

HÉROE, HISTORIA Y FARSA EN *LA CARROZA DE BOLÍVAR* DE EVELIO ROSERO

HERO, HISTORY, AND SHAM IN *LA CARROZA DE BOLÍVAR* BY EVELIO ROSERO

ORFA KELITA VANEGAS*
Universidad del Tolima

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2013

Fecha de modificación: 29 de mayo de 2013

RESUMEN

La intención artística transgresora en la reconfiguración de los sucesos históricos que han dado forma a la nación colombiana y el significado apócrifo que adquieren los héroes fundacionales se evidencian una vez más en la novela *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero. Desde un complejo entramado temático y estilístico se configura una memoria dolorosa sobre las gestas de la Independencia, donde lo carnavalesco y lo farsico estructuran un riquísimo tejido de escrituras, reescrituras, versiones y diversiones que pretenden desarticular los ideogramas históricos, políticos y socioculturales colombianos sobre el nacimiento de la Nación.

PALABRAS CLAVE: *La carroza de Bolívar*, Evelio Rosero, historia, carnavalización, memoria.

ABSTRACT

The transgressive artistic intention in the reshaping of historical events that have given form to the Colombian nation, along with the delusive meaning obtained by founding heroes are evident again in the novel *La carroza de Bolívar* (2012) by Evelio Rosero. In it, a complex thematic and stylistic interweaving animates the painful memories of Independence struggles, where the carnivalesque and phony deeds of people structure an ample framework of writings, rewritings, versions, and diversions that pretend to dismantle the historical, political, and sociocultural ideologies of Colombians about the beginning of the Nation.

KEY WORDS: *La carroza de Bolívar*, Evelio Rosero, history, carnivalization, memory.

* Magíster en Literatura. Universidad Tecnológica de Pereira.

EL CARNAVAL FÁRSICO: UNA REALIDAD DOBLEMENTE CARNAVALIZADA

La relativización de la realidad es una de las funciones de la novela, asumida desde Cervantes y de la cual ya jamás ha logrado desprenderse (Espinoza 91). El mundo alterado por la subjetividad del escritor y por la de sus personajes, a modo de mosaico de conciencias, se hace aprehensible en la pluralidad de verdades que cada uno ofrece. Sus enfoques brindan múltiples puntos de vista sobre los sucesos, dando forma a un argumento donde a menudo se yuxtaponen y amalgaman las anécdotas más dispares, pero que en el texto se hacen verosímiles y factibles.

Ciertamente, la novela que retoma el pasado histórico obedece a la herencia de Cervantes, su única convicción es “la sabiduría de lo incierto” (Kundera 17) cuando configura los sucesos pasados a modo de contradiscurso y relativiza la verdad gubernativa. En el uso de los anacronismos, el pastiche, la presencia de la intertextualidad y el palimpsesto, entre otros, pulveriza la pretensión objetiva de la historia, y ante todo presenta otras realidades sobre los periodos de grandes traumatismos sociales que han determinado la historia de un país (Mentón, Torres, Montoya). En ese sentido, *La carroza de Bolívar*, novela del escritor colombiano Evelio Rosero, relativiza la realidad histórica; con una trama de tinte paródico y carnalesco da cuenta, desde las fuentes mismas que ha utilizado —la tradición cultural de los carnavales de Pasto y varios estudios históricos controvertidos (Sañudo, Madariaga, E. Ortiz, Carrera Damas) sobre el devenir de Simón Bolívar—, de una situación diferente sobre el nacimiento de la nación. Da crédito a las voces que han sido opacadas por los discursos oficiales, al considerar que hay también en ellas sustratos valiosísimos de lo acontecido.

Ahora bien, si el tema central de la obra son los carnavales de Pasto, y es precisamente en estos festejos culturales donde la realidad concreta se altera, Rosero da resonancias metafóricas sugestivas al retomar en su ficción un escenario que es sinónimo de relativización, de burla e ironía. Un carnaval carnavalizado, que puede entenderse como alegoría de la historia colombiana, donde no hay nada absoluto, y su capacidad de relativizarse es múltiple, incluso donde los hechos ya relativos son doblemente relativos al estar sujetos a disímiles subjetividades.

Bajtín aclara que el carnaval como potencia activa está para ser vivido, no es representación, quien participa de él “está plegado a sus leyes”, llevando momentáneamente una “existencia de carnaval” (312). En efecto, los personajes de *La carroza de Bolívar* están determinados por las leyes del carnaval; sus palabras, gestos y conductas, siempre transgresoras, dan cuenta de sujetos excéntricos y de una realidad ficcional

carnavalesca. Mas en el regocijo de la festividad no todo es placer; se intima también con la angustia trágica y el lamento impotente frente al destino adverso; la intención gozosa toma matices fársicos¹, sufre un proceso de simbolización grotesca que desenmascara los vicios sociales y colma de sentido hasta el acto más trivial. Es tácito el desagrado del autor frente a la forma como se ha alimentado el imaginario histórico colombiano, y de ahí que lo represente como un cuadro carnavalesco que evidencia el sentimiento de estafa sobre la mendacidad del héroe, el absurdo de la existencia y la falaz utopía revolucionaria.

