

MANUEL PIAR: CAUDILLO DE DOS COLORES.
LA NOVELA HISTÓRICA DE FRANCISCO HERRERA LUQUE

Liliane Machuca
Universidad Central de Venezuela
limaba@cantv.net

RESUMEN

La novela histórica escapa al análisis meramente textual y estructural. El referente literario se construye sobre la base del discurso histórico, y éste sobre el referente real; por tanto, la relación con el contexto es determinante. Se estudia aquí los “dispositivos” que accionan la novela histórica, a través del análisis de la obra de Francisco Herrera Luque (1987): *Manuel Piar: caudillo de dos colores*. Se utilizan nociones básicas de narratología, pragmática, y aun de estética de la recepción. Es esencial responder los siguientes planteamientos: ¿Puede el autor, en buena lid, hacer una interpretación arbitraria de la historia bajo el manto de la ficción? ¿Es posible que maneje a su antojo y sin cortapisas a los personajes históricos, es decir, aquellos que tienen un referente real?

PALABRAS CLAVE: literatura venezolana, novela histórica, crítica.

ABSTRACT

The historical novel escapes the plain textual and structural analysis. The literary referent is constructed on the base of the historical discourse and at the same time, this one is based on the real referent. In consequence, the attachment with the context is determinant. Also, in this paper, the “dispositives” that put in motion the historical novel through the analysis of Herrera Luque’s (1987) *Manuel Piar, caudillo de dos colores* are addressed. Basic notions of narratology, pragmatics and even aesthetics of the reception are also used. It is essential to answer to these questions: Is the author able, by good means, to interpret History at his will? Is it possible for him to handle historical

characters as he pleases without any sort of restriction, that is to say, those who have a real referent?

KEY WORDS: Venezuelan literature, historical novel, critic.

LA NOVELA HISTÓRICA

La novela histórica -así como el drama histórico- es un "producto lingüístico" que escapa al análisis meramente textual y estructural. El referente literario se construye sobre la base del discurso histórico, y éste sobre el referente real; por tanto, la relación con el contexto es determinante. Intentaremos estudiar aquí los "dispositivos" que accionan la novela histórica, valiéndonos del análisis de la obra de Francisco Herrera Luque *Manuel Piar: caudillo de dos colores* (1987). Aun cuando haya diversos modos de enfrentar el discurso novelesco de tema histórico, este análisis -concreto y discreto- nos permitirá evaluar algunos elementos comunes a obras de igual factura.

La lectura de una novela es una situación comunicativa especial. Entre otras cosas se aplica aquí lo que Dubois (1984) ha denominado el *principio de disyunción*, porque autor y lector no llegan a encontrarse ni en el espacio ni en el tiempo durante la lectura. El acto de emisión produce un mensaje cifrado que reposa en la obra, a la cual se allegarán -con suerte- un sinnúmero de lectores en tiempos y situaciones diversas.

Dada la singularidad de la novela histórica, es pertinente comenzar las indagaciones desde la narratología y la pragmática. En esta última disciplina son claves nociones como emisor, destinatario, intención comunicativa, contexto verbal, situación o conocimiento del mundo. Según los distintos autores y las diversas disciplinas, estas categorías narratológicas pueden variar de nombre aunque básicamente aluden a elementos similares. Para evitar confusiones siempre que mencionemos al destinatario nos referiremos al lector, último eslabón de la cadena comunicativa; y el emisor, será el autor real, primer eslabón del proceso.

El lector que se decide por una novela histórica ya conoce la historia o "fábula". ¿Qué le interesa entonces? Dependiendo de la competencia literaria e histórica del lector, es posible establecer que el destinatario de la novela histórica buscará conocer lo que la historia "oficial" no

dice, acercarse a la intimidad de los personajes y de la historia misma -aunque reconozca que toda novela constituye un pacto con la ficción-. Sin embargo, parece haber una ruptura o violación de ese pacto, porque aunque sabe que la novela es discurso ficcional, el lector espera -consciente o inconscientemente- la *verdad* de la historia, o al menos, alguna verdad. Es impensable que el lector se acerque a la novela histórica buscando un argumento falaz. El lector otorga al autor el beneficio de la credibilidad.

