
LA HISTORIA COMO BUFONADA:
PARODIA, RISA E HISTORIA DEL DESCUBRIMIENTO
EN *MALUCO* DE NAPOLEÓN BACCINO PONCE DE LEÓN.

Magdalena PERKOWSKA-ÁLVAREZ
Universiteit Leiden – Nederland

¿Tú nunca dudas, Guzmán, a ti nunca se te acerca un demonio que te dice, no fue así, no fue sólo así, pudo ser así pero también de mil maneras diferentes, depende de quién lo cuenta, depende de quién lo vio y cómo lo vio; imagina por un instante, Guzmán, que todos pudiesen ofrecer sus plurales y contradictorias versiones de lo ocurrido y aun lo no ocurrido; todos, te digo, así los señores como los siervos, los cuerdos como los locos, los doctores como los herejes, ¿qué sucedería, Guzmán?

Carlos Fuentes, *Terra nostra*

En el artículo "Nietzsche, Genealogía, Historia", Michel Foucault plantea la idea del conocimiento como perspectiva (90). Dado que el conocimiento es base e instrumento del Poder, existe un vínculo significativo entre el Poder y el lugar de enunciación, es decir, el punto de vista desde el cual se origina una reconstrucción del pasado¹. Foucault señala que en la historiografía tradicional se establece una relación muy particular entre el historiador y el objeto de su discurso. Es "la perspectiva de la rana" que, de acuerdo con Foucault, consiste en postrarse ante la grandeza de los personajes, acontecimientos o ideas y contemplarlos

¹ Una complicidad similar entre las estructuras dominantes y la construcción textual de la realidad es el objeto de las reflexiones de Ángel Rama quien estudia en *La ciudad letrada* la relación entre "la ciudad letrada" (a la que pertenecen los: "religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales"; 25) y el Poder.

desde la distancia, con admiración y veneración (89) ². Es una perspectiva útil para el Poder porque el historiador, al convertir el pasado en monumento, institucionaliza una versión oficial y supuestamente universal que es controlada y que controla. Perder el control sobre la perspectiva significa, por consiguiente, arriesgar el Poder. De aquí el miedo a las versiones contradictorias, escritas desde la otredad, imprevisibles y desconocidas, que Carlos Fuentes le atribuye a Felipe II en su novela *Terra Nostra* (en el epígrafe).

Este ensayo analiza la reescritura de la historia oficial del Descubrimiento a través de la parodia y la risa en *Maluco. La novela de los descubridores* de Napoleón Baccino Ponce de León (Uruguay, 1989). La novela narra el viaje de circunnavegación de Magallanes (1519-1522) – una de las más grandes hazañas del descubrimiento – desde la perspectiva del bufón de la flota, Juanillo Ponce. El bufón encarna a las clases más desfavorecidas de la sociedad española, los insignificantes para la historia monumental; representa la marginalización que condena al silencio. Aunque Juanillo es un personaje ficticio, en él cobra presencia un *personaje* histórico colectivo que existió pero no logró trascender: la comunidad marinera, los hombres de clases bajas que se integraron a las expediciones del descubrimiento como participantes anónimos:

Doscientos y tantos hombres, como Vos, no tan Reales ni menos reales. Con sed, con hambre, con sueño, con ilusiones, con miedo. ... Capaces de gozar de un buen vino, de una buena hembra, de una mañana de sol y de una comida cualquiera, con o sin especias. Padres, hijos, esposos, novios y solitarios. ...

² "La perspectiva de la rana" hace pensar en la noción del *aura* acuñada por Walter Benjamin en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" que también involucra el distanciamiento y la veneración.

Marineros, capitanes, calafates, contramaestres, lombarderos, toneleros, grumetes, criados y qué sé yo. (52)³

Por ser "reales" solamente con una "r" minúscula, estos hombres están fuera del espacio en que se hace la Historia. Al cederle la voz a Juanillo, Napoleón Baccino Ponce de León desplaza el foco de las versiones oficiales hacia una realidad alternativa y recupera las experiencias de los seres cuyo paso por la Historia no dejó huella.

Escribir la Historia desde los márgenes

La reescritura de la Historia desde los márgenes y la inscripción en los espacios de ella de los que tradicionalmente fueron relegados a la periferia político-social y cultural es un proceso muy complejo. En él, el cuestionamiento de las versiones oficiales va a la par con la necesidad de la Historia como un sistema de legitimación porque los que no tienen Historia la necesitan para existir históricamente. Puesto que todo ataque definitivo a la Historia significaría también una auto-destrucción (histórica), reescribir desde la posición oposicional es un acto de negociación, un juego de aceptación y negación, que busca recuperar el pasado reconfigurando al mismo tiempo el discurso que lo construye:

The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation. (Bhabha 2)

³ Maluco. *La novela de los descubridores*. (Barcelona: Seix Barral, 1990). Todas las referencias de páginas en el texto remiten a esta edición.

En *Maluco*, la principal estrategia del replanteamiento de la Historia que pertenece a "the man of deeds and power" (Nietzsche 67) es la parodia definida por Linda Hutcheon como una repetición diferenciada de textos (*A Theory* 32). El acto de parodiar incorpora convenciones y normas para desestabilizarlas desde dentro: "Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak to a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it" (*A Poetics* 35). Por esta razón, sus implicaciones ideológicas son contradictorias: es, a la vez, un homenaje respetuoso y un gesto irreverente (33). Esta ambivalencia ideológica hace de la parodia una de las estrategias más eficaces para la reescritura de la Historia desde la periferia, porque da cabida tanto a la aceptación de una convención discursiva o de una versión del pasado como a su cuestionamiento.

La novela de Baccino que reescribe *Primer viaje alrededor del mundo* de Antonio de Pigafetta (1550, Venecia) y *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería (1516, Alcalá) es un ejemplo acabado de la repetición diferenciada de los textos⁴. Walter Mignolo señala que los textos de la conquista se escribieron con la obligación de informar a la Corona de los avances de la empresa española en las nuevas tierras (59). El discurso de las crónicas, los diarios y las cartas de relación es determinado por su lector principal, el rey, quien encarna al Imperio y el

⁴ La reescritura del Descubrimiento es una vertiente importante de la novela histórica latinoamericana, especialmente a partir de la década de los setenta. *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva, *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, *La crónica del descubrimiento* (1980) de Alejandro Paternain, *El entenado* (1983) de Juan José Saer, *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis y *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos, son los ejemplos más conocidos de novelas que reescriben, con propósito revisionista, los textos historiográficos sobre la Conquista.

Poder: la crónica narra para él⁵. Esos textos presentan los viajes del Descubrimiento desde una perspectiva oficial que celebra la importancia histórica de los acontecimientos y con frecuencia monumentaliza el pasado describiendo hechos y personas que los autores consideran suficientemente nobles, grandes y elevados para figurar en la Historia⁶. En *Maluco*, el narrador recurre a las versiones oficiales de la empresa y repite el gesto de informar al Rey de la suerte que corrió la expedición, pero replantea constantemente su discurso, su modo de producir la Historia a partir de los jirones del pasado. Al adoptar una perspectiva diferente – la visión recortada que caracteriza la "historia efectiva" (Foucault 89) –, parodia esta visión centrípeta de la Historia escrita desde y hacia el centro del Poder y propone la perspectiva de un partícipe anónimo e (in)significante que devalúa lo que la Historia privilegia y realza su lado no oficial y silenciado. Reescribe, pero no destruye, porque la aniquilación del espacio histórico imposibilitaría la inscripción en él de nuevas subjetividades.