Lo que precipita la narración de *La carroza de Bolívar* es la idea sagaz que tiene el doctor Justo Pastor Proceso López de transfigurar una carroza de carnaval, un primer bosquejo, en una representación grotesca de Simón Bolívar y sus actos políticos, económicos, militares y de orden humano. Es importante señalar que la existencia de Justo Pastor ha girado en torno a las pesquisas históricas de la vida del héroe, y durante veinticinco años se ha dedicado a escribir un libro titulado *La gran mentira de Bolívar o el mal llamado Libertador, biografía humana*, donde busca colegir “el monumental error histórico de conceder a Bolívar el noble protagonismo de la independencia de los pueblos” (Rosero 61). Un libro que se construye desde otra mirada, para constatar el desengaño sobre los documentos histórico-canónicos, comprobar la realidad negada, la verdad vetada y el ensalzamiento engañoso de quien se considera el Padre de la Patria. Pero el doctor Proceso en sus razonamientos bien sabe que desmitificar la imagen del Libertador en un libro especializado es solo ilusión y fiasco teórico, situación ya evidente en la experiencia investigativa de su compatriota José Rafael Sañudo, vapuleado por la Academia Colombiana de Historia.

Rosero expresa abiertamente en entrevista con Valencia que su novela es un homenaje a Sañudo. Historiador nariñense de inicios del siglo XX, objetivo y veraz, presentó una cuidadosa y bien documentada obra, *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925), donde el prócer es duramente cuestionado por sus abusos de poder, su manipulación de la situación política del país y sus desmanes criminales contra aquellos que no simpatizaban con su campaña independentista: la devastación de Pasto y el fusilamiento de militares como Agustín Agualongo y José Padilla, entre otros. Este enfoque le valió al autor la desidia y el rencor de sus coetáneos. Fue tratado con calificativos desobligantes como: “pastuso retrógrado”, “vejete casuístico”, “hijo indigno de Colombia”

1. Alatorre deduce lo fársico desde las características de la farsa en sus componentes anecdótico, caracterológico y lingüístico. Retomamos entonces, la palabra *fársico* del campo de la dramaturgia para connotar el proceso de simbolización que pretende en un tono grotesco desenmascarar la realidad (111-119).

(A. Ortiz). Estos epítetos permanecieron anclados en gran parte del intelecto colombiano hasta bien entrado el siglo XX. Como lo documenta el reconocido historiador Vicente Pérez Silva (2008), en 1972 solicitó al entonces presidente de la Academia Colombiana de Historia, Abel Cruz Santos, le permitiera ofrecer una conferencia en honor al centenario natalicio de José Rafael Sañudo para reivindicar su memoria y labor histórica. Mas la respuesta fue la siguiente: "... no era 'posible hablar de Sañudo en la Academia'... había tratado este 'asunto con algunos de [sus] compañeros de la mesa directiva, quienes encontraron imprudente la exaltación del biógrafo unilateral del Libertador Bolívar'" (7). Este no solo llevó a Pérez Silva a renunciar a la Academia, sino que también levantó una ola de cuestionamientos de parte de varios intelectuales colombianos (Uribe White, Ibarra Revelo, María Tisnés, Quijano Guerrero, Héctor Bolaños) frente a respuesta tan absurda y arbitraria.

Así, se entiende que Justo Pastor al considerar que lo escrito por unos pocos no es nunca suficiente para permear el imaginario histórico de un pueblo, se desboque sobre el utópico plan de ironizar el símbolo de la independencia latinoamericana en las bufonas figuras del carromato pastuso. Pensaba despertar con ello la conciencia de sus conciudadanos y reivindicar la dolorosa memoria histórica de sus ancestros. Idea fija que lo sumerge en un estado febril, delirante y, junto a un grupo de artesanos, hecha a andar su terrible proyecto:

Y tenía el rostro así de espléndido porque miraba y volvía a mirar la figura monumental mientras decía:

— Furibundo Pita es idéntico a Simón Bolívar...

Pondremos en su lugar un carro de vencedor, especie de carromato del siglo XIX, donde irá ese mismo Bolívar, pero uniformado y con una corona de laurel en la cabeza, sentado en su cojín de terciopelo; y del carro tirarán doce niñas, dije niñas no muchachas, con guirnaldas en el pelo y breves túnicas, como ninfas. Así le gustaban a Bolívar. (Rosero 64-66)

Hay implícito en este pasaje un sentido de justicia para la historia colombiana. Justo Pastor se da a la tarea de desestabilizar el orden, de ser juez implacable al reputar los desmanes de Bolívar y alegorizar en la carroza "todas y cada una de [sus] más fastidiosas epopeyas... fastidiosas por lo falsas, y porque siendo falsas seguían desbordándose en escuelas y colegios igual que el manantial de la verdad" (Rosero 64-66).

Ciertamente Rosero ha retomado como punto de referencia para la carnavalesización fársica del Libertador uno de los pasajes del controversial artículo de Marx publicado en 1858 en *The New American Cyclopaedia*, donde a modo de imputación, burla y enjuiciamiento político, el autor de *El Capital* repara la entrada ceremonial

de Bolívar a Caracas en 1813 como tributo honroso a su valentía guerrera contra las tropas españolas². Decide entonces, el señor Libertador, entrar a su ciudad, dice Marx, “De pie en un carro de triunfo arrastrado por doce damiselas vestidas de blanco y adornadas con los colores patrios, seleccionadas todas de las principales familias de Caracas, Bolívar, con la cabeza descubierta, uniforme de gala y empuñando un bastoncillo, fue llevado en una media hora desde la entrada de la ciudad hasta su residencia” (Anexo en Quintero y Acosta 98). Este momento se hace relevante para la historia porque, como lo documenta el padre del socialismo, es el escenario donde Bolívar se proclama “Dictador y Libertador de las Provincias Occidentales de Venezuela”. Por lo tanto, *La carroza de Bolívar* en parte es ficcionalización de tal discurso político, de uno de los momentos que Marx inmortaliza con su palabra en la desazón que siente frente a la figura de Bolívar y su anarquía militar. Válido es señalar cómo para la literatura “tienen más importancia los textos apócrifos del pasado, que las versiones oficiales de la historia, ya que lo que pretende la imaginación literaria es nombrar otros matices de lo que sucedió” (Montoya 21).

