

Los (anti)héroes de la Conquista: el efecto-personaje en *Ursúa* (2005), de William Ospina

Jéromine François¹

Resumen. A partir de la teoría del *effet-personnage* de Vincent Jouve, este artículo analiza la construcción del personaje epónimo de la novela histórica *Ursúa* (2005), del escritor colombiano William Ospina. Se muestra en qué medida la caracterización psicológica y actancial del protagonista se desprende de la galería de retratos de los conquistadores que lo rodean, a la vez que se matiza con dos architextos específicos: el género épico y el género trágico. Este trabajo concluye con una interpretación del personaje de Ursúa como *peón hermenéutico* cuya valoración fluctúa en función de la mirada ambivalente de un narrador mestizo.

Palabras clave: *Ursúa*; Ospina; *effet-personnage*; epopeya; tragedia.

[en] The Conquest (Anti)heroes: the character-effect in *Ursúa* (2005), by William Ospina

Abstract. Based on the theory of “*effet-personnage*” by Vincent Jouve, this article analyses the structure of the eponymous character of the historical novel *Ursúa* (2005), by the Colombian writer William Ospina. It shows to what extent the psychological and actantial characterization of the protagonist both gets rid of the gallery of portraits of conquerors that surround it, and nuances itself with two specific architexts: the epic genre and the tragic genre. This work concludes with a character interpretation of Ursúa as a hermeneutic peon whose valuation fluctuates based on the ambivalent look of a mixed-raced narrator.

Keywords: *Ursúa*; Ospina; *effet-personnage*; epopee; tragedy.

Sumario: 1. Preámbulos. 2. El efecto-personaje. 3. Estructura y componentes del retrato. 4. *Ursúa*, un peón hermenéutico.

Cómo citar: François, J. (2021) Los (anti)héroes de la Conquista: el efecto-personaje en *Ursúa* (2005), de William Ospina, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 50, 399-407.

1. Preámbulos

Como han mostrado los trabajos de Robin Lefere (2013) o de Beatriz Pastor (1988), ficcionalizar la Conquista de América ha sido una preocupación constante de los novelistas hispanoamericanos contemporáneos. Desde finales de los años 70, las novelas, llamadas históricas, que se centran en la reconstrucción de este acontecimiento polémico —que representa a la vez un trauma y un cambio de paradigma en la Historia humana— se han repartido en un *continuum*, en función de su grado de fidelidad a la versión oficial de los hechos históricos.² Podemos así distinguir tres grandes tipos de novelas históricas de la Conquista: 1) la novela histórica “tradicional”, apegada al relato de las Crónicas de Indias; 2) lo que corresponde con lo que Seymour Menton (1993) ha teorizado como “nueva novela histórica”, es decir la narrativa que favorece la distorsión de la Historia oficial, sea mediante omisiones, exageraciones, anacronismos, desviaciones intertextuales, metaficcionales o paródicas;³ y 3) lo que propongo llamar las

¹ Université de Liège, Bélgica.

E-mail: jeromine.francois@gmail.com

² Por *versión oficial*, me refiero a la versión de la Historia vehiculada en gran parte por los manuales escolares y los discursos mediáticos gran público.

³ Como explica Lefere (2013: 9-11), la noción de nueva novela histórica es una etiqueta cuestionable, en parte porque muchas novelas históricas anteriores al período definido por Menton también problematizaron la representación de los hechos históricos. No obstante, fuerza es constatar que la denominación *nueva novela histórica* sigue constituyendo el marbete más utilizado por la crítica a la hora de designar las ficciones

ucronías de la Conquista. En este último caso, se trata de relatos que no se contentan con distorsionar la Historia oficial sino que invierten sus datos esenciales, imaginando, por ejemplo, que son los Aztecas los que conquistaron las Europas.⁴

Sin embargo, este trabajo no se propone examinar tales modalidades ucrónicas del relato contemporáneo acerca de la Conquista, sino que más bien ofrece un acercamiento al otro extremo de este *continuum* novelesco: el de la narrativa histórica considerada como más “tradicional”. Esta tendencia es ilustrada por numerosas novelas publicadas en el siglo XXI, a pesar de que estas producciones, aparentemente muy conformes con la versión histórica “oficial”, se tachen a veces de textos anticuados y demasiado convencionales. En comparación con las nuevas novelas históricas, tales obras vehicularían valores burgueses, no problematizarían su materia histórica ni su forma narrativa clásica (una narración cronológica de los hechos llevada a cabo por un narrador omnisciente) no correspondería a los nuevos desafíos de la literatura hispanoamericana actual (Perkowska 2008, Moreno Blanco 2016). Nos encontraríamos, así, ante una especie de “retaguardia literaria”, para retomar la etiqueta utilizada por Álvaro Ceballos en el libro colectivo que dirigió sobre este tipo de producciones consideradas como desfasadas y retrógradas (Ceballos 2014). Sin embargo, este tipo de retaguardia bien puede ser creativa y crítica, ya que, como demostraron Ceballos *et alii*, no implica necesariamente reaccionarismo político, al contrario de lo que sugieren William Marx (2004) y Antoine Compagnon (2005).