⁵ Cabe recordar aquí el comentario de Lévi-Strauss en que se evidencia la parcialidad de la escritura histórica: "history is ... never history, but history-for" (257).

⁶ Existen, por supuesto, excepciones. Al lado de la crónica de Gómara que cuenta los hechos de un "valiente capitán" y que se escribe "en loa a las glorias de España" (Mignolo 81), existen la *Verdadera Historia de los Sucesos de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo que, narrada desde la perspectiva de un simple soldado, expone la otra cara de la *Conquista de Méjico*; la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas que denuncia las atrocidades de la Conquista; y los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega en los que la realidad se describe desde una perspectiva mestiza, es decir, "impura". Por la condición del protagonista-narrador, *Maluco* entronca también con esta vertiente, lo cual le confiere credibilidad porque la novela repite un discurso reconocido por la historiografía. Por otro lado, llama la atención la relación hipertextual (Genette, *Palimpsestes*) entre *Maluco* y la crónica de Bernal Díaz del Castillo: en ambos textos el narrador es un hombre viejo quien años antes participó en las empresas españolas en América como un simple soldado o marinero y quien escribe su versión de los acontecimientos para corregir las omisiones de las versiones oficiales.

Hutcheon explica que la repetición diferenciada y diferenciadora de la parodia se realiza mediante una distancia crítica señalada con frecuencia a través de la ironía (*A Theory* 32). En su estudio más reciente sobre la ironía como figura retórica y manera de percibir el mundo, Hutcheon indica que la ironía – con su énfasis en el contexto, la perspectiva y la inestabilidad significativa –, define la condición actual (posmoderna) del conocimiento (*Irony's Edge* 33). Su potencial desestabilizador que deconstruye y descentra los discursos dominantes resulta particularmente útil como una estrategia política:

[T]he last few decades have seen many claims made for irony as a most appropriate mode not only for those in political opposition but, more generally, for those with the "divided allegiance" ... that comes from their difference from the dominant norms of race, ethnicity, gender or sexual choice. (31)

La ironía es un instrumento de crítica, recodificación y redefinición de significados en los que se basa la construcción social de la realidad. Sus mecanismos principales – la doble mirada, el humor, el énfasis en el contexto y en la perspectiva –, desestabilizan y subvierten; a través de ellos se cuestiona toda pretensión de Verdad en las versiones autoritarias y dogmáticas del pasado. Esta inestabilidad de la ironía invade *Matuco* legitimando un nuevo espacio discursivo: la Historia reescrita por un bufón, es decir, la Historia como bufonada.

El mayor sustento de esta re–definición paródica es el narrador y protagonista de la novela, quien escribe un relato personal de la expedición de Magallanes, dominado en totalidad por su perspectiva y su voz. Su relato ejemplifica la narración abiertamente controlada por el narrador que Hutcheon identifica como uno de los modos de narración

privilegiados por la metaficción historiográfica posmoderna (*A Poetics* 117). El YO narrativo señala un discurso personal, autobiográfico (aunque se trata de una autobiografía ficticia), la inscripción de la subjetividad en la Historia que subvierte el principio de la narración "neutral" en tercera persona que, según Émile Benveniste, caracteriza y determina el discurso histórico:

Nous définissons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique <<autobiographique>>. L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je* : *tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de <<3^e personne>>. (239)⁷

La tercera persona "feigns to make the world speak itself" (White 2); encubre la presencia de un sujeto de enunciación y disimula el acto de narrar. Dicha disimulación aspira a persuadir que la Historia es una representación objetiva, transparente e impersonal de la realidad, libre de pasiones, preferencias, evaluaciones subjetivas y distorsiones discursivas. La subjetividad de la primera persona desafía esta transparencia indicando que detrás de cada enunciado se sitúa un YO que selecciona, analiza, organiza e interpreta los hechos, construyendo una realidad textual. En *Maluco*, el recurso del YO localiza la mirada que organiza la enunciación en la subjetividad del narrador y protagonista de la novela:

Para [nuestros cronistas] todo es tan simple como cocinar un guisado a partir de cuatro o cinco ingredientes. Pero, ¿qué saben ellos, Alteza, de lo que en verdad sentíamos cada uno de

⁷ En el mismo estudio Benveniste define el pronombre *yo* como representación verbal de la *persona subjetiva* ("personne subjective"), *tú* como signo de la *persona no-subjetiva* ("personne non-subjective), y *él/ella* como la *no-persona* ("non-personne") (233). Si la tercera persona se designa como el modo de enunciación del discurso histórico, entonces, de acuerdo con este razonamiento, este discurso es impersonal.

nosotros ante esos cuatro o cinco grandes hechos a los que se limita su historia? Pues os digo que es allí donde está la verdad, muy dentro de cada uno de quienes fuimos partícipes de esa empresa y en nadie más, ni siquiera en Vos, Majestad. Ni en ningún otro lugar; es inútil que busquéis en los archivos, hurguéis en las bibliotecas; nada, no hay nada allí. (65-66; el énfasis es añadido)

Es importante subrayar que la óptica subjetiva de Juanillo depende de su lugar social que es la marginalidad y de la posición y función que éste tiene dentro del mundo representado en su relato.

La mirada dialógica

Desde la perspectiva de la historiografía tradicional Juanillo no pertenece a la esfera de la Historia. Hijo de una prostituta (163 y 270), desconoce a su padre, es decir, es un ser sin origen, sin filiación. Es también extremadamente pobre: se considera a sí mismo "menos que una gallina, simple truhán de pueblo" (163) y recuerda "haber visto a su hermanita de meses morir de hambre y de frío, y haber estado toda [su] vida a punto de morir por las mismas causas" (163). Se enlista en la expedición al Maluco porque desea huir de la pobreza. Lo marginan también la apariencia física – es "enano y bastante contrahecho" (74) – y la religión: como judío converso es un ser constantemente despreciado y sospechado por la sociedad cristiana española (los cristianos viejos).

La otredad social de Juanillo determina la localización y la dirección de su mirada que aparece desplazada respecto a la óptica dominante, periférica en relación con el centro. Este desplazamiento se manifiesta de dos maneras distintas. Primero, por ser un "sujeto bandal" (Balandier 8),

sumergido en la vida ordinaria, Juanillo narra enfocando la cotidianidad. Sustituye las visiones macrohistóricas de los historiadores cultos por el espacio microhistórico; analiza con lupa los fenómenos que describe, recupera el detalle que la Historia descartó por insignificante; privilegia la experiencia vivida sobre el conocimiento institucionalizado.