El autor -o emisor- por su parte, tiene una intención muy definida cuando escribe una novela histórica. Según Escandell (2002: 206, citando a Van Dijk, 1977), el autor de la obra literaria tiene "la intención de cambiar la actitud del oyente con respecto al contexto (texto, hablante, etc.) especialmente las actitudes valorativas...". El autor posee una ideología que vaciará en su obra: más allá de la dimensión estética; la elección de personajes históricos implica una concepción particular, una hermenéutica del discurso histórico, determinadas posturas políticas y, en definitiva, un modo de entender al hombre y a la sociedad. Pero, como es evidente, la novela histórica no es panfleto, su índole propia es la de ser discurso ficcional, y quien no cuida de la factura estética yerra estrepitosamente.

LA FÁBULA

El fusilamiento del General Manuel Piar por orden de El Libertador, es uno de los episodios de la historia nacional más controvertidos. En una sociedad de escasa memoria histórica como la venezolana, este suceso no sólo es conocido y debatido por los historiadores y miembros de las distintas academias e instituciones educativas, sino también por la gente común, y ello sin un especial conocimiento de los hechos y del discurso histórico. Nos permitimos, ahora, un *excursus* necesario para comprender el texto de Herrera Luque, esto es, el referente histórico sin el cual la obra -*per se* inteligible- no alcanzaría cabalmente su propósito como evento comunicativo.

La Historia cuenta que habiéndose perdido la Segunda República, Bolívar organiza una expedición que parte de Los Cayos de San Luis (Haití) en febrero-marzo de 1816. Bolívar es el Jefe Supremo y Santiago Mariño, el segundo al mando. Sin embargo, los jefes orientales son levantiscos, y en varias oportunidades Mariño, Piar, Arismendi y algunos más intentan desconocer la autoridad de Bolívar

y casi lo logran. Ejemplo de ello es la formación del Congreso de Cariaco en 1817.

Corrió el rumor de que el General Manuel Piar propiciaba un levantamiento con el fin de destituir a Bolívar y llevar a los pardos al poder. Por ello, Manuel Cedeño es comisionado para prender a Piar, lo que hace el 27 de septiembre de 1817 en Aragua de Barcelona. El 15 de octubre Piar es sentenciado por el consejo de guerra a ser pasado por las armas al día siguiente. La sentencia fue unánime. Componían el tribunal oficiales que habían combatido junto a él: Anzoátegui, Soublette, Brión, Torres, Ucrós, Carreño, Piñango y Conde. La sentencia reza: "por los enormes crímenes de insubordinado, desertor, sedicioso y conspirador" (Gil Fortoul, 1942: 364); Bolívar firma la sentencia sin degradación. Los detalles del proceso judicial son muy interesantes, sin embargo, no descenderemos hasta ellos por ahora.

Hemos intentado relatar "los hechos" tal como lo hace la historiografía bien documentada, sin hacer juicios valorativos. El autor conocía este discurso historiográfico y sobre él elabora su propia historia o fábula, y con la libertad que le da la ficción se toma la licencia de crear mundos nuevos: puede entonces crear personajes, situaciones e interpretar según su criterio lo acontecido. Aquí se plantea uno de los dilemas más apasionantes de la literatura de tema histórico. ¿Puede el autor, en buena lid, hacer una interpretación arbitraria de la historia bajo el manto de la ficción? ¿Es posible que maneje a su antojo y sin cortapisas a los personajes históricos, es decir, aquellos que tienen un referente real? ¿Puede la ficción constituirse en un recinto inviolable en donde el autor se refugia impune e irresponsablemente valiéndose del "desencuentro" entre autor y lector? La literatura se ha jactado con frecuencia de ser un espacio de denuncia en contra de la arbitrariedad y la injusticia imponiendo, a veces, este valor sobre el hallazgo estético. Sin embargo, de sostener el criterio de la "irresponsabilidad ficcional", es evidente que también puede transformarse en un instrumento de poder para la manipulación de las masas.

La mayoría de los receptores o lectores desconocen a cabalidad qué ocurrió realmente en aquellos sucesos de la emancipación venezolana. La información que poseen subraya que Bolívar condena a uno de sus oficiales más prestigiosos, por una supuesta insubordinación que pretendía constituirse en una lucha racial. A

veces, ni siquiera se conoce este matiz. Luego, el lector ingenuo, lo espera todo de la novela: la aventura ficcional y el conocimiento histórico. Para este lector -quien más, quien menos- se trata de "aprender divirtiéndose". La novela histórica se transforma entonces en una clase de historia postergada por la educación formal.