Con el fin de demostrar la existencia de esta potencial faceta creativa y crítica de la narrativa “retaguardista” de la Conquista, propongo examinar en el marco del presente estudio la novela del colombiano William Ospina titulada *Ursúa*. Publicada en 2005, esta novela constituye el primer tomo de una trilogía de la Conquista que también integra las novelas *El país de la canela* (2008) y *La serpiente sin ojos* (2012). Por su parte, *Ursúa* cuenta los años 1540 de la Conquista de América. Concretamente, un narrador anónimo, conquistador, relata las hazañas del joven navarro Pedro de Ursúa. Éste llega al Nuevo Mundo con una misión: ayudar a su tío, Armendáriz, juez de residencia, para imponer a los españoles las Nuevas Leyes de Indias, una serie de disposiciones legales tomadas por el emperador Carlos V, a instancias de Bartolomé de Las Casas, con el fin de reglamentar la conducta de los conquistadores y moderar su crueldad hacia los indígenas. En este contexto, Ursúa multiplica las hazañas militares, cruza el Amazonas y funda una nueva Pamplona.

Si *Ursúa* constituye su primera novela, su temática histórica no es nueva para el poeta, traductor y ensayista William Ospina. En efecto, en el ensayo *Las auroras de sangre* (1999), el escritor ya había analizado las *Elegías de los varones ilustres de Indias*, escritas en el siglo XVI por Juan de Castellanos, conocido del Ursúa histórico. A diferencia de *El país de la canela*, galardonado por el prestigioso Premio Rómulo Gallegos, *Ursúa* ha conocido una recepción bastante mitigada. Como revelan las reseñas contemporáneas, esta novela se considera como demasiado atiborrada y constituiría más una lista de sucesos históricos ultradocumentados que una ficción histórica (Montes 2006, Bada 2007). Según Martínez Sánchez (2015), se trata de un texto que sigue el modelo tradicional del orden de la representación, al contrario de otras novelas colombianas contemporáneas que más bien ponen en crisis la posibilidad de representar la Historia. Asimismo, Bada (2007) y Zuleta (2006), entre otros reseñadores, juzgan que el personaje epónimo de la novela de Ospina no es suficientemente individualizado, sino que se pierde en la profusión de personajes de conquistadores que aparecen en la novela. Sin embargo, considero que un estudio atento del tipo de retrato que ofrece Ospina a través del personaje de Ursúa es revelador de una revisión particular de la Conquista que no carece de interés. El presente trabajo pretende así esclarecer esta cuestión, estudiando cómo el personaje histórico de Pedro de Ursúa se construye en la novela de William Ospina. Para ello, me valdré del marco teórico-metodológico elaborado por el teórico francés Vincent Jouve alrededor de su concepto de efecto-personaje (*effet-personnage*).

2. El efecto-personaje

Con *L'effet-personnage dans le roman*, publicado en 1992, Vincent Jouve ofreció un nuevo acercamiento al personaje novelesco. Al lado de los estudios narratológicos que suelen aplicarse a este tipo de entidad

históricas que adoptan una posición crítica frente a la Historia como discurso legitimador del poder. Véase, por ejemplo, Perkowska (2008) y Rubiano (2001).

⁴ La *ucronía*, también llamada historia contrafactual, es una modalidad narrativa que consiste en contar, arrancando de hechos históricos verdaderos, el desarrollo de una historia alternativa y apócrifa. ¿Qué habría pasado si los nazis hubieran ganado la segunda guerra mundial? ¿o si la Reconquista de España hubiera fracasado? En el ámbito literario, la ucronía representa, para Robin Lefere (2013: 40), un tipo de novela histórica, mientras que Richard Saint-Gelais (1999: 43-44) considera más bien la ucronía como un subgénero propio de la ciencia ficción que permite abordar las virtualidades del tiempo de otra manera que la anticipación.

textual, Jouve propone analizar la recepción del personaje por el lector de la novela. Según él, el personaje novelesco es, en efecto, el producto de la interacción texto-lector, ya que los datos textuales son transformados en representación por el lector (2001 [1992]: 45). Además, un texto nunca describe un personaje al cien por cien. Por tanto, el lector siempre completa la representación del personaje novelesco y, a menos de que el texto le diga lo contrario, tiende a percibir el mundo ficticio a través de la enciclopedia que rige su mundo de referencia.