El segundo desplazamiento se vincula directamente con el primero. George Balandier observa que la perspectiva cotidiana casi siempre es transgresora:

Le quotidien peut devenir le terrain sur lequel le sujet individuel, et les petits groupes qui encadrent ses activités régulières, situent leur débat ou leur affrontement avec la société globale. C'est en ce sens que la formule usée: la "bataille du quotidien" retrouve un emploi. Le quotidien apparaît ... comme le moyen de la *dissidence* ... ou comme le moyen de l'*alternative* créatrice d'enclaves expérimentales au sein même de la "grande société". Au degré supérieur, il délimite un espace de la *résistance* ... car il fait obstacle à certains totalitarismes; à ses frontières s'arrêtent partiellement le conditionnement et la domination des pouvoirs. (12)

La otredad encarnada en Juanillo activa una mirada alternativa, una manera distinta de ver y percibir la(s) realidad/es. La novela proporciona una escena que ilustra simbólicamente tanto el lugar social donde se origina la perspectiva de Juanillo como su conciencia de la importancia de este desplazamiento. Se trata del juicio de los capitanes traidores al que Juanillo asiste escondido debajo de la mesa:

Dime, Majestad Cesárea, ¿habéis estado alguna vez en tu vida debajo de una mesa observando los pies de los comensales y siguiendo su conversación? Pues habéis hecho muy mal, que no es bueno para un príncipe ver el mundo desde el trono solamente En cambio, debajo de una mesa las cosas se ven de manera diferente. La inquietud de unos pies, el movimiento de una pierna, el balanceo nervioso de unas

rodillas, una mano que baja en gesto furtivo, el sonido de las palabras sin cara; os dirán mucho más de los hombres y de los negocios del Estado que todos los discursos y alcahuetes a los que miráis y escucháis desde lo alto de la regia tarima forrada en terciopelo púrpura. Te lo digo yo que he atisbado la vida desde todos los rincones y lo poco que he aprendido ha sido siempre bajo una cama, escondido en un armario, por el ojo de una cerradura, detrás de un sillón, o debajo de una mesa. (129)

Dos perspectivas se contraponen en esta cita: la dominante y la marginal; la convencional y la inusual, la desplazada. La mirada "baja" del bufón descubre las cosas veladas a la perspectiva dominante y desfamiliariza lo que ésta percibe como familiar. En otra ocasión, Baccino se vale de la metáfora del bosque para describir la posición enunciativa del narrador: "No entiendo nada de esas cosas grandes: grandes ambiciones, grandes sueños, grandes amores. Nada de eso es para mí que soy de los que ven los árboles pero jamás el bosque" (113). En *Maluco*, el narrador ve la Historia desde la periferia o desde "abajo" y la reescribe en términos ajenos a los grandes proyectos históricos. Su perspectiva periférica ocasiona lo que Homi K. Bhaba llama "restaging [of] the past" (2): la reinención de tradiciones recibidas y aceptadas.

Ahora bien, la reescritura del descubrimiento en *Maluco* se origina no sólo en la mirada desplazada sino también en la mirada que se desplaza. La movilidad de la mirada de Juanillo radica en la ambivalencia de la posición del bufón. Por un lado, siendo parte de la chusma marinera, Juanillo pertenece a la periferia social; por el otro, tiene acceso al espacio tanto público como privado de los poderosos. Su profesión, pero también su aparente ingenuidad, ignorancia y falta de experiencia mundana hacen que nadie sospeche ni desconfíe de su presencia:

[U]n bufón es como un amigo alquilado Con nosotros puede la gente solazarse y sincerarse sin consecuencias, porque ¿quién toma en serio lo que dice un bufón? A nosotros pueden decirnos cosas que no dirían a sus mejores amigos y tratarnos como no tratarían a sus enemigos (211)

La posición del bufón puede compararse con la de un bribón, un aventurero, un *parvenu* social, un sirviente, una prostituta o una cortesana, personajes estudiados por Bakhtin en *The Dialogic Imagination*. Bakhtin señala que la posición de estos personajes favorece el estudio de los secretos de la vida humana; respecto a la vida privada, todos ellos se sitúan como una "tercera persona", un observador "externo". No participan directamente en el espacio privado de otros (en la mayoría de los casos, los otros son aquí los miembros de las clases acomodadas), ni ocupan en él un lugar fijo y definido, pero tienen acceso a él y pueden observarlo ("espíar" es la palabra usada por el autor; 124-127). Para los novelistas este "intruso incluido" es un recurso de la subversión textual, porque permite recodificar la vida de los "grandes de este mundo" a través del prisma crítico de los "pequeños".

Entre los miembros ordinarios de la tripulación, Juanillo es el único que puede entrar en el camarote de Magallanes y deambular libremente por el barco, escuchando las conversaciones tanto de los jefes como de los simples marineros. Transita libremente entre los dos espacios - el público y el privado del famoso navegante; el heróico y el humilde de la empresa -, sin que se lo identifique de una manera fija con uno de ellos. Recurriendo a las palabras de Homi Bhabha se puede describir a Juanillo como "a subject that inhabits the rim of an 'in-between' reality" para quien "private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through

which such spheres of social experience are often spatially opposed" (13). La posición intersticial de Juanillo imprime una marca indeleble en su relato. Su marginalidad y tránsito entre diversos espacios sociales producen una mirada dialógica que cuestiona la visión "sencilla" de las crónicas oficiales y reorganiza el espacio histórico. La mirada del bufón se desplaza entre lo público y lo privado, lo insigne y lo banal, lo positivo y lo negativo, lo central y lo periférico, los proyectos trascendentes y las vivencias particulares. El personaje-narrador actúa como un traductor de estos espacios, es decir, los rearticula en su lenguaje creando una realidad híbrida y dialógica:

ahora en la vejez ... determiné, antes de morir, dar cuenta a Vuestra Alteza de los muchos prodigios y privaciones que en aquel viaje vimos y pasamos, y el mucho dolor y la gran hambre que sufrimos, junto a las muchas maravillas y placeres que tuvimos. (8; el énfasis es añadido)

Esta cita revela una de las estrategias fundamentales del narrador en *Maluco*: "privaciones" o "dolor/hambre" se yuxtaponen a "prodigios" y "maravillas/placeres", y cada uno modifica al otro, creando nuevos o diferentes matices y sugiriéndole al lector que no existen oposiciones fijas, separaciones definitivas, sino que cada elemento de la dicotomía participa de su opuesto y se rearticula en la zona designada por él.

Según las crónicas oficiales, el principal logro de la expedición de Magallanes fue el descubrimiento del estrecho que le abrió a España el camino a las islas de las especias. Sin restarle importancia histórica, Juanillo registra este acontecimiento en su relato, pero lo rodea de descripciones de lo que él en su calidad de partícipe y descubridor anónimo considera relevante:

Allí, en el bajo vientre de la nave, oculto a los ojos del contramaestre por su propia concavidad, tuve ocasión de descubrir aspectos de nuestra aventura, prolijamente escamoteados por los cronistas en su petulante ignorancia del oficio de descubridor.