Por otro lado, es notable el juego estético que Rosero ha utilizado en el argumento de la novela, puesto que con la fija intención de desenmascarar la mentira sobre Bolívar, ha resuelto enmascararla en una carroza de carnaval. Y es que precisamente mostrar un momento histórico de la vida del Libertador desde el rostro de lo grotesco, con lo que de burla e ironía contiene, enfatiza una poderosa crítica a los actos heroicos, donde se aboga por enmascarar la realidad concreta para precisamente desenmascararla. Así, la novela parece arrogarse el poder de quitar la máscara al rostro de la historia para develar la verdad que se esconde tras ella. Y en el juego de roles, entre el rostro y la máscara, se define la humanización del discurso histórico, de un devenir más cercano a la realidad caótica de la Independencia que la que proclama la Historia de las altas academias. En síntesis, si el carnaval es máscara y es el rostro lo que se trata de determinar quitando la máscara, la novela de Rosero obedece al proceso de quitar la máscara, de recuperar en algo lo humano esencial de la historia y el héroe.

Ahora bien, el devenir humano se define desde la acción paradójica, y si el doctor Proceso creía empezar una aventura reivindicadora de un sentido más trascendente para su existencia y para la historia colombiana, se equivocaba porque en realidad empezaba a avanzar hacia una muerte nefanda y a perpetuar el silenciamiento de

2. En relación a este tipo de manifestaciones Bushnell desde O’Leary cita: “Las autoridades locales intentaron suscitar entusiasmo popular por diferentes medios, incluso en desfiles que recorrían las calles a guisa de procesiones tras el retrato del Libertador; en Caracas el retrato se montó ‘en un magnífico carro triunfal tirado por seis ninfas’” (60).

la otra faceta histórica. Eagleton declara que en “la red social o evolutiva, el verdadero significado de nuestra existencia está siempre en otra parte, como un subtexto que se va tejiendo invisiblemente dentro y fuera de nuestras acciones, un inconsciente social que dispone el escenario para nuestras fortunas individuales, pero que nunca hace su aparición” (137). Por esta razón, la verdad posible figurada en la carroza nunca es exhibida en el escenario ficcional. Su sola intuición empieza a levantar una ola de acciones rencorosas, arrastrando hacia un vórtice oscuro el gozoso proyecto de destronar a Bolívar. Surgen una serie de personajes simbólicos del poder político y militar, que criminalmente desechan la posibilidad de ver relativizada la historia de la Independencia en los festejos de Pasto.

En ese orden de ideas, el carnaval, como estado peculiar del mundo en su capacidad de vincular múltiples interpretaciones de los códigos socioculturales, se tergiversa desde la óptica obtusa de los guerrilleros coordinados por Enrique Quiroz y la postura vengativa del general Aipe. El asesinato de Justo Pastor y el poeta Puelles, más el ocultamiento de la simbólica carroza, se registra como una imagen vergonzante del triunfo de la Verdad prefabricada que se oficia como inmutable y perentoria.

Conviene detenerse aquí para hacer énfasis en cómo las más opuestas posiciones históricas e ideológicas “han dominado el arte de reclutar el Libertador para cualquier causa contemporánea que se quiera favorecer” (Bushnell 171). Peculiar resulta que dos símbolos ideológicos tan opuestos como Quiroz y Aipe “aúnen esfuerzos” para contrarrestar el ataque a la imagen del héroe. En opinión del reconocido historiador Bushnell, este fenómeno se deriva del hecho de que la mayoría de los críticos de la última etapa de Bolívar, su dictadura, han particularizado desde sus intereses políticos una justificación: ya sea para considerarla como un “mal necesario”, tendiendo más bien a poner énfasis en otros aspectos de su vida y acción; para enaltecerla porque era la única forma de combatir la amenaza de la anarquía —una tendencia extranjerizante y anticatólica— que había tomado vuelo durante el gobierno de Santander; o porque “sólo un gobernante fuerte o caudillesco podía a la vez mantener el orden y dispensar justicia en su conjunto” (62-70). Son pocos los estudiosos, documenta el crítico norteamericano, que reprueban a Bolívar por la represión política durante su última fase.

Así las cosas, cuando Rosero retoma la década del sesenta del siglo xx para ubicar los festejos de Pasto y las situaciones de cada uno de los personajes, recapitula un momento crucial de la historia colombiana: la coalición política del Frente Nacional, pero sobre todo la consolidación de las guerrillas de la izquierda populista. Este último movimiento se relacionó estrechamente con la interpretación de la vida del Libertador

que realizó el historiador Liévano Aguirre³ (1996), como héroe diferente a los demás líderes de su época por su identificación “sincera” con las masas y en contra de la oligarquía, además de la elucidación sobre la *Constitución boliviana* en sus tres instituciones básicas —la abolición de las castas, la esclavitud y los privilegios, el poder electoral y la presidencia vitalicia— como la “solución al problema, tan antiguo, del desequilibrio entre los fuertes y los débiles” (4). Este enfoque dio lugar a renombrar a Bolívar como símbolo de la izquierda, y de ver en su dictadura final la única forma de “conseguir que la República fuera vía amplia y generosa para todos sus ciudadanos y no monopolio de esa oligarquía simuladora de cultura” (11). Por ello Quiroz, en actitud de aprobación incondicional, expresa que “no se puede poner en tela de juicio a Bolívar” (Rosero 266).