Jouve explica que cada novela puede favorecer una o varias modalidades de recepción del personaje. La primera modalidad sería el “efecto personal” (*effet-personnel*) que considera el texto como una construcción y por consiguiente entiende el personaje ante todo como un peón narrativo —el lector prevé su evolución en la trama— o hermenéutico —el lector lee el personaje como el soporte de un proyecto semántico—. Por otra parte, existe también un “efecto persona” (*effet-personne*), en el caso de lecturas que tienden a considerar los personajes como si fueran personas reales: es ésta la lectura que se rinde a la ilusión referencial. El último tipo de recepción del personaje consiste en el “efecto pretexto” (*effet-prétexte*), en el cual el lector encuentra en el personaje la posibilidad de satisfacer sus sueños y pulsiones inconscientes: a través de la criatura de tinta y papel, el lector proyecta, por ejemplo, su pulsión voyerista, su deseo de dominación, etc. (Jouve 2001 [1992]: 79-81) Cada texto narrativo, aún según Jouve, siempre potencia a la vez estos tres tipos de recepción de sus personajes, aunque en distintos grados.

Ahora bien, entre las distintas especies de personajes literarios, el personaje histórico ficcionalizado como el Pedro de Ursúa de Ospina representa un caso particular. En efecto, este tipo de personaje literario es una criatura discursiva, construida por la novela, pero que remite al mismo tiempo a un referente extradiegético, identificable. Así, además de los datos textuales, sabemos de estos personajes lo que podemos documentar por medios empíricos. En comparación, los personajes de ficción están “ontológicamente incompletos”, como explican Eder *et alii* (2010: 11-13). En el caso de un personaje histórico ficcionalizado, los significantes del individuo se desvinculan de su referente factual y se abren a nuevas formas de significación previstas por el texto: el emperador Carlos V puede llegar a representar, de este modo, la leyenda negra española, el peso del poder, etc. Para sacar a la luz las nuevas significaciones atribuidas por la novela de Ospina al personaje histórico de Ursúa, conviene examinar la estructura y los componentes de su retrato textual antes de explicar qué efecto-personaje es favorecido por dicho retrato.

3. Estructura y componentes del retrato

“Tengo historias para llenar las noches del resto de mi vida y busco a quien contárselas, pero esa es mi desgracia. [...] Ahora quiero contar sólo una: la historia de aquel hombre que libró cinco guerras antes de cumplir los treinta años” (Ospina 2012 [2005]: 16-17). A pesar de lo que anuncia el narrador en su prólogo, la novela *Ursúa* se asemeja más a una relación de hechos guerreros (combates en la selva, saqueos, asedios, fundaciones de ciudades) protagonizados por diversos personajes históricos (Cortés, los hermanos Pizarro, los hermanos Quesada, Alonso Luis de Lugo, Lope de Aguirre, etc.) que a una trama concreta centrada en un único personaje. Aunque se nos anuncia una biografía, la de Ursúa, ésta parece ser siempre dilatada o al menos entrecortada por otras narraciones, centradas en otros conquistadores.⁵ El retrato del joven navarro parece así posponerse o diluirse de forma constante. Sin embargo, me parece que este retrato más bien se desarrolla de forma paulatina, precisamente a través de los retratos ajenos. Durante la lectura, se impone en efecto una comparación por yuxtaposición entre Ursúa y los demás conquistadores. El retrato de Ursúa emerge, por así decirlo, de una galería de retratos que parece interrumpirlo. Si cotejamos la *puesta en texto* —*mise en texte*, en términos de Jouve— de Ursúa con la de los demás conquistadores del relato, sobresalen así puntos comunes importantes.

Primero, todos estos actantes comparten un mismo motor de acción: la búsqueda desenfrenada de la riqueza, cristalizada en el mito de Eldorado. El narrador sitúa de este modo a Ursúa dentro de una genealogía de conquistadores que padecen la fiebre del oro: “Alfínger había muerto dejando un río de oro sin explorar, Pérez de Quesada fue calcinado por [un] rayo sin revelar la confesión que decía haber arrancado de los labios de Aquimín, y Pérez de Tolosa insistió siempre en que el país del hombre dorado estaba al norte de Tunja.

⁵ Zuleta también ha señalado este proceso: “[El narrador] nos dice que va a empezar por contar la historia de Pedro de Ursúa, pero al comienzo al lector le cuesta trabajo creerlo porque Ospina en ningún momento se limita a esa historia sino que cuenta otro montón de cosas, tantas que ya pasada la página 150 resulta difícil precisar cuál es la historia alrededor de la cual se teje la novela” (2006: 121).