Fijate en las algas, por ejemplo, las hay parecidas a lechugas pero de un verde más intenso, oscuras y suaves como el musgo ..., semejantes a retazos de cuero y viscosas al tacto y otras que parecen astas de ciervo, y pequeños trozos de coral rojo, y hojas de roble en otoño, y vello púbico y angelical, y rosas y plumas ...
(83)

En las páginas de la crónica de Juanillo se despliegan minuciosas descripciones de la selva, de las plantas terrestres y marítimas, de la costa vista desde las naves que la bordean, de los animales, de los colores del fondo del mar, de los peces, de los nidos de pájaros, de las corrientes tumultuosas del río que después se llamará de la Plata. Lo que la tradición historiográfica de aquella época considera relevante y lo que descartaría por insignificante se ubica en el mismo plano – el de la realidad descubierta – y se contamina en el relato del bufón. La disolución de la frontera trazada entre lo importante y lo nimio produce "la pulsión renovadora de las imágenes" (Bustillo 301): lo glorioso se desvaloriza, pasa al segundo plano, mientras que lo fútil se re-valoriza, adquiere nuevos significados y trepidaciones.

Este replanteamiento "bufonesco" afecta también la visión de los personajes históricos, especialmente la de Magallanes. El ser legendario, jefe de una expedición que logró lo imposible, se desmitifica y humaniza en la narración del bufón. Son los párrafos dedicados al navegante portugués donde se observa con claridad cómo el tránsito entre varios espacios le abre a Juanillo perspectivas vedadas a los que nunca cruzan las fronteras de su espacio social y cultural. Cuando su doble posición del

bufón pasa al segundo plano y Juanillo es tan sólo un marinero de la tripulación, se le presenta la imagen pública de Magallanes, el hombre-dios, escogido por el destino para ejecutar hazañas y proezas extraordinarias:

Primero, y recortándose contra el cielo blanco, se distingue a don Hernando, igual a un dios. Sus armas que reverberan y la capa de terciopelo verde que cubre sus espaldas y las ancas de su cabalgadura le dan un aspecto sobrenatural, inhumano. (19)

Juanillo observa a lo largo de su relato que Magallanes nunca se quita la armadura por temor a un acto de traición. Este comportamiento, en primer lugar pragmático, es también simbólico. La armadura oculta de la mirada lo que en el jefe hay de más vulnerable y humano: el cuerpo. Cubierto por capas de metal reluciente, Magallanes deja de ser una criatura perecedera, expuesta al dolor físico, la fatiga y la enfermedad. Con la armadura, su figura se agranda y dignifica, su presencia se vuelve imponente; en otras palabras, se deshumaniza. A los ojos de los miembros comunes de la dotación debe ser semejante a un dios que tira las riendas de sus vidas⁸.

Sin embargo, en su calidad de bufón, Juanillo tiene acceso al espacio privado del héroe y durante sus encuentros con él en el camarote es testigo de una metamorfosis que transforma al dios en hombre:

Yo seguía mudo. ... Sabía que tarde o temprano saldría de su caparazón de metal como un gusano de su crisálida y se metamorfosearía en mariposa de brillantes colores, revolteando en torno a sus recuerdos y a mis mentiras. Ya había ocurrido otras veces cuando estábamos a solas, en la intimidad de su cámara. (105)

⁸ En una ocasión, cuando Magallanes se libra de la armadura, Juanillo observa que "[e]ra muy pequeñito sin ella" (139).

La armadura, en su sentido literal y figurativo, encubre a un ser humano parecido a todos los demás, con sus deseos, sueños, miedos, goces y sufrimientos. Juanillo, quien conoce la complejidad del espacio público y privado de Magallanes, se percata de que la identidad de su amo es una zona gris de interrogaciones sin respuestas, donde nada es fijo ni coherente. "¿Cuál eres en realidad?" (112), pregunta confundido, sin dar con una respuesta satisfactoria. El texto subraya esta indeterminación con un espacio en blanco que sigue a la pregunta de Juanillo. Los seres humanos, grandes o pequeños, son espacios en blanco donde las circunstancias imprimen signos diferentes, a veces, incluso contradictorios, irreconciliables.

El desplazamiento crítico de la mirada activa también un diálogo entre la Historia como un proyecto trascendental y la historia como experiencia. El narrador llama la atención a esta dicotomía cuando compara su propio relato con el enfoque de las crónicas e historias oficiales. En éstas, los historiadores resaltan el acontecimiento, la hazaña, insisten en una relación directa entre la causa y el efecto. En cambio, a Juanillo le atraen los espacios intermedios, lo que sucede entre la causa y el efecto y, en particular, numerosas bifurcaciones de esta realidad. Así, refiriéndose a la calma de tres meses que inmoviliza a la escuadra en el Pacífico, el narrador se queja de que los cronistas reales "despacharon ... en dos párrafos todo este asunto que [le] lleva a [él] tantas páginas" (200), y pregunta irónicamente:

¿No bastaba acaso con decir que nos atrapó una calma de meses y que se nos acabaron por completo los bastimentos, y pasamos gran hambruna; y luego meter a los vientos de nuevo y la flota en marcha hacia su destino? ¿Para qué tanto rodeo? . (206)

Para Juanillo este rodeo es crucial, porque él percibe la travesía del Pacífico en dos dimensiones distintas que se complementan: la hazaña (histórica) y la vivencia (personal). Por eso insiste en la vivencia, es decir, en el hambre, las enfermedades, el miedo, las estrategias de sobrevivencia, la implacable quietud de las aguas resplandecientes como un espejo, las muertes, el olor a podredumbre. La vivencia es todo lo que recontextualiza e ironiza el significado de la palabra "hazaña".

En el nivel del discurso, dicha problematización del binomio Historia/historia se articula en la preferencia que el narrador manifiesta hacia el presente como el tiempo del relato. Es una diferencia con las convenciones historiográficas, donde el pasado es el tiempo de la enunciación:

L'énonciation *historique*, ... , caractérise le récit des événements passés. ... [Elle] comporte trois temps: l'aoriste (=le passé simple ou passé défini), l'imparfait (y compris la forme en *-rait* dite conditionnel), le plus-que-parfait. Accessoirement, d'une manière limitée, un temps périphrastique substitut de futur, que nous appelons le *prospectif*. Le présent est exclu (239; el subrayado es añadido)

El pasado connota la depuración, la estabilidad significativa, una realidad acabada y fija; disipa dudas y encubre vacíos; presenta los acontecimientos como hechos inequívocos e irrefutables⁹. En cambio, el presente no impone límites (Barthes dice que es "parole sans limite"), señala un mundo abierto a transformaciones, semánticamente inestable; una realidad en proceso de devenir, de hacerse y deshacerse, que fluye, que

⁹ Sobre el valor distanciator del pretérito en el discurso histórico consúltese: M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (18), R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (26-27) y P.Ricoeur, *Temps et récit*, especialmente el tomo segundo.

es transitoria, no tiene fin. El presente de la narración en *Maluco* ve la Historia en términos de experiencia inmediata; presenta los sucesos y vivencias como algo inconcluso y abierto cuyo significado último siempre se escapa a los que en ella participan.