LA INTRIGA

Manuel Piar: caudillo de dos colores está dividida en tres partes y un apéndice. En realidad, la novela consta sólo de esa división tripartita, ya que el apéndice es una explicación de tipo histórico sobre algunos puntos álgidos de la novela. Sin embargo, habría que preguntarse acerca de la situación de este aditamento, ¿está o no está dentro de la novela? Como texto total debería considerarse dentro, empero, la separación entre las partes y el apéndice constituye también una separación entre el discurso ficcional y el discurso histórico, pero ¿hasta qué punto es esto cierto? ¿Por qué se empeña el autor en "querer aclarar las cosas"? ¿No es suficientemente claro el texto ficcional? ¿Es verdadera esta separación? Es evidente el intento de "cambiar" la valoración del lector respecto del *caso Piar*, y aunque querríamos creer que se trata de una estrategia narrativa que pretende jugar con el lector -de competencia literaria e histórica dudosa- no encontramos -hasta ahora- argumentos para refrendar esta idea.

La primera parte de la novela consta de siete capítulos que tratan sobre la estirpe y la infancia del héroe Manuel Piar. Aparecen las dos hipótesis que los historiadores manejan acerca del origen oscuro del caudillo: una dice que fue hijo del canario Fernando Piar y la mulata curazoleña María Isabel Gómez; otra, más "fantástica", que nació de los amores entre un príncipe de Braganza y una de las "nueve musas", las muy famosas señoritas Xérez Aristeguieta, familias de la aristocracia caraqueña.¹ El autor conjuga las dos versiones,

¹ Al respecto, el prestigioso historiador Ramón Díaz Sánchez (1993: 232) dice lo siguiente: "Sobre el origen de Piar se han urdido leyendas fantásticas. Se ha dicho que era producto de la unión de un imaginario príncipe de Braganza y de una de las famosas hermanas Jerez Aristeguieta (las Nuevas Musas). Pero estas fabulosas historias han quedado desvanecidas por la minuciosa investigación de Manuel Landaeta Rosales quien puso en claro el origen del discutido soldado. De tal investigación aparece que los padres de Piar fueron el marino canario don Fernando Piar y una mulata curazoleña, María Isabel Gómez, con la que aquél vivía en concubinato. Nacido el futuro prócer en Curazao, en 1777, Y reconocido por su progenitor, para 1798 vivía en La Guaira con su madre, la que ejercía para la época la profesión de partera y comadrona".

aunque naturalmente se inclina por la más "novelesca". Así, Manuel Carlos Piar es hijo del príncipe y la mantuana, pero criado por el canario y la mulata. Este punto es crucial, y a ello alude el título. Aun en el caso de que fuera hijo de blancos y que su propia apariencia correspondiera al tipo caucásico, Piar será un símbolo de la reivindicación de la raza negra. Esta es la tesis que proponen casi todos los personajes importantes, la que aparece como verdadera en el relato, y la que apoya el mismo autor en el apéndice.

LA ESTRUCTURA Y LOS NARRADORES

Si en toda novela el primer capítulo es de una importancia capital, en ésta lo es más todavía. Todo él funciona como una gran anticipación de la obra completa. Ya Piar ha sido apresado y se espera la sentencia, ésta llega condenatoria del prisionero. Piar se confiesa con el presbítero Remigio Pérez Hurtado y es fusilado a las cinco de la tarde del día 16 de octubre de 1817. Todos los personajes que aparecen son históricos: Piar, el confesor, el guarda Juan José Conde, Bolívar y otros personajes hasta allí referenciales: Soublette, Fernando Galindo, Pulido, etc. También aparecen en el discurso histórico detalles importantes como el modo de recibir la sentencia: fue de rodillas, a lo que siguió una reacción desesperada y dolorosa del prisionero. La frase pronunciada por El Libertador, "He derramado mi sangre", con la que termina el capítulo y que luego será interpretada de distinto modo por los historiadores,² es patrimonio tanto del discurso histórico como del ficcional. El autor se cuida de anotar a pie de página que los datos consignados en esta ficción novelesca son totalmente fidedignos.

La anticipación es una estrategia con la que se juega desde el primer párrafo: "A la caída del sol, toda Angostura sabía, con excepción del acusado, que Manuel Piar, General en Jefe de los Ejércitos de la República, sería ejecutado al siguiente día, a las cinco en punto de la tarde" (Herrera Luque, 1987: 11). Esta prolepsis constituida por todo el primer capítulo, aparece separada del resto de la novela, pues los capítulos sucesivos no serán sino el desarrollo de todos los acontecimientos que terminarán por confluir ese 16 de octubre de 1817 a las cinco de la tarde. Puede decirse que el relato comienza entonces en el segundo capítulo, cuando se presentan dos escenas

² Para el autor se trata de una clara alusión a un posible parentesco entre Piar y Bolívar.

simultáneas -en el tiempo narrativo-: una en la que Bolívar ya ha conquistado Caracas y está por salir nuevamente de la ciudad. Allí Soublette le dice a Bermúdez "Acuérdate del caso de Manuel Piar..." (p. 23). Se trata de una analepsis por medio de la cual se inicia un proceso de reconstrucción de la historia desde distintos puntos de vista (Pérez Hurtado, Belén, el Libertador, el narrador) y distintos narradores. Este pequeño episodio es también la presentación de María Isabel Gómez.