Ahora era el turno de Ursúa” (335). A través de este motivo de la *auri sacra fames*, Ursúa se caracteriza por una voluntad clara de emular a otros conquistadores que constituyen así sus antepasados espirituales: “Soñaba una fortuna comparable a la de Hernán Cortés o a la del marqués don Francisco, seguida del rumor y la fama” (144). Ursúa busca su propio lugar en “esa generación brutal y heroica que recorrió y ensangrentó las Indias” (207). Y tenemos aquí otro punto común entre los diferentes personajes de la novela: tanto Ursúa como los demás conquistadores destacan por un mismo modo de actuar particularmente sangriento y devastador. La novela multiplica así las escenas de masacres, sea de indígenas o de otros españoles rivales: “Todos los aventureros de Indias [...] están templados en el mismo acero, y su temblor es el del arco tenso y el de la espada preparada y vibrante” (81). De nuevo, Ursúa sigue aquí los pasos de sus antecesores: “[...] cometió crímenes [...] atroces contra hombres confiados y desarmados, crímenes dignos más bien de Carvajal o de Pizarro, [...] que revelan el costado más triste, no sólo de su alma, sino de esta rutina de atrocidades que nos va haciendo a todos insensibles, que imperceptiblemente va endureciendo los corazones” (371).

Otra característica común entre Ursúa y sus modelos es el giro actancial que todos conocen: como los demás conquistadores, transformados en sombras fantasmales (450) por su obsesión del oro y por su sed de sangre, Ursúa pasa del triunfo total (se convierte en “el caudillo militar de la Audiencia Real”, 371) a la desgracia absoluta: su matanza injustificada de caciques indígenas (373) provoca su rechazo por las autoridades españolas. Ursúa “iba a ser juzgado por violar gravemente las Nuevas Leyes de Indias que era su deber implantar en la Sabana” (411). Ursúa pasa de este modo de ser instrumento de la ley a oponente suyo. Como en el caso de los demás conquistadores, matados por los indios, traicionados por los suyos, o enloquecidos por la selva o por la búsqueda de Eldorado, las expectativas de Ursúa cambian radicalmente y su papel actancial se invierte. Perseguidor convertido en perseguido, justiciero convertido en reo,

Fue así como el hombre más poderoso del reino se convirtió en un prófugo. Pedro de Ursúa, que poco antes lo tenía todo, se descubrió de pronto con nada en las manos, y comprendió por fin que lo que prometía su futuro no era ya el tesoro fabuloso que había soñado poco antes y que sintió tan cerca en sus recientes días de triunfo, sino, en una plaza de Indias, la severa silueta de una horca española. (416)

Es de notar que, como en el caso de los demás conquistadores, los enemigos más encarnizados de Ursúa resultan ser los mismos españoles. La conquista se transforma así en guerra de hermanos contra hermanos.

Esta serie de rasgos comunes entre el joven navarro y los otros aventureros de la novela construye, a través del personaje de Ursúa, una figura arquetípica, síntesis de los conquistadores españoles. Si, como afirma Zuleta, “la cantidad de historias que se entremezclan [en la novela] tienden a formar un mural complejo de la conquista con todos sus horrores y leyendas” (2006: 121), entonces Ursúa permite encarnar en un único personaje el conjunto de este mural. Sin embargo, la crueldad y la codicia de Ursúa se enriquecen, a diferencia de las de los demás personajes, con dos architextos específicos: la epopeya y la tragedia. Como han mostrado recientemente, entre otros, los trabajos de Insúa Cereceda y Menéndez Peláez (2017), la épica constituye claramente un modelo genérico importante de las crónicas de Indias, en las que se inspira precisamente William Ospina.⁶ En *Ursúa*, el autor enfatiza esta característica de su modelo al hacer del aventurero navarro un personaje épico hiperbólico. Ursúa aparece efectivamente como el típico guerrero de la épica medieval cuya pasión por el combate se explica tanto por un contexto feudal como por su linaje noble. Como el Cid, Ursúa recibe apodos gloriosos por parte de sus contrincantes, y su lealtad a la Corona se traduce en la conquista de ciudades y en el avasallamiento de pueblos no españoles.

Nacido en una zona española fronteriza, Navarra, en una familia principal de vasallos del rey de España cuyo deber hacia la Corona siempre se había cumplido mediante su acción en el campo de batalla (contra los moros, los herejes y, ahora, los indios), Ursúa parece condenado a repetir las hazañas militares de su estirpe.⁷ El determinismo conllevado por esta sangre constituye un verdadero *leitmotiv* de la novela. Entre decenas de

⁶ Torres Duque (2011: 127) y Martínez Sánchez (2015: 50) también han hecho hincapié, aunque sin entrar en detalles, en la dimensión épica de *Ursúa* y de su personaje epónimo.