A fin de reforzar la impresión de inmediatez connotada por la narración en presente, Baccino Ponce de León recurre también al *tempo* narrativo a través del cual establece la relación entre el tiempo vivido (el tiempo tal como lo experimentan los personajes, el tiempo de la historia enunciada) y el tiempo de la narración, que es el de la enunciación¹⁰. Algunas veces la acción se demora, se aletarga; otras, acelera vertiginosamente. La larga travesía del Océano Pacífico es la mejor ilustración de este juego con la dinámica del relato. La expedición pasa tres meses atrapada en las aguas del océano, tres meses durante los cuales no ocurre nada. El narrador reconstruye esta situación a través de períodos muy largos que acumulan adjetivos descriptivos y, sobre todo, repeticiones. Por ejemplo, la frase "Es que hablábamos mucho" se reitera a lo largo del capítulo séptimo donde el narrador relata la travesía del Pacífico. En contraste, cuando al cabo de meses reaparece el viento, el relato se dinamiza, la frase se vuelve breve, rápida y dominada por sustantivos y verbos:

Entonces Su Alteza abre los ojos ... [y lo] que ...ve es otra cosa. Ve a los hombres que se lanzan a las vergas, que trepan por los obenques, que tensan las jarcias, que sueltan las velas. Ve la *Trinidad* que parece un hormiguero roto. Que se encabrita como un potro. Porque en todos los mástiles siguen estallando velas. (227)¹¹

¹⁰ Véase: G. Genette, *Figures III* y P. Ricoeur, *Temps et récit*, vol.2.

¹¹ Los mecanismos del dinamismo expresivo se describen muy bien en *Teoría de la expresión poética* de Carlos Bousoño (t.1). Bousoño distingue entre el dinamismo positivo y negativo: "una frase posee dinamismo positivo si su estructura nos obliga a una lectura

A lo largo de la novela el *tempo* narrativo varía porque no todos los momentos de la empresa se viven de modo igual. Esta reconstrucción de la expedición de Magallanes en términos de experiencia modifica las convenciones de la crónica histórica en la cual predominan "la acción y su vértigo" (187).

Sin embargo, Juanillo–narrador es muy consciente del hecho de que todo acto de escritura traiciona la experiencia, que necesariamente la empobrece imponiéndole las normas del relato que vuelve transparente lo que en realidad es confuso. Más aún, sabe que el relato traiciona también el acto de escritura, porque elimina el mundo del narrador, el contexto de enunciación que lo rodea y condiciona:

¿Qué sabéis vosotros de la historia real de esa página? ¿Cómo sabéis si cuando don Hernando estaba por, el cronista no tuvo que interrumpir porque le han avisado que su madre ha muerto o porque está tiritando de frío ...? Por eso, Alteza, muchas veces, como ahora, me da rabia la continuidad de mi discurso. Vergüenza me da pensar que la tranquilidad, que la protección que te da esa continuidad, sea a costa de esconder mis llagas, de desaparecer tras la máscara de las palabras, tras los rostros de los personajes, tras las penas inventadas de esos seres fantasmales que se mueven por las páginas que tanto te deleitan o afligen. (207)

Para incorporar la vivencia en la escritura de la H/historia, Juanillo subvierte el eje temporal de su relato inscribiendo en él el presente del acto de enunciación: su vejez y su cansancio, y también su desencanto

rápida, y..., por el contrario, posee dinamismo negativo si esa misma estructura nos obliga a una lectura lenta" (337). El dinamismo positivo es encomendado a las partes de la oración que transportan nociones nuevas, es decir, los verbos y los sustantivos. En cambio, el dinamismo negativo se debe a las palabras que sirven sólo para matizar lo ya dicho, los adjetivos y los adverbios. El valor dinámico de la repetición es negativo porque no aporta nada nuevo (338).

con la Historia que se olvida de los Juanillos tan pronto como deja de necesitarlos. Así la novela conjuga dos H/historias y dos vivencias: la expedición a las Molucas y la empresa de contarla.

La Historia y el humor

En *Maluco*, la revisión del discurso de las crónicas se produce gracias a la "posicionalidad" del narrador y, sobre todo, a su función en el mundo que describe. Juanillo fue contratado como bufón; el bufón es el que se ríe y hace reír a los demás. Como narrador de un relato histórico, Juanillo se ríe y nos hace reír de la Historia. Uno de los principales mecanismos de la revisión del discurso histórico es la risa que se origina en el desplazamiento social de la mirada.

Bakhtin señaló en *Rabelais and His World* que la Historia, así como otros discursos de significancia social y política, no pueden ser cómicos:

Laughter is not a universal, philosophical form. It can refer only to individual and individually typical phenomena of social life. That which is important and essential cannot be comical. Neither can history and persons representing it – kings, generals, heroes – be shown in a comic aspect. The sphere of the comic is narrow and specific (private and social voices); the essential truth about the world and about man cannot be told in the language of laughter. (67)

Más que el tono, la seriedad es una forma de percepción del mundo; elimina toda ambivalencia e indeterminación, y reduce la polivalencia semántica de la realidad a un sólo significado, fijo, estable y completo. De acuerdo con Bakhtin, la palabra seria es inequívoca, no produce verdades sino la Verdad; como tal mantiene el orden y la

ideología establecidos, imposibilita el cambio y la renovación (*Rabelais* 67-81). Es por eso que los discursos oficiales, originados en y orientados hacia el Poder, privilegian los géneros de los que se expulsó la risa. La historiografía, con todos sus subgéneros, pertenece a esta categoría de textos.

El temor a la risa se debe a su "poder terapéutico" (*Rabelais* 67) que libera, corrige y renueva: "laughter [is] a universal philosophical principle that heals and regenerates" (70). Privilegiando una óptica particular, la risa destruye los significados fijos, introduce ambigüedad, pone en movimiento lo petrificado por tradición y convención; cambia la relación entre el hablante, su discurso y el objeto de éste, causando así la reorganización de perspectivas. La irrupción de la risa en el espacio de la Historia es, por lo tanto, una manera de subvertir la versión oficial o tradicional del pasado ("tradicional" en el sentido elaborado por Hobsbawm en *The Invention of Tradition* 12) Mediante su "poder terapéutico", la risa desfamiliariza lo que la convención presenta como normal y familiar. En una palabra, la risa altera la realidad, abriendo sus puertas a la otredad, al discurso del otro. Estas características hacen de la risa y del humor un componente esencial de la reescritura paródica de la historia oficial del descubrimiento en *Maluco*¹².

¹² La parodia no siempre es cómica, observan L. Hutcheon (*A Theory* 32) y G. S. Morson (69). Por ejemplo, *Castigo divino* parodia las convenciones tanto de la novela histórica como del relato policíaco, pero no recurre al humor como mecanismo de recodificación. Por esta razón dedico una sección especial a la risa.

Por otro lado, es revelador el hecho de que, en la mayoría de los casos, la novela histórica también se inscribe en la seriedad. En algunas novelas aparecen escenas cómicas (por ejemplo, en *Santa Evita*, el encuentro entre el Coronel y los policías alemanes, o el episodio del desembarque del cuerpo de Evita en Italia), pero muy pocas hacen del humor el principio de la construcción de realidad. En América Latina, además de *Maluco*, se puede citar *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia (1963) cuyo humor devastador caricaturiza la revolución mexicana.

Al mismo tiempo, resulta interesante observar que *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (1980), novela que teoriza el potencial subversivo de la risa, mantiene la seriedad a lo largo

El relato de Juanillo está sembrado de ironía, burla, sarcasmo y chistes que ponen en entredicho a la vez los acontecimientos narrados y los valores occidentales que les dan origen (como son: Rey, Imperio, derecho divino, civilización, barbarie, cultura, religión). El protagonista presenta estos sucesos con una ingenuidad que es sólo apariencia. Debajo de la máscara del bufón se esconde la sagacidad que resquebraja desde dentro las imposturas ideológicas y culturales del mundo occidental.