Hasta aquí el texto se nos descubre como al quitar las capas de una cebolla, en superficies concéntricas cuya médula es el momento del fusilamiento de Piar. Pero la historia comienza realmente cuando se introduce el personaje Belén Xérez de Aristeguieta, quien viaja hacia Guayana -lugar de los acontecimientos- cuatro años después de la ejecución, julio de 1821. Allí encontrará al sacerdote Remigio Pérez Hurtado quien confesó a su hijo minutos antes de la aplicación de la condena. Belén relatará su parte de la historia, estamos en presencia pues de un discurso confesional. Para sorpresa del lector -que espera un narrador autodiegético-,³ aparece un narrador en tercera persona heterodiegético. Sólo por las acciones finales sabremos que Belén ha estado contando su historia al sacerdote.

El padre Remigio Pérez Hurtado cerró los ojos con dolor cuando la envejecida Belén, o Soledad, terminó de referirle los acontecimientos que precedieron y siguieron al nacimiento del General Piar y que redondeaba totalmente su historia, luego de habérsela escuchado contar al prisionero (Herrera Luque, 1987:57).

Del capítulo cinco al siete prosigue este narrador heterodiegético que se entretiene en la infancia y juventud de Piar, para continuar en

³ Para el estudio de los narradores seguimos la teoría narratológica de Genette estudiada por Pimentel (1998: 136) "El criterio que decide la elección vocal no reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado (...) Es esta relación de participación diegética lo que distingue las dos categorías básicas del modelo de Genette: si el narrador está involucrado en el mundo narrado es un narrador homodiegético (o en primera persona); si no lo está es heterodiegético (o en tercera persona). Ahora bien, es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que personaje..." El narrador homodiegético acepta subdivisiones: el narrador autodiegético es protagonista de su propia historia, mientras que en la narración testimonial se cuenta la historia de otro.

la segunda parte donde el héroe desarrollará sus peripecias: viajes, amoríos, victorias militares. En el capítulo once, todavía en la segunda parte, se vuelve a la habitación del prisionero en Angostura, momentos antes de la ejecución. Piar relata al padre Pérez Hurtado lo que sabe acerca de sí mismo. El sacerdote elabora entonces -luego de que se han llevado a Piar- una posible hipótesis sobre las razones del ajusticiamiento. Este soliloquio -que es narración homodiegética- es introducida por el narrador heterodiegético utilizando comillas: "El resto de la historia de Piar -pensó el cura, luego de hacer entrega del documento-, no ofrece secretos..." (Herrera Luque, 1987: 137)

En el capítulo doce el sacerdote reza delante de un crucifijo, y recuerda. Es otra analepsis, sin embargo, volvemos a sorprendernos por la aparición del narrador heterodiegético que no coincide con el personaje que se regodea en sus memorias, el padre Pérez Hurtado. Tenemos la historia de Piar antes de comenzar su andadura militar en el sur.

Al comenzar la Tercera Parte (capítulo 14) hay otro quiebre del orden temporal: es el 16 de octubre de 1817. Ahora el prisionero luce sus galas militares y se encamina hacia el lugar del fusilamiento. A través de una celosía, El Libertador observa los últimos pasos de Piar hasta que cae. Se trata de la entrada de otro narrador: Bolívar, entrevistado por Perú de la Croix; ahora la narración (narrador autodiegético) se desarrolla en primera persona: "No me arrepiento de haber ordenado el fusilamiento del general Piar..." (Herrera Luque, 1987: 164). A partir del capítulo quince el narrador heterodiegético retoma el hilo de la historia hasta que los sucesos de la vida de Piar acaben en la habitación de Angostura con la última partida de ajedrez.

Tenemos entonces una estructura circular, porque comienza y acaba en el mismo punto, que se inicia con una prolepsis para situarse en un momento único: el fusilamiento del General Piar. A partir de aquí el orden temporal se quiebra en sucesivas retrospecciones mediante las cuales se cuenta la historia y se vuelve al punto clave siempre añadiendo alguna otra información: confesión, traje de gala, muerte.