⁷ El linaje épico de Ursúa incluso se codea con lo mítico: “[Ursúa] se arrullaba recordando las gestas de sus mayores. [...] Sombras que se perdían hacia atrás en el tiempo, un brumoso tropel de capitanes y de príncipes; varones insolentes que ya habían devastado la tierra antes de que pasara Carlomagno combatiendo a los hijos de la luna; antes de que sonara el cuerno de Roldán allá, detrás de su casa, en las gargantas de Roncesvalles; antes de que su trasabuelo Orsuba se convirtiera en el decimonono rey de España; antes de que los bandos de Cobis y de Ursúa, representados por los cuervos y las picazas, y empujados por los Escipiones romanos, se disputaran los reinos que alientan a la sombra de los Pirineos, y la gruta mágica donde Hércules buscaba en vano a la ninfa Pirene” (32).

ejemplos, se pueden citar algunos como: “[Ursúa] sintió latir su sangre guerrera” (27), “bañado en la sangre generosa de sus abuelos” (33), “Su sangre belicosa ya le exigía el combate” (287), “Libraba los combates con ferocidad porque era la ley de su sangre” (152). Este determinismo explica el destino guerrero del joven:

[...] había en él una vocación inextinguible de crueldad y violencia, y sólo la guerra creaba ese espacio donde su corazón podía ser fiel a unos linajes brutales, a la temperatura de su sangre, porque sentía que en sus vórtices era posible ser brutal sin dejar de ser un caballero, y tal vez por eso lo tentaban más la guerra contra infieles, contra indios y esclavos, porque su dios le autorizaba a toda crueldad mientras no estuviera atentando a sus semejantes. (392)

La sangre de Ursúa —es decir, su pertenencia a un determinado linaje— exige sangre —es decir, el combate—. A diferencia de la épica medieval y aurisecular, la épica de Ospina no sólo hace de la sangre un categorizador social que distingue los nobles de los demás, sino que convierte esta misma sangre en marcador psicológico principal del personaje de Ursúa. Como en la epopeya antigua, la actuación guerrera de Ursúa desencadena su *hybris*, es decir una ira desmesurada, sin límite, que roza la locura, implica una pérdida total del control de sus gestos y da lugar a una violencia extrema.⁸ En la sociedad griega de la Antigüedad, la *hybris* era considerada un crimen. En los cantares de gesta como la *Iliada*, los guerreros que se dejan inundar por la *hybris* suelen ser condenados por el poeta. La *hybris* de Ursúa se manifiesta desde su primer combate, en el que parece emborracharse con la sangre de su enemigo:

[...] el olor de la sangre ascendió hasta su rostro como una *embriaguez*. [...] Los gritos de los indios despertaron en él *una suerte de ira*, como si esas palabras desconocidas, incomprensibles, fueran algo más que ofensas, algo más que insultos. [...] De pronto, fue *como si perdiera la noción del lugar y del tiempo*: espoleó su caballo y avanzó con la espada en la mano sembrando el caos entre las filas de los indios. [...] Entonces Ursúa se sintió invencible, y fue su trasabuelo de Aux matando moros en Jerusalén, sintió que *llenaba sus pulmones el olor de la sangre caliente* y fue grato en sus oídos el aullido de dolor de las víctimas, y cuando volvió a mirarse, mucho rato después, *estaba bañado en sangre ajena*, y sentía su caballo avanzando difícilmente entre *cuerpos rotos y fango rojo*. (296-297; cursivas mías)

Más adelante, el narrador sigue subrayando “ese fuego incontrolable” (429), la “furia y [el] poder de destrucción” (451) que se apoderan de Ursúa.

Su *hybris* hace de Ursúa, a ojos de sus aliados y enemigos, un personaje no sólo temible sino también fascinante y hasta sobrehumano. Esta caracterización en parte hace eco a la caracterización del guerrero épico, engrandecido por la batalla y que cumple proezas también casi sobrenaturales (Narbona Vizcaíno 2014). La *hybris* de Ursúa es una de las facetas de su carácter excepcional, constantemente resaltado por el narrador: a pesar de sus puntos comunes con los demás conquistadores, Ursúa se diferencia por ser “el más joven gobernante de conquista en la vasta extensión de las Indias” (137), por sus éxitos y por su poder de fascinación que parece deberse a un aura sobrenatural: el joven capitán atrae a los demás “como un hechicero” (487) y tiene sueños premonitorios que le revelan cómo construir su estrategia militar y dónde buscar los tesoros del Nuevo Mundo.⁹ El personaje incluso gana cierto halo místico cuando el narrador explica: “No era de esos hombres a los que opone grandes obstáculos la naturaleza, y de él puede decirse, porque yo lo vi con mis ojos, que en cierto modo las selvas se abrían a su paso, las embarcaciones acudían a su encuentro, las bestias se aplacaban en su presencia” (118). O, más adelante: “a él se le abrían las puertas como si sus conquistas fueran dones del cielo” (143).