El juicio práctico del bufón percibe con claridad la insensatez y arrogancia de las teorías europeas acerca de la geografía del mundo, especialmente la idea del paraíso terrenal elaborada por Colón. Expone la ridiculez de las suposiciones del almirante al contrastarlas con lo que le dicta su conocimiento de la vida y, sobre todo, su sentido crítico agudizado por la inmersión en la cotidianidad:

[E] Almirante Colón tenía del Paraíso una teoría diferente de la mía.

...[S]egún aquel ilustre navegante, el mundo tiene forma de una teta de mujer, con el pezón en altos, cerca del cielo y por eso decía, "los navíos van alzándose hacia el cielo suavemente y entonces se goza de más suave temperancia"; de resultas de lo cual aquel empecinado marino colocaba el Paraíso en ese "dulce pezón". Lo que no sé decirte es si se trataba del pezón de la teta de su madre o de la mía, aunque pienso que sería la suya, ya que menguados bienes depararía el Paraíso de estar situado en la magra teta de mi madre. (77)

Este fragmento permite esbozar un paralelo entre el discurso de Juanillo y la manera en que Sancho Panza recodifica el mundo caballeresco de Don Quijote. Colón y Don Quijote inventan una visión del

de sus 500 páginas. Se nota en esta obra una contradicción obvia entre la propuesta ideológica/cultural y la praxis de escritura.

mundo basándose en sus ideales culturales (religiosos o literarios). La mirada desplazada – prosaica, popular, "banal" o ingenua – de personajes "bajos" como Sancho Panza y Juanillo traduce esta visión, activa una reinterpretación de perspectivas. La cita, pero también la novela entera, ilustra "the processes through which the low troubles the high" (Stallybrass and White 3) creando una visión cómica y, por eso, más flexible, del mundo.

La risa del bufón reevalúa también el Descubrimiento como un proyecto político y cultural. El discurso del Poder, llamado por Michel de Certeau "l'écriture conquérante" (3) construyó una visión esencialista y simplificada de la realidad del continente americano y de sus habitantes. En ella, las costumbres de los indios – en particular las prácticas relacionadas con el cuerpo como la desnudez, la sexualidad o la antropofagia – y el estado "primitivo" de sus almas, adquieren un significado especial porque permiten representar a América como una "criatura deforme y monstruosa " (O'Gorman 134) que necesita ser civilizada a través de la dominación. Esta misión cristianizadora y civilizadora que se constituye como base ideológica de la conquista se desafía sin cesar en *Maluco*. Al unir la risa bufonesca a su experiencia de judío converso, Juanillo cuestiona este proyecto colonizador ridiculizando los métodos, los propósitos y también los resultados de los empeños evangelizadores:

[O]í más de una vez la voz aflautada del cura Sánchez Reina y la de trueno de capellán Balderrama, desgranando a un invisible auditorio los rudimentos de nuestra fe. ... Ambos curas se referían a Sodoma y Gomorra, y a las siete plagas de Egipto, y a otras calamidades destinadas a poner en claro cómo se portaba Dios con los rebeldes a su fe. Y aquello era tan aleccionador que ... me puse a trabajar por temor a merecer alguno de

aquellos cataclismos con mi perversa mollicie. Ahora, que si aquellos sermones estaban destinados a las mujeres que, se decía, ocultaban en la nave, las infelices debían de estar muy entusiasmadas por la forma tan llana y concisa con que les explicaban cosas como la de la Santa Trinidad y la Reencarnación y la Ascensión y otras así de simples. Y también hablaban del Infierno, y sin duda les mostraban láminas como las que me enseñaron a mí cuando me cristianizaron y que aún no se me borran. (85-86)

El bufón no se limita a la ironía verbal. En un gesto irreverente de burla imita la costumbre de los descubridores de bautizar y poner nombres cristianos a cuanto ser vivo o tierra encuentren. Repite el discurso religioso emulando la solemnidad del acto, pero lo recontextualiza radicalmente porque sus "neófitos" no son seres humanos sino animales:

Aquella tarde en una sencilla pero conmovedora ceremonia, di a mis [animales] nombres cristianos. Era un poco antes de la hora del ángelus y estaba de regreso en la *Trinidad*, así que aproveché la ausencia del capellán para tomar prestados sus hábitos, y vistiendo el amito, el alba y hasta las casullas que llevaba de repuesto en un baúl, me instalé dispuesto a administrar el Sacramento a mis criaturas. ... Tenía dos cuervos ... a los que llamé *Fonseca* y *Cristobao*, y una pareja de buitres a los que denominé *Los Habsburgo*... . Tenía también una lora parlanchina y muy histérica a la que bauticé *Juanita la Loca*, y un elegante papagayo amarillo y azul al que llamé *Isabelita*. (87-88)

Nombrar es definir la propiedad, en el doble sentido de atributo y posesión; bien lo sabían los descubridores y colonizadores cuando se apropiaban de los territorios descubiertos mediante la nominación. Juanillo imita estos actos, pero los deforma a través de la burla. Bakhtin observa que la risa altera la realidad acercando entidades que no suelen asociarse o que siempre existen separadas y distanciando lo que suele unirse (*The Dialogic Imagination* 237). El "bautismo" administrado a los animales

construye una realidad híbrida en la que coinciden realidades distantes: los animales exóticos y los nombres de personajes ilustres de la historia española. El efecto de esta desfamiliarización es doble: por un lado, degrada y desheroiza a los miembros de las clases gobernantes; por otro, pone al descubierto y ridiculiza la práctica occidental de apropiarse de América mediante el acto de nombrar.

La idea misma del Descubrimiento cambia vista desde la perspectiva del bufón–descubridor. El suyo no es un proyecto ilustre o una hazaña heroica. A veces, Juanillo duda del carácter político y evangelizador de la expedición de Magallanes y la presenta como una empresa culinaria que salió de España con el único propósito de proveer las especias que mejorarían los sabores en la mesa imperial:

¿Y qué éramos nosotros...?: simples marionetas ..., títeres sujetos al arbitrio de unos locos para dar contento a los ricos, para que no falte en la mesa de los poderosos la pimienta con que sazonar la carne ni el clavo y la canela para aromatizar el vino. (18)

Al mismo tiempo, Juanillo no deja de insistir en que la expedición es una locura. Lo sugiere claramente el título de la obra que establece un juego entre el nombre del verdadero destino de Magallanes – las islas Molucas –, y el nombre ficticio de éste – Maluco –, que en portugués significa *loco*. El narrador intensifica esta visión al describir los elementos del viaje recurriendo a la palabra *loco* o sus derivados. Toda persona que tenía algo que ver con la empresa estaba contagiada de una locura colectiva:

Estábamos locos, sí, como lo estuvo siempre Ruy Faleiro y el Capitán don Hernando, como lo estaba Vuestra Majestad Imperial y los altos funcionarios de la Casa y el obispo Fonseca y don Cristobal de Haro, que financió la empresa.