FOCALIZACIÓN

Aparentemente la novela se estructura a partir de tres puntos de vista diferentes: el de Belén que cuenta los orígenes; el del padre

Pérez Hurtado quien relata los momentos finales del ajusticiado y es el depositario de la verdadera historia que dejará escrita en unos legajos; y el de Bolívar que es el punto de vista del enemigo. Esperaríamos por ello tres narradores homodiegéticos, protagonistas o testigos. Sin embargo, como hemos observado, hay un solo narrador heterodiegético que narra toda la historia, bien sea la contada por Belén o por el Padre Pérez Hurtado, y que no abandona nunca a los personajes. Es un gran narrador en tercera persona que no se deja arrebatar la palabra, excepto por Bolívar, en quien coinciden -independiente y por breve tiempo- el punto de vista y la narración autodiegética. Por eso hay sólo una focalización dominante: la del gran narrador heterodiegético. ¿Es esta voz del narrador la voz del autor, no sólo implícito, sino también la del autor real? Todo apunta a ello.

Sabemos que un narrador en tercera persona, omnisciente, conviene al discurso histórico. El lector requiere de alguien que le cuente la historia con autoridad y objetividad; lo que no obtendría de relatos confesionales y parcializados. Por ello, el concierto entre la focalización dominante y el narrador proporcionaría al relato verosimilitud y credibilidad, y una unidad compacta. De este modo, la fractura del orden temporal que da paso a otras focalizaciones y a otros narradores no es tal, pues el narrador heterodiegético acaba por asumir todas las voces y esto en detrimento de la novela. Un relato confesional de parte de Belén y de Bolívar, y otro testimonial llevado a cabo por Pérez Hurtado, teñidos de la subjetividad de tan distintos personajes, hubiera enriquecido notablemente la trama.

La historia de Belén -contada por el narrador heterodiegético- es una exposición de especulaciones basadas en una fama, al parecer bien ganada, cuyo objetivo es sacar a la luz la corrupción de una parte de la sociedad caraqueña de la época. Los mantuanos son retratados en Belén, cuya depravación repercutirá en la historia nacional. También los pardos tienen su punto flaco en María Isabel Gómez, a quien sólo le interesa obtener el máximo provecho económico de la situación de su hijo Manuel Piar. Pero es obvio que los mantuanos llevan la peor parte. De Belén tenemos una visión desde afuera, el personaje sólo tiene relieve por la descripción de su voluptuosa anatomía.⁴

⁴ Belén y María Isabel, son los únicos personajes femeninos de la novela, ambos de categoría moral ínfima, lo que ya es una constante en los narradores venezolanos de las últimas décadas. Pepita Machado es casi un personaje referencial. Se la ve -a través de la visión de los oficiales de Bolívar- como la mujer más influyente en la vida de El Libertador.

Bolívar es el único personaje que se encarga de sí mismo. Sin embargo, sólo deja ver en su relato al político y al estratega. Hay visiones encontradas acerca de su persona. Piar, Conde y el narrador heterodiegético (un personaje más) reconocen al hombre calculador, despótico, ambicioso y egoísta. Es "el más arrecho de los caraqueños", y esta definición es el mayor esfuerzo de caracterización del personaje.

Pérez Hurtado, el sacerdote-detective, y adherido totalmente a la causa de Piar, se turba cuando confiesa al prisionero, quizá demasiado preocupado por el móvil del ajusticiamiento. Es una voz fría que ata cabos y descubre la verdadera razón de la desaparición de Piar. De haber sido este personaje quien llevara la voz cantante, es decir, el peso del narrador testigo, probablemente nos encontraríamos frente a una novela de estructura policial. ¿Acaso no lo es de modo incipiente?

LA FOCALIZACIÓN ÚNICA: PIAR, HÉROE Y VÍCTIMA

¿Fue Piar víctima de Bolívar? ¿Era realmente necesaria su ejecución para bien de la naciente república venezolana? Aunque gran parte de los historiadores opinan que al Libertador no le quedaba otro camino para lograr la unidad nacional, hay otros que piensan que Piar cayó bajo su poder despótico. El autor suscribe desde distintas voces -la del narrador, la de Pérez Hurtado- esta última posición, que llega a ser una razón política sólo si se la considera junto a la posible ingerencia de la casa real portuguesa en la Guayana venezolana: he allí la ficción novelesca.