Además de remitir al héroe épico, Ursúa comparte un rasgo esencial con el personaje típico de otro género literario antiguo: la tragedia. Como las figuras trágicas, Ursúa es prisionero del *fatum*, de la fatalidad de su destino.¹⁰ Sin embargo, en la novela de Ospina el *fatum* no depende de la voluntad de los dioses o de otras fuerzas sobrenaturales, sino que radica en la misma condición de conquistador prototípico de Ursúa y en su inherente obsesión por Eldorado. Esta obsesión se apodera de Ursúa y la mítica comarca incluso llega a convertirse en una parte fundamental de la identidad del conquistador: éste existe a través de sus sueños de

⁸ Para un panorama teórico e histórico sobre los orígenes de la noción de *hybris*, véase Fisher (1992).

⁹ El indio Oramín, fiel sirviente de Ursúa, le ayuda a interpretar estos sueños simbólicos (293 y 320). Estos sueños también lo guían en la búsqueda de Eldorado: “[...] hasta le parecía que su sueño era una suerte de mapa del tesoro. [...] Esa nueva evidencia de que el sueño tenía sentido le pareció a Ursúa la señal definitiva de su nuevo destino” (409-410).

¹⁰ Sobre el *fatum* como motor fundamental de la tragedia antigua, abordada desde la perspectiva del materialismo filosófico, véase, por ejemplo, Varela Álvarez (2008).

Eldorado. En términos actanciales, el sujeto se funde con su objeto: “la leyenda [...] llenó sus pensamientos e invadió como un delirio sus días y sus noches” (126). Más adelante: “Fue enardecido por el oro como comenzó Ursúa su rutina de guerras y crueldades” (148). Símbolo de la codicia guerrera, el mito de Eldorado funciona también, en la novela, como un símbolo de la incompreensión entre españoles e indígenas: éstos

[...] dicen que el oro está amasado en la misma sustancia que el sol, y lo llaman la carne del dios en la tierra. [...] Todos los pueblos de estos reinos guardaron su memoria en objetos de oro. [...] quien no llega con fiebre de oro la adquiere al poco tiempo, y quien haya dudado en España de que exista la ciudad de la leyenda, empezará a delirar con ella viendo tantos indicios; sobre todo este culto por el sol, de quien el oro es la sombra en la tierra. (147-148)

Los españoles interpretan los relatos de los indígenas no como las fuentes de información antropológica que son sino como fuentes de ganancias y así causan su propia pérdida. Como explica Riera Rodríguez a propósito de *El país de la canela*, continuación de *Ursúa*, el mito de Eldorado funciona como una alegoría del desentendimiento cultural provocado por el enfrentamiento de dos mundos distintos. Este desentendimiento es provocado por un “[...] desequilibrio comunicativo: [...] El Dorado y la canela es lo que el español anhela y es lo que el español interpreta de la información que recibe, pero no es necesariamente lo que el indígena desea comunicar” (2012: 234). De la misma manera, en *Ursúa* el protagonista instrumentaliza los cuentos en los que Oramín, un indio cuya vida ha salvado, narra las costumbres fúnebres de su pueblo explicando porque objetos de oro se sepultan con los difuntos. De nuevo, mientras que el indígena entrega a Ursúa las llaves del funcionamiento cultural de su pueblo, el conquistador convierte el relato de Oramín en medio para alcanzar Eldorado: interroga al indígena para localizar estas tumbas llenas de tesoros.¹¹

Sinónimo de fracaso comunicativo, el mito de Eldorado se presenta repetidas veces en la novela como fuente de desdicha y de derrota del conquistador. Como la tragedia clásica, la novela de Ospina está plagada de anuncios fúnebres que anticipan dicho fracaso. Citemos algunos ejemplos emblemáticos: “[La] estrella brillante [de Ursúa] tenía en el cielo una compañía secreta, una estrella negra capaz de suscitar hechos atroces y malignos” (387), “lo que lo esperaba con impaciencia en las selvas del río de las Amazonas era su estrella negra, su desgracia y su eclipse: una maldita y rencorosa noche de espadas” (431). Se afianza así el paralelismo entre Ursúa y los demás “héroes” de la conquista: al pisar los mismos caminos y al dejarse dominar por las mismas obsesiones que hicieron fracasar a otros, Ursúa se convierte en el arquitecto de su propia derrota.

