector.¹⁶ El Bolívar de García Márquez, por el contrario, sí creó controversias, debido precisamente a que es muy distinto del elocuente y pomposo general borgesiano y, desde luego, a la inmensa popularidad que goza en Latinoamérica García Márquez. Como dice Belisario Betancur, '[éste] es un Bolívar de carne y hueso, de baja estatura, feo, medio mulato, mal hablado ...'.¹⁷ La novela causó controversia porque García Márquez creó un personaje real que se mueve, habla y actúa, y lo que dice y hace lo convierte, tanto dentro de la ficción como fuera de ella, en la realidad histórica, en un personaje controvertido. Las reacciones violentas de los historiadores colombianos, que señala John Butt en su reseña de la novela, sólo demuestran el genio creativo del autor.¹⁸ Sería vano recordarles a éstos y otros tantos que bajo el título, el autor, cautelosamente, y tal vez previniendo la avalancha, agregó el término *novela*. Pero lo que les perturba en realidad de la novela, independientemente de su condición de ficción, es el hecho de que presenta una reinterpretación muy poco ortodoxa del Libertador, a la manera de *Yo el supremo* de Roa Bastos. Dicho tratamiento, claro, amenaza en su raíz a la más arraigada y tradicional concepción de la historia e imagen oficial del caudillo. La novela de García Márquez no se plantea como un texto que se agrega o inserta en el grueso volumen de la historia sino como un texto que la interpreta, la destila y sopesa.

La lectura detallada de la novela nos revela cómo la inseguridad ontológica y existencial del personaje de Borges, en García Márquez, además de ser el eslabón intertextual entre ambos textos, se convierte en el eje que sostiene el andamiaje narrativo de *El general en su laberinto*.

16 Además de los estudios ya mencionados de Balderston y Sherman, Tulio Halperín Donghi hace una breve mención del cuento de Borges al final de su capítulo, 'Imagen argentina de Bolívar', en *El espejo de la historia* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1987), 113-40.

17 Belisario Betancur, 'García Márquez en el laberinto del general', *El País Semanal* (13 de marzo de 1989), 19.

18 John Butt, 'Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*', *Times Literary Supplement* (14-20 de julio, 1989), 781.

Desde el inicio nos enteramos de que el general era ambidiestro, y que prefería celebrar su onomástico el 13 de junio, en lugar de su cumpleaños, posiblemente porque la constelación dominante en esas fechas es la de Géminis. Tal vez por esto la frase clave de esta novela sea: 'Lo que mi señor piensa, sólo mi señor lo sabe' (31).

Tan importante como la ambivalencia es el tema del desengaño. La desilusión con el movimiento libertador es tal que, en ocasiones, incluso llega a cuestionarse la lucha armada contra los españoles. En el tercer capítulo se sugiere que la idea del movimiento le fue sugerida por Alex von Humboldt, quien estaba convencido de que las colonias españolas estaban maduras para la independencia. Hacia el final de la novela, cuando el protagonista se da cuenta que está llegando al final de su vida, dicta la siguiente sentencia a su amanuense:

La América es ingobernable, el que sirve una revolución ara en el mar, este país caerá sin remedio en manos de la multitud desenfrenada para después pasar a tiranuelos casi imperceptibles de todos los colores y razas ... (259)

Después agrega el narrador que el héroe siguió dictando estas notas 'varias horas, como en trance de clarividencia' (259). La ingratitud y el olvido del pueblo son también parte del desengaño. De esto se da cuenta el héroe desde el momento en que decide abandonar el poder y se lanza a su viaje por el Río Magdalena, hacia un destino que sólo 'su señoría lo sabía', y que se convierte en el Río de los Infiernos, el de Aqueronte, que lleva al héroe hacia la muerte. El narrador no vacila, por ejemplo, en contrastar la honrosa despedida del último virrey Don Juan Sámano, con la del Libertador llena de 'gritería de las turbas que les azuzaban perros y les tiraban ristras de buscapíes para discordarles el paso', (19) y el narrador aclara: 'como no lo hicieron nunca con una tropa enemiga' (19).

De la misma manera que Neruda, en su primer poema al Libertador, y luego en su *Canto general*, García Márquez se ofrece aquí como intérprete o voz profética, como un Orfeo o médium a través del cual el espíritu del general lanza todavía sus fatídicas sentencias. En estas sentencias no hay redención ni salvación; son sentencias que encierran una visión apocalíptica de nuestro continente y su futuro. No es la voz mesiánica ni redentora de Neruda en *Alturas de Macchu Picchu*, por ejemplo.¹⁹ El