Por otro lado, en la beligerancia de Quiroz y de Aipe puede leerse el concepto represivo del amor obligatorio y respetuoso que tenemos que sentir por los símbolos nacionales. La conducta del guerrillero y el general refleja la atrocidad de los *agelastas*⁴, sujetos sin sentido del humor, negados a la risa de sí mismos y del medio circundante, enfrascados en un mundo de verdades preclaras, donde asumen que todos los hombres deben pensar y sentir lo mismo, fantoches convencidos de que son exactamente lo que creen ser.

Bergson deducía que la risa es el nacimiento de la relativización del mundo, como gesto que “castiga las costumbres” (20) consiente al otro en su diferencia e individualidad. El arte de la novela surgió del eco de la risa de Dios, argumenta Kundera (174), al interpretar el proverbio judío: “El hombre piensa, Dios ríe”. Pues la novela recoge la verdad que al hombre pedestre se le escapa; en ella el ser pensante desmonta la verdades absolutas e ironiza sobre su propia obra, mutable y perecedera, se hace individuo y se ríe del mundo y lo que este contiene de absoluto. De ahí que estimemos que los *agelastas* de Rosero no conciben la ironía y silencien la burla de la historia oficial. En su “rictus pensante” deciden seguir conservando la estampa patriota del Libertador y excusar sus arrebatos de violencia, siendo necesario entonces matar al doctor Proceso y desaparecer su simbólica carroza, para neutralizar el atentado contra la dignidad de Bolívar.

Y aunque los amigos advierten a Justo Pastor lo arriesgado de su proyecto, él decide seguir adelante: “... quería que su carroza fuera pública, sin temor, en el desfile del 6 de enero, y después que se viniera encima el cielo: ya sabría qué hacer. Pero una encerrona anticipada, sin que la carroza viera la luz, lo descomponía” (Rosero

3. Bushnell explica que “la interpretación que presentó Liévano Aguirre de todo el periodo de la independencia estableció un patrón de pensamiento que fue adoptado rápidamente por los miembros de lo que podríamos llamar la izquierda populista” (63-64).

4. Neologismo inventado por Rabelais. Su origen es griego y significa “el que no ríe, el que no tiene sentido del humor” (Kundera 175).

108). Esta actitud heroica es dicente de la esencia del “héroe espiritual” del que habla Eagleton (138), en el sentido de que sus actos se remontan sobre toda la maraña de ilusiones necesarias que entranan la falsa conciencia común hasta percibir la verdad negada al populacho. Un héroe “socialmente aristocrático” (Eagleton 137) que pretende propagar en la historia de Colombia su risotada alegórica del olvido forzado de la tétrica verdad del Libertador.

Y respecto del inmenso malestar que produce la desmitificación de Bolívar, es necesario recordar los debates reales que de manera belicosa y fanática se han presentado en la más reciente historia latinoamericana. Por ejemplo, en 1994 se desató la indignación airada y el reclamo a Chile de las embajadas de Colombia, Venezuela y Ecuador por el polémico cuadro del artista Juan Domingo Dávila, *El libertador Simón Bolívar*, expuesto en la *Hayward Gallery* de Londres en la instalación *Utopía*, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación chileno. Consideraban, como lo documenta Lomné, haciendo énfasis en la denuncia venezolana, que “se hacía una campaña orquestada de desprestigio en contra del más sagrado valor de nuestra nacionalidad” (25). El lienzo revela la imagen típica del Bolívar gallardo a lomo de caballo, pero con senos semidescubiertos, pronunciadas caderas, desnudo de la cintura para abajo, de semblante mestizo y haciendo un gesto obsceno con su mano izquierda. La postura escandalizó en su misticismo político a ciertos espectadores, quienes en su incapacidad de ver la estética transgresora y polisémica de la pintura, limitaron su valor a una estampa insultante y grotesca. Y como es natural frente a este tipo de polémicas, surgieron todo tipo de respuestas mordaces, especialmente la del artista Lemebel, que en tono socarrón advierte cómo en las embajadas “volaron plumas [y los secretarios] corrieron con la postal del libertador en toples, como si traficaran una porno donde la historia lucía erótica y coqueta, desempolvada por el bisturí” (1) del artista. En concordancia, Guerrero dedujo que “en el Bolívar de Dávila prevaleció un cruce estratégico que desestabiliza por momentos los bordes de los cuerpos patrios al articularse como ‘Utopía’ pos-nacional” (392). Igualmente puede columbrarse que la actitud de los gobiernos implicados en esta reyerta connotan la mirada parca de la cultura ministerial latinoamericana.