4. Ursúa, un peón hermenéutico

Si volvemos ahora a la tipología de las recepciones del personaje novelesco elaborada por Vincent Jouve, es forzoso constatar que el personaje de Ospina está construido para ser interpretado por el lector como peón hermenéutico. En efecto, nunca tenemos acceso a los pensamientos de Ursúa sino que accedemos únicamente a las conjeturas de un narrador testigo de sus acciones y de sus conversaciones. Para el lector, Ursúa se muestra desde sus “peripecias exteriores” (Zuleta 2006: 121). El conquistador navarro es, por tanto, según la terminología de Jouve, un *personnage retenu* (“personaje contenido, guardado”), con facetas misteriosas, construido para que un lector-interpretante busque su función dentro del sistema de la novela y de su proyecto semiótico. Según Jouve, la interpretación de este tipo de personaje hace necesaria la identificación del valor que le atribuye el narrador, filtro perceptivo del relato:

La interpretación del personaje necesita la percepción exacta del valor que le atribuye el narrador. La hermenéutica supone tomar en cuenta lo ideológico: conviene saber cuál es el marcado ideológico del personaje para situarlo en el sistema de la novela. [...] Habrá que reconstruir dos datos para evidenciar la significación del personaje: el sistema axiológico del narrador (su “visión del mundo”) y el valor del personaje en este sistema. (Jouve 2001 [1992]: 101; trad. mía)

¹¹ Ursúa “recibió el soplo de la leyenda, fue embrujado por los cuentos de los indios, bajo la noche de piedra de los cerros lluviosos, y se contagió a su turno de la fiebre incurable que ya había enajenado a tres ejércitos” (177).

Según Jouve, la perspectiva del narrador es, por tanto, determinante. Este principio se ilustra sobremanera en la novela de Ospina, en la que el personaje de Ursúa se nos cuenta a través de un enfoque muy particular: el de un narrador anónimo, antiguo conquistador y mestizo, hijo de una india taína (150) y de un moro converso (213).¹² Este narrador es, además, un letrado formado en Europa, discípulo del cronista renacentista Fernández de Oviedo. Esta peculiar configuración del narrador entra en sintonía con el proyecto americanista que sobresale en los ensayos de Ospina, como señala Montoya:

La posición de Ospina, y esto parece un *leitmotiv* de su obra ensayística, es que *América es mestiza, pero que en ese mestizaje el diálogo entre el blanco, el negro y el indio debe llevarlos a fundirse en una especie de feliz hermandad*. La visión del hombre y la cultura americanos de este autor está relacionada con una tendencia humanística latinoamericana que tiene en José Vasconcelos, en Alfonso Reyes y en Pedro Henríquez Ureña sus más jubilosos exponentes. Ospina, como ellos, aboga por un hombre americano que hunde las raíces de su cultura en el Renacimiento y que para ser lo que es y para poder incorporarse a los centros universales de la historia ha debido realizar esfuerzos titánicos. Pero a diferencia de Reyes y Henríquez Ureña, quienes creen que los pilares de la cultura americana y de su inteligencia son sobre todo de índole europea, Ospina piensa que hay una veta fundamental de origen indígena en esta nueva civilización. Esto es lo que otorga a su pensamiento literario un matiz de arcaísmo romántico. (2009: 120-121; cursivas mías)

El crítico señala sin embargo que el gran problema que implica esta concepción del mestizaje americano en la obra de Ospina es la manera en que está expresada: “el indígena y su mundo en *Ursúa* y *El país de la canela* son decorativos, y su espesor no supera la colorida estampa exótica”. El carácter ornamental de lo indígena en la novela es, en efecto, bastante claro. Así, las relaciones que Ursúa entabla con los personajes de indígenas son siempre relaciones de interés puntuales, supeditadas a las pulsiones del conquistador: éste solicita a Oramín para que lo guíe en el camino de Eldorado y frecuenta a Z’bali por la atracción carnal que suscita su piel canela (241).

Dada su ascendencia mestiza, la posición del narrador de la novela respecto a la Conquista y, por consiguiente, respecto al personaje de Ursúa, resulta muy ambivalente. Por sus orígenes, el narrador es un simpatizante de los indígenas, juzga negativamente la conquista, alecciona a Ursúa y equipara al conquistador con un criminal: “[Ursúa] empezó a avanzar de guerra en guerra y, por qué no decirlo, de crimen en crimen” (149). Sin embargo, su actitud hacia el mismo Ursúa no deja de ser ambigua:

Yo era un mestizo que se fingía europeo, y andaba buscando un lugar en el mundo después de una infancia de dudas y una juventud azarosa. Él era una mezcla de príncipe y bandido que se creía ungido para ser el amo de un mundo, que fue oscureciendo su alma en guerras salvajes, resbalando a la infamia casi sin darse cuenta, pero que tenía en su corazón suficiente valor y tal vez demasiada grandeza para resignarse a ser un canalla. (151)