Esta razón política o razón de Estado se complica con el problema racial que venía gestándose desde tiempo atrás de modo más bien espasmódico. José Tomás Boves acaudilla a un grupo de pardos; José Félix Ribas, blanco y mantuano, pretendió también dirigir una revuelta de gente de color; José Antonio Páez, el *catire Páez*, como lo llamaban, logró llevar a los mestizos llaneros a las filas patriotas; y Piar -también rubio- al parecer pretendió la justa reivindicación de los negros. Esta constante jefatura de los blancos en los conatos de alzamiento, hace pensar más que en un enfrentamiento racial llevado a cabo por los propios pardos, en el oportunismo de los blancos en función de sus propios intereses. La lucha por la igualdad racial en Boves, Ribas, Piar y Zamora en su momento, luce como una interpretación romántica de algunos sectores de la sociedad interesados en reivindicar a ciertos caudillos con un fin político.

Pero fijémonos cómo aparece en el texto el dilema racial. Ya en el primer capítulo, el capitán Conde -mantuano- ofrece este punto de vista: "Piar no era el negro alzado y retaliativo del que hablaba Bolívar: era un hombre simple y bueno, donde habitaba y dormitaba el genio de las batallas" (Herrera Luque, 1987: 11). Es evidente que Bolívar es presentado de modo negativo, es el antihéroe -al contrario de lo que proclama la historia oficial- mientras que Piar, se constituye en héroe y víctima del poder del Jefe Supremo. En distintas oportunidades se alude a la fisonomía del héroe:

Su tez sonrosada, ojos azules, facciones clásicas, hablan de ancestros godos, sin rastro de razas vencidas. El pelo de su pecho es abundante y amarillo como los mechones que orlan su cabeza. Sus hombros están pintarrajeados de pecas de un verde tenue. ¿Mulato con pecas?, nunca. ¿Pardo con rostro de Napoleón en Arcola? Jamás. Manuel Piar no sólo era blanco mediterráneo; bien pudiera pasar por nórdico, flamenco o sajón. En Curazao, donde vino al mundo, lo tenían y trataban como macambo. De no haber sido así las leyes de casta, no le hubiesen permitido casarse con una chica de Ámsterdam y mucho menos en el propio castillo de Willemstaad, en presencia del Gobernador y de los seis consejeros de la isla. (Herrera Luque, 1987: 12-13)

El problema racial aparece mezclado con la enemistad hacia Bolívar. En un episodio Piar se prenda de Pepita Machado, novia y amante del Libertador; ésta lo rechaza no por fidelidad a Bolívar, sino por pardo. Piar entonces aduce que, aunque mantuano, ya la sangre criolla de Bolívar es mestiza:

Mire señorita -le respondió atropellado-. Es posible que yo sea pardo y parezca blanco. Eso es lo que más le duele a Simón Bolívar que, aunque oficialmente blanco, mantuano y aristócrata, es un roliverio de zambo que no lo brinca un venado, ¿o es que acaso no le ha visto el pelo y las encías moradas y ese color de forro de urna? (Herrera Luque, 1987:119)

El enfrentamiento racial se decanta en odio a los mantuanos caraqueños. Piar aparece como discípulo de Petión, pero sobre todo de Miranda, hijo de canario como él, y postergado socialmente. Miranda le dice a Piar:

Otra de las cosas que más admiro de ti -le repuso- es tu rechazo a los mantuanos. Raza ensoberbecida, tan llena de criminales y traficantes en su ancestro, como el orgullo que les prodigan. Yo, como tú, fui víctima, junto con mi padre, de odio agavillado que echaron sobre nosotros... (Herrera Luque, 1987: 108)

Sin embargo, más interesante es lo que el autor pone en boca de Piar acerca de sí mismo:

Quiero ser rey sin saberlo. Quiero la nada y el todo. Amo la muchedumbre y la soledad. Yo, hasta ahora, no he perdido una pelea. Siete batallas he dado y son siete donde he vencido. Dicen, dizque me parezco a Boves, el mozo aquel de Puerto Cabello que ha salido el mejor general de los españoles. Él, como yo, todas las gana y no pierde una. No sé cuál es el parecido. No tengo su amor por el mal, ni tampoco su locura. No persigo ni mato blancos. Si mis hombres lo hacen, es cosa de ellos. Yo no me meto. Los pobres están hartos de tanto maltrato y servidumbre, y si me siguen, es porque yo, Manuel Piar, Príncipe de Braganza y bastardo real de un príncipe heredero, por obra del sol y de un decir de Bermúdez, decidí convertirme en un caudillo de dos colores (Herrera Luque, 1987: 152)

El héroe posee una psicología y una moral compleja. Se lo compara con Boves, y aunque no tiene la malignidad de aquél, deja hacer a sus soldados, es ambicioso y quiere la gloria. Las circunstancias, algunos hechos aleatorios, lo han convertido en un símbolo popular.