Suceso análogo tuvo lugar en 2006 cuando en los Carnavales de Río de Janeiro se presenta la carroza *Soy loco por ti, América*, de la escuela *Vila Isabel*, patrocinada por la empresa *Pdvsa* de Venezuela. Aparece ahora un descomunal Bolívar, que a juicio de varias voces venezolanas desprestigiaba la imagen del Libertador por sus rasgos demasiado afeminados. Así lo muestra la crítica de la periodista Marianella Salazar del *Nacional.com*, en su columna subtitulada *La estética gay*: “El adefesio regordete de nariz ancha y cejas arqueadas redujo la figura del Libertador a un disparate de Carnaval, con

elementos propios de las *drag queens*. Refleja una estética confusa, que aúpa a la enésima potencia un afeminamiento capaz de irritar a cualquiera, incluyendo a homosexuales que no se identifican con esas carnavaladas” (1). Es evidente entonces que no se quedan en la ficción ni en la carnavalización literaria las respuestas más disparatadas y peligrosas, de quienes se creen vulnerados por los actos estéticos transgresores que intentan relativizar o desmontar los relatos en mayúscula de las gestas de los Padres de la Patria. La vida real obedece también a los atentados de quienes sienten frustradas las gloriosas alegorías de nación e identidad del latinoamericanismo oficial.

En suma, son los elementos transgresores que estructuran *La carroza de Bolívar* los que la explican como contradiscurso histórico. Entra a formar parte de las “novelas políticamente incómodas o políticamente explosivas” (Gutiérrez Girardot 251), de la línea de *La ceniza del Libertador* (1987) de Cruz Kronfly; *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez; *El insondable* (1997) de Pineda Botero y *La agonía erótica. De Bolívar, el amor y la muerte* (2005) de Paz Otero, al “tumbarle la aureola al Libertador” sacralizado en la sensibilidad colectiva. Pero aunque tales autores relativizan y humanizan la figura de Bolívar al representarlo con sus desgracias, dolores o debilidades, siguen cubriéndolo de cierto halo de grandeza que enaltece su compleja figura (Montoya 20); igualmente, aunque registran su vida, ese pasado documentado se entiende como ficción, denota invención literaria. Caso contrario del estilo y la intención desacralizadora de Rosero, porque muestra desde documentos históricos transcritos fielmente a su novela, el Bolívar histórico, “el de carne y hueso”, el envés del héroe de los pedestales. Rompe furiosamente con la imagen idílica del prócer al mostrarle al lector un hombre viciado por el poder, a quien tilda de “arbitrario”, “pedante”, “mentiroso”, “dictador criminal”. Señalado como “la semilla de la corrupción de los gobiernos colombianos”, “el auténtico pionero de la publicidad política contemporánea”, que “brillaba por su falta de palabra, igual que brillarían sus sucesores en Colombia de allí en adelante, por los siglos de los siglos” (Rosero 203-209).

Desde la década de los setenta del siglo XX se notó la marcada tendencia de una contranarrativa a la retórica de la nación, una suerte de inversión del capital simbólico para dialogizar y plurisignificar las diversas formas como la cultura nacional (re)presenta la nación colombiana (Suárez 406). Propuestas que, como las de Rosero, se dan al margen del Estado y demuestran “el grado de superior legitimidad para narrar la historia a que se han hecho acreedores los literatos frente a los mismos profesionales de la disciplina” (Lomné 32). Esta situación es explicable tanto por la profunda desconfianza de la historia oficial, como por la imperiosa necesidad de relativizar en la representación estética toda verdad radical sobre los sustratos que definen la identidad nacional.

Ciertamente Evelio Rosero muestra los fragmentos de una nación rota. “Los retazos, remiendos y harapos, que se convierten una y otra vez en los signos de una cultura nacional” (Bhabha 385), significan desde la mirada narrativa, un país donde la violencia no ha dado tregua, y donde el olvido se presume como necesario para consolidar el ideal de nación. *La carroza de Bolívar* es también alegoría del olvido. Devela y cuestiona la actitud pasiva, “ingrata”, “desmemoriada”, de la propia sociedad pastusa frente a las gestas de sus antecesores y los oprobios de Bolívar a su cultura. Y es que Pasto fue precisamente una ciudad “contrarrevolucionaria”, que luchó fieramente contra las guerras independentistas y los ejércitos republicanos por considerarlos portadores del caos, amenazas para el orden moral, económico y político, para la conservación de la tradición (E. Ortiz, Pérez Silva, Sañudo, Gutiérrez Ramos).

Los valientes aborígenes de Pasto desde inicios del siglo XIX la habían emprendido contra los ejércitos patriotas en las denominadas *Campañas del Sur*. Para 1822, las tropas realistas en cabeza de Boves, Agualongo, Merchancano, hicieron frente a varios ataques del ejército bolivariano, en especial al del general Sucre en la batalla de Taindala, derrotándolo. Afrentas que Bolívar nunca perdonó, declarando “la guerra a muerte” a la ciudad. Sus tropas al mando del general Sucre con expolio y salvajismo exterminaron la población el 24 de diciembre de 1822, episodio atroz recordado como la *Navidad negra*. Bolívar, el Libertador de los pueblos, odiaba a Pasto, y así lo deja ver en múltiple correspondencia dirigida a Francisco de Paula Santander:

Porque ha de saber ud. que los pastusos... son los demonios más demonios que han salido de los infiernos... Los pastusos deben ser aniquilados y sus mujeres e hijos transportados a otra parte, dando aquel país a una colonia militar. De otro modo Colombia se acordará de los pastusos cuando haya el menor alboroto, aun cuando sea de aquí a cien años, porque jamás se olvidarán de nuestros estragos, aunque demasiados merecidos. (Lecuna 1929)

Por paradójico que parezca, ese temor del libertador respecto del recuerdo de sus atrocidades contra Pasto fue vano. Como bien lo ilustra la trama de Rosero, no hay memoria social reivindicativa en los colombianos, ni siquiera en los pastusos, del dolor de sus ancestros. Ha calado más hondo el mito del Bolívar magnánimo, impecable en sus políticas de independencia, pues es la imagen que hábilmente el oficialismo ha ofrecido, dejando en la sombra ese otro registro de la historia, valiosísimo para entender la complejidad del país hoy.