Y como lo estaban quienes calafatearon las naves y quienes cargaron con tanta comida y baratijas como jamás había llevado flota alguna. Como lo estaban las mujeres que cosieron amorosas las velas y los herreros que moldearon el bronce de los herrajes y los carpinteros que dieron forma a los mástiles. (14)

Los tripulantes eran "locos errantes" (14), "hormigas locas" (115), "pequeños locos" (139); en alguna ocasión se comportaban "como un puñado de locas muy excitadas por algo" (187); en otra, "el tedio y la locura [los] acosaban como perros" (142). La expedición se presenta en la crónica de Juanillo como "un loco viaje alrededor del mundo todo" (8) o "el loco proyecto" (29), diseñado por un hombre que enloqueció (45). El estrecho que ahora lleva el nombre de Magallanes se describe como "un escenario absurdo" (179) que "parece creado por la imaginación de un dios loco" (178).

Una alusión intertextual a *El Quijote* realza la codificación de la empresa en términos de locura. Por razones de verosimilitud cronológica, no se encuentran en el texto alusiones directas a la novela de Cervantes, publicada años después del viaje de Magallanes. Sin embargo, Juanillo alude a un niño de nombre Alonso Quijana que vivía en la parroquia del cura Sánchez Reina, partícipe de la expedición (99). Se pueden señalar también otras alusiones que establecen una relación intertextual entre las dos novelas: como Don Quijote, Magallanes casi nunca se quita la armadura; Don Quijote le promete a Sancho un condado para agradecerle los servicios y Magallanes le promete a Juanillo nombrarlo el conde de Maluco (52). La intertextualidad subraya la re-definición paródica del viaje de Magallanes como una empresa quijotesca. Al reescribir la expedición como un acto de locura, Baccino desheroiza y desmitifica los hechos del Descubrimiento. Al mismo tiempo, cuestiona la

racionalidad de la Historia que deja de percibirse como un proyecto consciente trazado por el hombre y adquiere el matiz de una fuerza irracional que arrastra al ser humano, sin mostrar preferencia alguna por su condición social.

La risa del bufón no perdona a nadie, ni siquiera al destinatario mismo del relato, el rey Carlos V. Toda la crónica es una larga epístola dirigida al rey, pero a menudo Juanillo interrumpe su fluir para retar al monarca mediante digresiones cuyo tono oscila entre la osadía y la irreverencia, características del espíritu carnavalesco definido por Bakhtin como:

[a] temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; ... the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions; ... the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal ... hostile to all that was immortalized and completed. (*Rabelais* 10)

El componente principal del carnaval en los apóstrofes de Juanillo es lo grotesco que degrada y materializa, destruye el aura que rodea al personaje real. De acuerdo con Stallybrass y White, el realismo grotesco abarca "transcodings and displacements affected between the high/low image of the physical body and other social domains" (9) y conduce a una inversión de jerarquías: la cultura popular reescribe la cultura alta produciendo una perspectiva opuesta a la aceptada (4). Uno de los emblemas más importantes de la cultura alta es lo que los autores denominan, siguiendo a Bakhtin, el *cuerpo clásico*: elevado, estático, monumental, modelo estético, forma inherente de la cultura oficial, distanciado del contexto social, universal y trascendente, cerrado, sin orificios. La irrespetuosa creatividad del carnaval reescribe el *cuerpo*

clásico imprimiendo en él los rasgos del *cuerpo grotesco*: la multiplicidad, la apertura hacia el mundo exterior, el énfasis en las partes pudendas.

Esta re-evaluación de lo elevado en el prisma de lo bajo es la característica sobresaliente en *Maluco*. En las digresiones, Juanillo manifiesta su curiosidad por saber si el cuerpo real de Carlos V se parece al de la gente común como él mismo, es decir, si es un cuerpo fisiológico:

Incluso me he llegado a preguntar si vosotros los reyes cagáis, si con toda vuestra majestad os ponéis en cuclillas sobre un cubo y hacéis fuerza, si os quitáis la capa de armiños por vosotros mismos, o si un paje tiene tal cometido y el honor adicional de limpiaros el culo, y si en los palacios hay algún lugar destinado a tales menesteres, todo oro y esencias. En verdad que tengo gran confusión al respecto, porque con todo lo que tragáis, manducáis, roéis y corroéis, de todo lo mejor y la mayor parte, ilógico sería que vosotros comierais y nosotros cagáramos. (103)

[T]ú naciste entre púrpuras y apuesto que ni siquiera asomaste a la luz pegoteado y sucio como cualquiera de nosotros, sino inmaculado y soberbio. Y no diste un berrido cuando el aire de este mundo llegó a tus pulmones, sino una orden. (163)

La yuxtaposición del espacio real – prístino, puro, estático, noble –, con las funciones fisiológicas del cuerpo descompone la estructura binaria que define, también en los términos sociales, la posición de lo alto y lo bajo, y así produce una realidad híbrida, heterogénea e inestable.

El mecanismo más importante de este desplazamiento es el lenguaje. Bakhtin observa que una de las fuentes más importantes de la risa en la obra de Rabelais es el lado no oficial del habla: palabras indecentes, vocablos relacionados con la bebida, la defecación, el sexo y otras funciones fisiológicas del cuerpo, el lenguaje usado por el hampa de las ciudades y los pueblos. A través de él, Rabelais diseñó un punto de vista

específico sobre el mundo, una selección particular de la realidad que diferiría considerablemente de la visión oficial (*The Dialogical Imagination* 238). No sorprende, entonces, que las indecencias lingüísticas, chistes verdes, juegos de palabras e "historietas" eróticas sean una fuente de humor y una estrategia del desplazamiento en *Maluco*. En sus apóstrofes al rey, pero también en la totalidad de su relato, Juanillo recurre a un lenguaje a menudo indecente, procaz y hasta pícaro; sus chistes casi siempre revelan un doble sentido con fuertes connotaciones eróticas. Lo significativo radica en el hecho de que el narrador aplique este habla no oficial a una realidad elevada que normalmente trata de distanciarse de los espacios designados por el lenguaje "bajo", como el cuerpo, la cultura popular, la vida cotidiana. La combinación de las palabras *cagar, nalgas, culo, berrinche, teta*, con otras como *rey, imperio, príncipe, capitán, palacio, orden*, produce una incongruencia transgresiva que impregna el lenguaje oficial de una inestabilidad semántica. Los coloquialismos de Juanillo materializan lo que parece no tener cuerpo resquebrajando las construcciones discursivas creadas por las clases dominantes como el mecanismo principal de su dominación ideológica.

El espacio real que puede interpretarse como una realidad "descorporizada", es una de estas construcciones. Judith Butler habla en *Bodies that Matter* de la "figuration of masculine reason as disembodied body" (49). La autora sugiere que el hombre, en cuanto la encarnación de la razón instrumental y del Poder, suele representarse como una figura sin cuerpo: sin niñez, sin necesidad de comer, defecar, vivir y morir. En cambio, las mujeres, los niños, los esclavos y otros sujetos subalternos "perform the bodily functions" (49). Esta estrategia simboliza la oposición entre la racionalidad del poder o el centro y la materialidad de la periferia.