De los distintos puntos de vista, o focalizaciones, pensamos que la del padre Pérez Hurtado es la que recoge más fidedignamente la ideología del autor, aunque ésta aparezca diseminada en boca de otros personajes mediante la misma intriga. Después de la confesión del reo, Pérez Hurtado conjetura acerca de lo acaecido. Atando cabos

llega a la conclusión de que la ambición de Piar y sus éxitos militares ponían en grave peligro la autoridad de Bolívar. Pero, además, el discurso ficcional especula sobre la bastardía real de Piar, quien probablemente estaría fraguando la independencia de Guayana apoyado por el imperio portugués. Unas cartas de los propios españoles a Bolívar confirmarían esta hipótesis. Es ésta la macroproposición de la novela, la razón última del ajusticiamiento de Piar, una idea clara y sencilla, con la apoyatura de algunos datos históricos y de un sinnúmero de elementos ficcionales sumamente convincentes para un lector que deseoso de saber la verdad quiere también ahorrarse la fatiga de la investigación histórica.

LENGUAJE E HISTORIA

No hay duda de que Herrera Luque ha sabido aprovechar uno de los episodios nacionales más dramáticos y controvertidos de nuestra historia, que por sí solo ha generado la leyenda e interpretaciones inexactas o, al menos, poco confiables. Este hecho histórico es material idóneo para la ficción. Pero no sólo ha sido acertada la elección del tema, sino que el autor ha sabido también manejar la intriga con maestría, a través de cierto orden estructural, el juego de reminiscencias de los personajes con las correspondientes analepsis y prolepsis. Es una historia (fábula) legible, con sentido, compartamos o no lo juicios valorativos que sobre la historia venezolana posee el autor.

Sin embargo, se nos hace difícil aceptar el modo como Herrera Luque ha trabajado los distintos registros de habla; con la consiguiente repercusión que esto tiene en la configuración del personaje. En un afán justificado por acercar los héroes de la historia al lector de hoy, se les hace hablar coloquialmente como lo harían los venezolanos del siglo XXI, pareciera que no se logra dar con el nivel adecuado de informalidad que requiere la situación y el personaje. Sería digno de un estudio especial el léxico y la construcción sintáctica usados por cada uno de los "hablantes" de la novela. Entre ellos no se observan diferencias de su situación social, racial y educativa a través del lenguaje, que suele ser procaz. Veamos como se expresa Soubllette, mantuano y aristócrata:

Aquello fue la cagada que no ha puesto Paula -le había dicho Soubllette-. Simón, por la pepera que

tenía por una carajita llamada Pepita Machado, retrasó por tres semanas la partida de la flota, mientras un barco iba y venía a San Thomas, donde vivía la tercia ... (Herrera Luque, 1987: 169)

Es evidente que las palabras malsonantes no son privilegio de una época particular. Lo dudoso es la conveniencia de este léxico al rango social y militar del hablante, y la pertinencia de ciertas voces que aparecen en el texto, como propias del siglo XIX.⁵ Recuérdese, además, que la retórica decimonónica, era mucho más exigente de lo que es hoy día.

A Bolívar se le considera un escritor de la independencia y su nombre no pocas veces aparece junto al de Andrés Bello, hay ya varios estudios acerca de la escritura de El Libertador. Miliani (1983), en un artículo titulado "Literatura y Literariedad en la Época Emancipadora: Bolívar", hace un estudio al respecto. Para Miliani, Bolívar es un escritor romántico. Ese romanticismo literario se manifiesta en una multiplicidad de recursos: adjetivación, énfasis en el mundo emocional, cantidad de interrogaciones, exclamaciones, apóstrofes, interrupciones bruscas y sobre todo la hipérbole, la hipersensibilidad, y la exacerbación del sentimiento, etc. Estamos acostumbrados a oír al Padre de la Patria decir cosas como "Uncido el Pueblo Americano al triple yugo de la ignorancia, de la tiranía, y el vicio, no hemos podido adquirir ni saber ni poder ni virtud...".⁶ Ya se sabe que la lengua escrita es de mayor formalidad que la oral, y ésta del siglo XIX acusa unos rasgos que la hacen más inflamada, y quizá excesivamente retórica para el gusto contemporáneo, sin embargo, en los hablantes cultos la diferencia entre los dos niveles del lenguaje (escrito y hablado) tiende a estrecharse.