Y es que el olvido colectivo, la desmemoria, no se ha reducido a encubrir las negligencias del poder; ante todo se ha ido convirtiendo en una tendencia cultural muy propia de la civilización contemporánea, para la que borrar el pasado como “pasado” se

convierte en la piedra angular de la mercantilización, tanto es así que incluso el pasado tiende a convertirse también en mercancía, negándose en tanto tal al ofrecerse —ya convertido en mercancía reificada— como reemplazo de todo lo que hubo en él de derrota, fracaso y miseria (Avelar 173).

Ahora bien, en la novela histórica latinoamericana casi siempre los héroes oficiales han sido los personajes protagonistas; y aunque en *La carroza de Bolívar* se prevé un nuevo artilugio narrativo al tomar un personaje del fondo de la historia, un personaje común y corriente como el doctor Proceso como héroe central, sigue sobresaliendo la profunda preocupación de su autor por la figura de Bolívar. Él es la causa principal que dinamiza las relaciones entre los personajes y da coherencia al argumento de principio a fin, así no le veamos actuar, moverse por el escenario ficcional. De este modo se renueva con Rosero el interés constante por los héroes patrios, fenómeno que lúcidamente Jitrik (1995) deduce como la resolución del trauma del nacimiento de los recientes países surgidos violentamente en la escena histórica sin historia, y que como fenómeno problemático se encarna en la figura del héroe. En efecto, si el escritor pareciera ocuparse del héroe y sus intimidades, no es tanto para detenerse en él como individuo como para imbuirse en el acercamiento al trauma, para establecer una verdad acerca del nacimiento de la nación a través de la verdad del héroe.

ENTRE LA RISA Y LA MUECA O LA PARADOJA DE LO TRÁGICO

Lo carnavalesco nos redime precisamente de la tragedia de la vida individual encerrada, rigurosamente sujeta por la vida y la muerte.

Eagleton

Los personajes de *La carroza de Bolívar* representan el devenir paradójico que caracteriza todo acto humano. Entre el acto y ellos se abre una fisura con la intensión de revelar mediante la acción su propia imagen, esta no se le parece, pues cada proyecto que inician se sale de sus manos y toma rumbos imprevisibles. Desamparados a los giros voluntariosos del destino, se mueven entre las pasiones más bajas: la lujuria, el engaño, el odio y la venganza, y las actitudes más loables: la solidaridad, la justicia, la piedad. Héroes para quienes la irrealización de los sueños, la desolación, la frustración y la muerte son la constante.

Eagleton desde Schopenhauer comprende el personaje de la novela contemporánea como “figura tópica suficientemente trágica” (138). Porque en efecto, a pesar de que se le enmarca en una vida habitual, en un mundo común y corriente, tiende a

sufrir las mayores desgracias, como si ellas brotaran sencillamente de su esencia, de las acciones o caracteres de sí mismo. De esta suerte, es como si en las tramas ficcionales de tinte trágico “no hubiera necesidad de errores colosales o accidentes inauditos, simplemente hace falta que los personajes que son lo que suelen ser... en circunstancias que ocurren con frecuencia, estén situados de tal manera entre sí que su situación les obliga, a sabiendas y con los ojos abiertos, a causarse los peores perjuicios” (Eagleton 138-139). Esto sucede en la relación que establece Justo Pastor Proceso López con los otros. Él cree estar recuperando el sentido de su existencia y una nueva oportunidad de vida con los planes del carnaval, cuando realmente está abriendo la antesala para su propia inmolación.

Se torna relevante en la trama novelesca el amanecer del 28 de diciembre de 1966. Cuando el doctor se está disfrazando de feroz simio para atemorizar a sus vecinos, en su fluir de conciencia entrevemos el deseo de hacerse reconocer en los festejos del “Día de inocentes”, de convertirse en un buen ciudadano y ser “querido para siempre por su broma”; añoraba que se exclamara abiertamente: “El honorable ginecólogo asustó a medio mundo, su humor no es solo negro sino multicolor, tiene don... es uno de los nuestros” (Rosero 20). Empero, su ensoñación ya se desavenía desde el inicio. Se siente ridículo cuando se confronta con el espejo, extrañado por la apariencia que le da su disfraz, es incapaz de dar alma a su mascarada, de poseer el coraje necesario para fraguar su representación. Su intuición se confirma cuando en el primer intento de remedo del salvaje animal frente a su mujer mientras esta duerme, ella despierta estupefacta y exclama con crudo sarcasmo: “Me gusta más él”, señalando la gran cabeza de simio. Derrumba de un solo golpe los deseos de su esposo; le hace entender que no puede ser otro, que está confinado a sí mismo y que su ingenuo entusiasmo de divertir a los demás es fútil.

Desde tal experiencia empieza a reflejarse que el andar heroico del personaje se desprende precisamente de su fracaso. Deja claro desde las primeras líneas la actuación paradójica del doctor, porque cada proyecto emprendido desviará su camino en el momento en que se intrica con la subjetividad de los otros: su ideal amoroso se quiebra en la falsa esperanza que le prodiga su mujer; su deseo de padre cariñoso se tuerce en la mirada odiosa de su hija Floridita, y su idealismo político es carcomido por la jactancia del militarismo oficial y la necedad revolucionaria. La novela se revela entonces como el escenario vital en el que se hace visible el carácter problemático de los actos humanos.