El proceso de racionalizar o "desmaterializar" los espacios del poder es una manera de la sublimación que es, según Stallybras y White, "the main mechanism whereby a group or class or individual bids for symbolic superiority over others: sublimation is inseparable from strategies of cultural domination" (197). Al unir lo sublime con lo grotesco y al reescribir al monarca mediante términos fisiológicos, Juanillo re-materializa el espacio real y deshace la imagen abstracta y simbólica del Poder.

Ahora bien, la reinterpretación del espacio real se realiza también en la reflexión sobre la decadencia que emprende la crónica de Juanillo¹³. El relato descubre el cuerpo degenerado y envejecido del monarca cuyas funciones fisiológicas y demandas materiales se exasperan hasta el límite, terminando con la imagen de un moribundo babeante, soñoliento, achacado por una infinidad de males:

La piel marchita, de color cetrino. La boca desdentada. El belfo tembloroso. El hilo de baba que escapa de la comisura derecha de los labios y se pierde en la barba entrecana. El mentón prominente, aguzado por la edad. El pelo blanco. (261)

Entonces, [el rey], ... , seguirá su camino hasta el aposento de trabajo. ... Hasta llegar al sillón. Allí vuelve a detenerse. Trepa trabajosamente, como un niño; aferrándose con sus dedos deformados por el reuma al dosel del terciopelo negro. Se le cae el bastón. Busca apoyo en el respaldo. Finalmente logra acomodarse. Sobre la pila de almohadones y bajo el dosel negro, parece el retrato de un recién nacido. Uno de esos

¹³ Numerosos autores de América Latina recurren a la imagen del cuerpo enfermo y/o viejo como método de desestetización del discurso de la historia. Sirven de ejemplo *El otoño del patriarca* y *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo, *La tragedia del generalísimo* de Denzil Romero, *Sota de bastos, caballo de espadas* de Héctor Tizón, *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez y *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso. En la mayoría de estas obras se puede observar la reinterpretación del binomio cuerpo/idea señalada por Mudrovcic.

príncipes enfermizos cuyas vidas se extinguen en la cuna. (225-226)

A veces, la risa de Juanillo se llena de crueldad porque muy poca compasión siente por el monarca destruido por la gota, la ceguera y el debilitamiento general del cuerpo; casi se percibe una satisfacción o un goce mórbido en la enumeración de los achaques reales. María Eugenia Mudrovic observa que el énfasis en el deterioro físico de los héroes nacionales "cambia la relación de fuerzas entre cuerpo/idea institucionalizada por el discurso historiográfico dominante" (454). Las figuras prominentes de los panteones patrios no mueren por una *idea*, sino que tratan de sobreponerse a la corrupción del *cuerpo* (454).

Este "afantasmamiento físico" es al mismo tiempo un "afantasmamiento simbólico" (Mudrovic 454). Así, en *Maluco*, la descomposición corrompe no sólo el cuerpo de Carlos V sino que invade todos los espacios reales: la familia, el palacio, la corte y, finalmente, el imperio entero. El deterioro moral y físico del monarca equivale a la decadencia de la nación. Mediante la imagen irreverente del monarca moribundo, el bufón articula su burla del país que pretendía ser abanderado de la civilización. Tanto Carlos V como su espacio metropolitano quedan desmitificados. La Historia (con "H" mayúscula) se hace vulnerable, despojada de esa calidad etérea que la convierte en herramienta de poder y dominación.

La risa del bufón, a veces ligera y otras sarcástica y acusadora, es un gesto irreverente que resquebraja el esqueleto rígido del discurso histórico de las crónicas, una forma de re- y descodificar los signos de la historia y despojarla de toda verdad absoluta y autoritaria. Bakhtin asegura que la risa, en todas sus formas, introduce "a critique on the one-

sided seriousness of the lofty word, the corrective of reality that is always richer, more fundamental and most importantly too contradictory and heteroglot to be fit into a high and straightforward genre (The Dialogic Imagination 55). En *Maluco*, el humor de Juanillo corrige las crónicas oficiales, crea matices nuevos, destruye las convenciones que definen lo significativo y lo insignificante para la Historia, y propone una visión más flexible y plural, más inclusiva, del pasado.

Con razón, pues, el Felipe II ficticio de *Terra nostra* – y quizá también el real – tenía miedo de las "plurales y contradictorias versiones de lo ocurrido". El relato de Juanillo en *Maluco* de Napoleón Baccino Ponce de León ataca a la Historia, transformándola en un espacio risible, en una bufonada. Este mecanismo de degradación, como dirían Stallybrass y White, humilla y mortifica, pero al mismo tiempo revive y renueva (8).

Obras citadas:

- Aridjis, Homero. 1492. *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- Baccino Ponce de León, Napoleón. *Maluco: La novela de los descubridores*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- _____. *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Balandier, George. "Essai d'identification du quotidien." *Cahiers Internationaux de Sociologie* 74 (1983): 5-12.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1972.

- Bartolomé de las Casas. *Historia de las Indias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Benítez Rojo, Antonio. *El mar de las lentejas*. Barcelona: Plaza & Janes, 1984.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones I*. Ed. Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1971.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1970.
- Bustillo, Carmen. "Personaje y tiempo en *La tragedia del generalísimo* de Denzil Romero." *Revista Iberoamericana* 166-167 (1994): 289-305.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.
- Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.
- Certeau, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*. Madrid: Mondadori, 1987.
- Eco, Umberto. *Imie rózy*. Trad. Adam Szymanowski. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Foucault, Michel . "Nietzsche, Genealogy, History." *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 76-100.
- Fuentes, Carlos. (1975). *Terra Nostra*. Barcelona: Seix Barral.
- García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1989.
- _____. *El otoño del patriarca*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1978.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.
- _____. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- _____. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.

- Ibargüengoitia, Jorge. *Los relámpagos de agosto*. México: J.Mortiz, 1968.
- Inca Garcilaso de la Vega. *Comentarios reales*. 2 vols. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Martínez, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- _____. *Santa Evita*. Barcelona: Seix Barral, 1995.
- Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista." *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Vol.1. Madrid: Cátedra, 1982. 57-116.
- Morson, Gary Saul. "Parody, History and Metaparody." *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Ed. Gary Saul Morson and Caryl Emerson. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989. 63-89.
- Mudrovic, María Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80." *Revista Iberoamericana* 164-165 (1993): 445-468.
- Nietzsche, Friedrich. *Untimely Meditations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- O'Gorman, Edmundo. *The Invention of America*. Westport, CT: Greenwood Press Publishers, 1972.
- Otero Silva, Miguel. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Paternain, Alejandro. *Crónica del descubrimiento*. Montevideo: Lectores de Banda Oriental, 1980.
- Posse, Abel. *Los perros del paraíso*. Barcelona: Plaza y Janes, 1987.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramírez, Sergio. *Castigo divino*. Madrid: Mondadori, 1988.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit*. 3 vols. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Roq Bastos, Augusto. *Vigilia del Almirante*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- _____. *Yo el Supremo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- Romero, Denzil. *La tragedia del Generalísimo*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1987.

- Saer, Juan José. *El entenado*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988.
- Stallybrass, Peter, and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986.
- Tizón, Héctor. *Sota de bastos, caballo de espadas*. Buenos Aires: Crisis, 1975.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Gráfica Editora Pallotti
Santa Maria – RS
Março de 2001