19 En relación a la voz mesiánica de Neruda, como un Orfeo o como Lengua indígena en *Alturas de Macchu Picchu*, se puede consultar los comentarios siguientes: Donald Shaw, 'Interpretations of *Alturas de Macchu Picchu*', *Revista Interamericana de Bibliografía*, XXXVIII (1988), 186-95; Jean Franco, 'Orfeo en Utopía: el poeta y la colectividad en el *Canto general*', en *Simposio Pablo Neruda. Actas*, ed. Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck, Hispanic Studies (New York, Madrid: Univ. of South Carolina, Las Américas, 1975), 267-89; y Guiseppe Bellini, 'Pablo Neruda fundador de utopías', *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 de agosto, 1983, Brown University*

futuro del héroe, como el del continente, es similar al de la estirpe de los Buendía, condenados a cien años de soledad, al aislamiento y, lo que es peor, a la extinción. El pesimismo del autor respecto al futuro del continente, tiene el efecto de promover en sus lectores una actitud de *sauve qui peut*. El pesimismo fundamental expresado en su novela proviene de una concepción sincrónica de la historia, acercamiento en el cual, según Hayden White, predomina un sentimiento de continuidad estructural o éstasis.²⁰ La ironía y el sarcasmo como recursos narrativos para contar la historia, se convierten, entonces, en la obvia elección del idealista que ha perdido la fe en el porvenir.²¹

Es el estilo tan peculiar de narrar de García Márquez, sin embargo, lo que hace creíble esta historia y lo que lleva al lector a aceptar abiertamente y sin resistencia la perspectiva del narrador. No se debe en lo absoluto al rigor histórico de que tanto alardea el mismo autor, ni al hecho de que el autor respete al pie de la letra el pensamiento de Bolívar, como sugiere Betancur, sino al tipo de discurso directo y familiar que cautiva y acerca al lector, ganando su confianza, haciéndolo partícipe de la reconstrucción del último viaje de Bolívar. Las sentencias o profecías del héroe se mezclan y se confunden con la voz del narrador, que es la voz de García Márquez. A pesar del tono apocalíptico de la novela, no dejamos de sentir del autor una cierta nostalgia, como la de su personaje, ante el fracaso del proyecto de reunificación. La excesiva insistencia en el tema a través de toda la novela, y el esforzado interés de García Márquez por convencer al lector de que en esto Bolívar nunca tuvo la menor duda, demuestra, en mi opinión, un deseo o sueño recurrente del autor por la reunificación del continente. En este sentido la lectura del texto sería muy distinta, pues dicha intención—al dejar vislumbrar una chispa de esperanza que aunque remota es fuerte, y a la cual muchos latinoamericanos se adscriben—traiciona o socava el tono pesimista y condenatorio que domina casi toda la novela. Es como si, paradójicamente, a través de la condenación del destino latinoamericano, el autor lanzara un *ultimatum*, una última llamada a la reunificación de Latinoamérica.

Por otra parte, si aceptamos la dialéctica planteada por Borges, si aceptamos la premisa de Schopenhauer de que ningún acto es involuntario, podemos conjeturar entonces, que en realidad, a Bolívar nunca le interesó

(Providence, RI: Comisión Editorial de VIII Congreso de la AIH/Madrid: Ediciones Istmo, 1986), 3-19.

20 *Metahistory*, 10.

21 White habla de los distintos modos de narrar (romance, comedia, tragedia o ironía) que adoptan los historiadores. La adopción del modo satírico de representación, según White, 'signals a conviction that the world has grown old ... Satire "paints its gray on gray" in the awareness of its *own* inadequacy as an image of reality. It therefore prepares consciousness for its repudiation of all sophisticated conceptualizations of the world and anticipates a return to a mythic apprehension of the world and its process' (*ibid.*, 10).

la unificación del continente, y San Martín lo captó de inmediato tan pronto se entrevistó con él. Bolívar, podríamos decir, tuvo la voluntad para libertar pero no para unificar, y esto parece ser lo que el escritor colombiano intenta recalcar una y otra vez. No se trata, pues, de una simple y llana recreación excéntrica o esperpéntica del caudillo, sino de una revisión histórica, de un comentario o posición ante la Historia, con mayúscula, que invita al lector a la reflexión sobre el destino latinoamericano. De esta forma se explica la incertidumbre de este último viaje. ¿Adónde iba Bolívar al abandonar el poder en mayo de 1830? Ni él mismo lo sabía. Nos 'queda la impresión', señala Betancur, 'de que iba hacia adelante, sin destino fijo'.²² En un momento de la novela, sus oficiales se empiezan a impacientar. De acuerdo con el relato, no les importaba ni la gloria, ni el bajo sueldo que ahora recibían.

Lo que no podían soportar era la incertidumbre que él les había ido infundiendo desde que tomó la decisión de abandonar el poder, y que se hacía más y más insoportable a medida que seguía y se empantanaba aquel viaje sin fin hacia ninguna parte. (171)

El pasaje resulta altamente simbólico de la condición política actual en Latinoamérica. Lo único cierto en la vida de Bolívar fue su afán por la unificación: 'Todo lo he hecho con la sola mira de que este continente sea un país independiente y único, y en eso no he tenido ni una contradicción ni una sola duda' (207). Es así que la incertidumbre y contrariedad del destino del Libertador en su último viaje se convierte en la metáfora o alegoría del destino incierto del continente americano y la carencia de dirección o el vaivén que ha caracterizado la historia latinoamericana desde su independencia. Bolívar es la personificación, la irónica apoteosis de la incertidumbre y de la condición decrepita y decadente en que se encuentra el continente hacia el final del siglo XX.