En la pugna con los otros y en el devaneo constante sobre su propio yo, Proceso López confiesa sus deseos más íntimos; por ejemplo, acepta con desasosiego que aún

ama profundamente a Primavera Pinzón, su mujer, aunque en la raída cotidianidad y frente a sí mismos y los demás “no tenían nada que ver ni en la cama ni en la tierra ni en el aire: el más penoso aburrimiento, el que soporta cargas de odio se cernía sobre ellos, hacía tiempos” (Rosero 17). Sin embargo, sobre la imagen decepcionante de su vida marital, el doctor seguía conservando una pasión desbordada por su bella esposa. Esta circunstancia refleja la fidelidad inmutable a un amor idealizado, a un sentimiento puro, que lamentablemente al encarnarse en Primavera se torna falso, mezquino y hasta letal. Dice Eagleton que el héroe trágico se inclina hacia sus propias ilusiones, porque en una situación falsa es el único modo de preservar, aunque de un modo engañoso, algunas semillas ajadas de la verdad (146).

Los juegos paradójales de la novela complejizan las relaciones entre los personajes. Por ejemplo, se sabe que Primavera detesta a su esposo; sin embargo, da cabida a un encuentro pasional entre los dos, donde la lujuria y la transgresión dejan entrever el reverso del comportamiento y juicios habituales del matrimonio, así como las intenciones soterradas de cada uno. Mientras Primavera se evade y reafirma el odio que siente por su marido, este cree haber recuperado a plenitud su mujer; se llena de una esperanza balsámica sobre un futuro juntos. Es uno de los pasajes de mayor fuerza poética en la novela, y donde mejor se percibe el enamoramiento atormentado del héroe. Es preciso citarlo casi íntegro para comprender lo argumentado:

¿Entonces este era mi destino?, le dijo el doctor al oído, ¿tener que subvertir el orden con mi mujer? Ella dijo sí, y lo dijo después de un silencio de lluvia que los desquició, arqueándose debajo de él, que la encontró: de la pura ansia cayeron de costado, él no se desprendía... La lluvia caía tórrida encima de ellos... Primavera no volvía del cataclismo, mátame de una vez –su voz retumbó en el aguacero... ella resbalaba bocabajo en la hierba mojada, creía que resbalaba de la cima de un caballo veloz, resbalaba como un ruego feliz... pero un chillido que parecía de pájaro la devolvió de su cataclismo a la realidad: era la cara de una vieja persignándose espantada detrás de la ventana... Otras caras de mujeres chillaban detrás de la primera, y más caras amarillas se turnaban para mirar... El doctor, aturdido, oía los gritos delante de la lluvia sin comprender. En un segundo vio que cruzaban sombras de viejas enlutadas frente a él, corrían detrás de Primavera... Fue la última visión que tuvo el doctor de Primavera: corría grácil en la calle de velas amarillas, mientras lanzaba al cielo su más ebria risotada, bajo la lluvia... El doctor tomó la calle opuesta, feliz, enteramente feliz: pensaba encontrarse con Primavera en su casa, para empezar la vida, otra vez. (Rosero 345-347)

Por otra parte, en el primer párrafo de la obra el narrador extradiegético encargado de contar la vida de Justo Pastor es enfático al señalar que busca desenterrar la sombra de su héroe y explicar por qué murió pateado por un asno en plena avenida de Pasto. En efecto, la novela poco a poco va dando forma y aclarando los últimos días del ginecólogo, hasta llegar a describir de manera precisa su brutal asesinato. Pero con todo, no se percibe un tono escatológico o lastimero. Los sucesos son contados de manera desapasionada, depurándose en un estilo irónico y gozoso, muy acorde a la sensibilidad con que los personajes se miran a sí mismos y entienden los aconteceres de la vida.

En tal orden de ideas, es significativo señalar la inesperada actitud de Justo Pastor cuando se entera de que va a ser asesinado. Aunque se sorprende, no da importancia a la noticia, la toma como una broma más del devenir: “De manera que lo iban a matar... Qué noticia extraordinaria: según el muchachito debía visitar de ‘rapidez’ el caserón de la Naranja [prostíbulo]... con mucha razón dicen que Pasto es la *Ciudad Sorpresa de Colombia*” (Rosero 304-305). La amenaza de la destrucción lo hace más fuerte, pues se desencadenan en su interior fuerzas superiores que le empujan con mayor ímpetu a concretar el desfile de la simbólica carroza y a correr frenéticamente en búsqueda de sensaciones extremas; de ahí que se emborrache en exceso, sacie su lujuria con la viuda Izcuané y la devota Sarasti, brinque y baile sin cansancio por las calles de Pasto y se carcajee abiertamente a costa de la estupidez de los otros. La excitación con que vive esa última semana deja en claro la lucha festiva que sostiene contra el destino adverso: heroicamente se enfrenta a la posibilidad del derrumbe.

Lukács, al explicar la existencia como “anarquía del claroscuro, donde nada se cumple del todo en ella y nada llega a su fin” (49), significa la esencia del héroe trágico contemporáneo, donde el asumir la vida como negación, sin lamentarse, es la razón que precisamente lo enaltece. Ajeno a la subsistencia sobria del hombre “bajo” aferrado a la seguridad barata, al devenir sin impulso, lucha por lograr lo que quiere, aunque de antemano se le anuncie la derrota. Es así como entendemos al doctor Proceso, porque a pesar de saber desde el inicio que sus ideales no se concretarían, no deja de batallar para conseguirlos, su resistencia frente al destino dice de su gentileza espiritual y de la grandeza del héroe trágico. Es admirable ver cómo esgrime con valentía sus razones políticas y filosóficas para desvirtuar las huellas enrarecidas de la historia y “despejar el camino ontológico del destino de las mezquinas causalidades de la vida” (Eagleton 144).