⁵ Un estudio de este tipo excede grandemente los objetivos del presente trabajo. Sin embargo, hemos recogido algunas voces muy abundantes en el texto de Herrera Luque y con las cuales se puede comenzar una investigación. Lo logrado hasta ahora ha sido encontrar lugar y fecha de documentación del vocablo. Así, por ejemplo, *arrechar*, uno de los vocablos favoritos de Herrera, es de indudable prosapia, debido a su ancestro latino: *arrectus*, *arrectare* (tieso, atiesar). Lo documenta Lisandro Alvarado en 1929, pero es obvia su mayor antigüedad, aparece en Nebrija. *Cipote* indigenismo (arma); *catire*, aparece documentado en 1858; etc. Así, es posible que todas estas palabras hayan sido de uso común en el siglo XIX, sin embargo, habría que demostrar que dado el estamento social, los mantuanos lo hayan utilizado para tratarse entre sí. Otros vocablos y refranes que aparecen en el texto pero de dudoso linaje y antigüedad: *carajo*, *pepera*, *cabrón*, *ponerle un peine*, *a las primeras de cambio*, *de chiripa*, *como gallina que mira sal*, *pistoladas*, *caletero*, *mi vale*, etc.

⁶ Discurso pronunciado ante el Congreso de Angostura, 1819.

Extraña que un autor que se ha documentado históricamente con acuciosidad, descuide la competencia lingüística de sus personajes. Sin embargo, creemos que hay para ello razones ideológicas, sin que desestimemos una posible incompetencia en este campo (lingüístico) por parte de Herrera Luque. Si se nos replica que el autor tiene libertad para construir sus personajes de cualquier modo, hemos de responder que el propio Herrera Luque ha escogido lo que en la literatura histórica se denomina *realismo ilusionista*, es decir, el autor busca el apoyo de un discurso histórico y se ciñe a él, de manera tal que el propio discurso literario reproduzca "lo que pasó en la realidad". Hay una intención en el autor que intenta decir "cómo fueron aquellos héroes". Por tanto debemos preguntarnos cuál es el fundamento de credibilidad; sin duda es el conocimiento del discurso histórico, dentro del cual se encuentra la competencia lingüística de los personajes. También hemos de añadir que no creemos en lo que hemos denominado "irresponsabilidad ficcional".

El afán por presentar a los héroes libertadores, y sobre todo a Bolívar, como un hombre común, hace que el autor trabaje sobre dos supuesto: que la capacidad lingüística del venezolano común es lastimosa, y que acercar a Bolívar y a los héroes es, necesariamente, abajarlos. La razón ideológica dice entonces: la medida soy yo. Por supuesto, ese "yo" adonde se abaja el héroe no ha libertado cinco naciones, ni escrito un buen discurso, ni realizado un campaña militar medianamente aceptable, incluso tiene dificultades en el uso del lenguaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, L. (1959). *Antología*. Caracas: Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes.
- Díaz Sánchez, R. (1993). III. La desarticulación del orden colonial. En: Picón Salas, M., A. Mijares y R. Díaz Sánchez. En: *Venezuela independiente. Evolución político-social 1810/1960*. (pp. 226-232). Caracas: Grijalbo.
- Dubois, J. (1983-1984, Enero-Diciembre). Lectura y condiciones de legibilidad. *Criterios* 5-12. La Habana: Casa de Las Américas.
- Escandell, M. (2002). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Auil.
- Gil Fortoul, J. (1942). *Historia constitucional de Venezuela*. Caracas: Las Novedades Caracas.

- Herrera Luque, F. (1987). *Manuel Piar: caudillo de dos colores*. Caracas: Pomaire.
- Mayoral, J. A. (ed.) (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arcos/ Libros.
- Miliani, D. (1983). Literatura y Literariedad en la Época Emancipadora: Bolívar. *Revista del IUPC*. Caracas: Edición del Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, Número Extraordinario del 24 de julio de 1983.
- Picón Salas, M.; A. Mijares y R. Díaz Sánchez (1993). *Venezuela independiente. Evolución político-social 1810/1960*. Caracas. Grijalbo.
- Pimentel, L. (1998). *Relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- Van Dijk, T. A. (1987). La pragmática de la comunicación literaria. En J. A. Mayoral (edit.) *Pragmática de la comunicación literaria*. (pp 170-194). Madrid: Arcos/Libros.