Conclusión

Existe, por lo tanto, un enlace progresivo, un desarrollo o evolución del personaje y su tratamiento desde Bello, Olmedo y Heredia en el siglo XIX, hasta Neruda, Borges y García Márquez en el siglo XX. Después de evaluar y sopesar los textos de Bello y Olmedo, y a pesar de lo revelante que puedan ser los elementos extratextuales señalados en este estudio, el resultado final de su lectura, hasta ahora, en la imaginación literaria americana, es la deificación o idealización de Bolívar. De hecho, el proceso de humanización se da como posibilidad creativa o de ficción solamente después de que el referente se ha alejado más y más de su significante y significado originales. Por eso, Heredia—como los escritores del siglo XX, y

22 'García Márquez ...', 19.

de ahí lo importante de su contribución—reacciona en forma violenta e irónica a las exageradas adulaciones (sinceras o no) de Olmedo y Bello. Bolívar se había convertido en un concepto, había perdido su esencia humana. Ya Sarmiento había reaccionado a esa insistencia en describir a Bolívar como general europeo o mariscal de Imperio. Por esta razón, tanto Borges como García Márquez, intentan renovar el lenguaje, han cambiado el discurso con el cual se describe al Libertador. Renovar el lenguaje es una forma de devolver el concepto Bolívar a su referente original, al ser y no al símbolo. La idealización decimonónica y la descripción poética, por lo tanto, ceden su lugar a la interpretación ontológica y al escrutinio revisionista de la figura histórica. El tratamiento de Neruda pasa de la idealización socialista de estilo decimonónico a la descripción poética externa de la personalidad, pero sin profundizar. Se queda en la superficie. Borges, por su parte, lleva el tema a las profundidades ontológicas del ser. El relato—y retrato—de Borges se incrusta en un discurso dialéctico entre la filosofía y la psicología. Quizá, y sin proponérselo, Borges complementa y contribuye a dar una forma más real y humana al personaje. El Bolívar de Neruda es una descripción poética, humana, pero estática. El de Borges, una interpretación, si se quiere intelectual, pero dinámica, tocada por el tiempo y la vida. A Borges se debe el darle vida y movimiento al personaje; a sacarlo de su retrato y del estatismo de la descripción, la idealización de Olmedo y Bello o la condenación, como en el caso de Heredia. En esta relación transtextual, para usar los conceptos de Gérard Genette, cada nuevo autor que echa mano del tema, también echa mano de toda la tradición literaria que le antecede.²³ En este sentido, *El general en su laberinto* se convierte en un palimpsesto que deja traslucir en su base los textos anteriores. La novela de García Márquez, representa un verdadero esfuerzo y el mejor intento hasta ahora en ficción, por superar las limitaciones del lenguaje como medio de representación y por ubicar en su propio contexto humano e histórico al individuo llamado Simón Bolívar, devolverle, en palabras de Sarmiento, su 'idioma natal'. El proceso de humanización que se inicia con Heredia culmina con la novela de García Márquez, pero con muy diferente propósito y resultado. La desmitificación de Bolívar, paradójicamente, nos lleva a valorar y apreciar en su dimensión humana los logros y fracasos del Bolívar hombre, no semidiós. Porque la historia, como afirmaba Schopenhauer, es la memoria del ser humano y como tal se puede erigir como ficción o como hecho. La hechura de la historia es un acto de voluntad, su escritura un acto de representación.²⁴ De esta manera, el

23 Genette define la transtextualidad o trascendencia textual del texto, como 'todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos'. Ver *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto (Madrid: Taurus, 1989), 9-10.

24 Citado por Balderston, *Out of Context*, 130.

autor pasa a la posteridad junto con el personaje y los escritores anteriores. Al tomar una posición ante la historia, García Márquez se convierte en historiador, en elemento cambiante del curso de la misma, pues lo que interesa, después de todo, lo que verdaderamente cuenta, más que los verdaderos hechos o las recopilaciones 'fieles' de los historiadores, es la imaginación o percepción que vive en la conciencia colectiva de un pueblo. Esa es la verdadera historia. Esa es la 'historia' que determina el comportamiento y actitud de los pueblos y las naciones. La distancia, entonces, entre ficción e historia desaparece. Historia y ficción se confunden y mezclan. García Márquez socava magistralmente nuestra confianza en lo que cuenta la historia, dándole mayor validez a la creación mítica popular, a la imaginación literaria americana o, en este caso, a la creación artística.