En síntesis, *La carroza de Bolívar* genera otras miradas acerca de la historia del país. Surcada de ficción pero atiborrada de realidad, se sostiene como periplo para retrotraer la memoria y reconocer el trauma sobre el que se ha construido la identidad

colombiana. Su estilo escritural con el uso de la carnavalización, la intertextualidad y los anacronismos, entre otros, da cuenta de una escritura híbrida, de un texto polimorfo que se deja leer como biografía novelada, documento histórico, crónica testimonial o viceversa, pero ante todo se sostiene como registro de una memoria dolorosa, que da cuenta de “una conciencia de la derrota” (Steiner 2006), en el sentido de recordarle al presente su condición de producto de una catástrofe anterior. Hoy tenemos un país con un pasado entendido como guerra, terrible fenómeno que en sus diversas mutaciones aún se aferra vivo a la construcción del presente y con ello el fracaso, la miseria, la injusticia y la desesperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Ciudad de México: Gaceta, 1994. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. “Carnaval y literatura”. *Revista Eco* 129 (1991): 311-338. Impreso
- Bergson, Henri. *La risa*. Versión de P. Girosi. Sin traductor. Buenos Aires: Tor, s.a. Impreso.
- Bhaba, Homi. *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Trad. María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Bushnell, David. *Ensayos de historia política colombiana, siglos XIX y XX*. Medellín: La Carreta, 2006. Impreso.
- Carrera Damas, Germán, comp. *Simón Bolívar: fundamental*. Caracas: Monte Ávila, 1993. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Trads. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta, 2011. Impreso.
- Espinosa, Germán. *La elipse de la codorniz. Ensayos disidentes*. Bogotá: Panamericana, 2001. Impreso.
- Guerrero, Javier. “El gran varón. Disputas del cuerpo nacional venezolano en tiempos de Revolución”. *Estudios* 15. 30 (2007): 85-408. Web. 28 de marzo de 2012. <<http://www.revestudio.ll.usb.ve/PDF/30/Guerrero.pdf>>
- Gutiérrez G. Rafael. *Ensayos de literatura colombiana I*. Medellín: Unaula, 2011. Impreso.
- Gutiérrez Ramos, Jairo. *Los indios de Pasto contra la República 1809-1824*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2007. Impreso.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos. 1995. Impreso
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Trads. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde Barcelona: Tusquets, 1986. Impreso.
- Lecuma, Vicente. *Cartas del Libertador*. Caracas: Litografía y Tipografía del Comercio, 1929. Impreso.
- Lemebel, Pedro. *Juan Dávila (La silicona del Libertador)*. Web. 21 de abril de 2012. <<http://lemebel.blogspot.com/2006/03/juan-dvila-la-silicona-del-libertador.html>>
- Liévano Aguirre, Indalecio. *Bolívar. Biografía*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia. 1996. Impreso.
- Lomné, Georges. “La comunidad simbólica del manto de Iris o la huella de un sueño”. *Análisis Político* 47 (2002): 20-35. Web. 17 de abril de 2002. <<http://www.iepri.org/portales/anpol/47.pdf>>

- Lukács, György. *El alma y las formas: teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Ciudad de México: Grijalbo, 1985. Impreso.
- Madariaga, Salvador de. *Bolívar*. New York : Pellegrini & Cudahy, 1952. Impreso.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina : 1979-1992*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Montoya, Pablo. *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2009. Impreso.
- Ortiz, Álvaro. “Rebelde desde la tradición: la provincia de San Juan de Pasto contra la República 1810-1824”. *Formas de Hispanidad*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2010. Impreso.
- Ortiz, Sergio Elías. *Agustín Agualongo y su tiempo*. Bogotá: ABC, 1958. Impreso.
- Pérez Silva, Vicente. “Imagen legendaria de Agustín Agualongo”. *Cultura nariñense* 7.73 (1974): 820-823. Impreso
- . *Yo fui el Benjamín de una academia*. Bogotá: Amigo Sol, 2008. Impreso.
- Rosero, Evelio. *La carroza de Bolívar*. Ciudad de México: Tusquets, 2012. Impreso.
- Salazar, Marianella. “¡Uuuuhh aaaayyyy!”. *Periódico El Nacional*. 1 de marzo de 2006. Web. 28 de marzo de 2012. <http://espanol.groups.yahoo.com/group/UPLA-VEN_Ccs/message/31002>
- Sañudo, José Vicente. *Estudios sobre la vida de Bolívar*. Medellín: Bedeout, 1980. Impreso.
- Suárez, Juana. “En átomos volando: transformaciones de la iconografía patriótica en la producción cultural contemporánea colombiana”. *Revista Iberoamericana* LXXIV.223 (2008): 405-422. Impreso.
- Torres Duque, Óscar. “Para una historia literaria latinoamericana”. *Boletín Cultural y Biográfico. Biblioteca Luis Ángel Arango* 26.18 (1989): 104-106. Impreso
- Valencia, Christian. “La tentación de los extremos”. *Revista Arcadia*. 18 de enero de 2012. Web. 23 de enero de 2012. <<http://www.revistaarcadia.com/portada/articulo/la-tentacion-extremos/27106>>