En toda la trilogía de Ospina, el narrador no deja de resaltar la amistad profunda que lo vincula con Ursúa, a pesar de que condena las atrocidades que comete.¹³ Tal ambigüedad corresponde a lo que Montes Hernández ha llamado la “dialogía interna” del narrador: “dos voces enmascaradas [conviven] al interior del narrador: la conciencia del español, que elogia el papel heroico del conquistador, y la conciencia crítica [...] que reprueba los actos de barbarie” (2015: 110). Riera Rodríguez comparte esta perspectiva cuando explica que el carácter mestizo del narrador “le permite tener una mirada más ecléctica de los hechos: revitaliza el mundo indígena sin llegar a la demonización de todo lo español” (2012: 238). Quizá esta “dialogía interna” del narrador mestizo represente la complejidad y ambigüedad de las relaciones que el pueblo colombiano, como descendiente de conquistadores y de conquistados, mantiene con su pasado histórico. La transmisión de la memoria de la Conquista —es decir, el origen de la gran herida colonial— a partir de una voz híbrida, invita a superar la dicotomía étnica blanco / indígena, y a establecer un lugar de enunciación transcultural más

¹² “Yo, el mestizo, era su hijo blanco; mi madre, la india, era mi nodriza y su criada; él, el moro converso, era el hidalgo que iba escribiendo la fe de Cristo con la punta de su espada” (213).

¹³ “[...] por primera vez en mi vida tuve la nítida sensación de haber encontrado un amigo” (486).

complejo, generando una visión del mundo integradora que trasciende las versiones celebratorias o condenatorias de la Conquista del Nuevo Mundo que siguen vigentes hoy en día.¹⁴

Por su parte, el personaje de Ursúa construido por Ospina, que se debate entre halo místico e *hybris* condenable, bien podría encarnar las contradicciones de la misma Conquista. Como explica Zuleta, “la Conquista termina siendo en la novela algo muy cercano a lo que probablemente fue: una historia desgarrada en la que permanentemente se mezclaron el heroísmo y el crimen” (2006: 122).¹⁵ Si *Ursúa* se asemeja así a la crónica de una derrota anunciada, tal vez sea porque el protagonista epónimo actúa como el campeador de la épica fuera del marco ideológico de la épica. En efecto, este conquistador habitado por la fogosidad de sus antecesores —sea sus propios ancestros o los conquistadores que lo precedieron— choca contra el marco legislativo que él mismo tenía que imponer. Asimismo, su fracaso se explica por la incomprensión: Ursúa malinterpreta los cuentos indígenas, los transforma en fuente de quimeras nefastas y no en fuente de sabiduría antropológica. Ursúa, a la vez héroe y antihéroe, llega de este modo a personificar la conquista, a la vez epopeya y tragedia nacida de la incomprensión, historia del desencuentro entre dos mundos. Como concluye el mismo narrador de la novela:

Todos vivimos prodigios y espantos, pero siempre he pensado que Ursúa es mejor imagen que los otros de lo que ha sido la conquista. Su valentía, su belleza, su furia, esa manera de oscilar entre la codicia de las nuevas tierras y el odio por ellas, su crueldad ante los guerreros desnudos y su excitación ante las muchachas de cobre, su doble sed de oro y de sangre, su imposibilidad de descansar, pero también su incapacidad de triunfar, que lo hacía buscar siempre más lejos, no poder detenerse en la satisfacción y en el goce, sino despertar cada día para nuevos delirios, todas esas cosas son como letras de una oscura desesperación. (484)

Al resemantizar características del personaje épico —la sangre guerrera se transforma en marcador no sólo social, sino también psicológico— y del personaje trágico —manipulado por un *fatum* cuyo motor no es otro que el mismo motivo de la *auri sacra fames*—, para construir su protagonista y favorecer una recepción activa de éste por parte lector, gracias a la posición ambivalente del narrador mestizo, Ospina ofrece un relato de la Conquista universalizante. La selección de rasgos épicos y trágicos, así como la dimensión representativa del personaje de Ursúa, síntesis de los demás conquistadores del relato, contribuyen en efecto a cierta estetización y alegorización del relato. Sin perder de vista las particularidades históricas de la Conquista de la actual Colombia —territorios enmarcados en lo que en su momento se llamó Nueva Granada o Nuevo Reino de Granada—, la novela se construye como una *gesta* transnacional de la Conquista latinoamericana. *Ursúa* se asemeja de este modo a un nuevo tipo de crónicas de las Indias: una crónica que, desde la distancia cronológica de principios del siglo XXI, acepta la tragedia histórica colectiva e invita a la reconciliación. Desde luego, *Ursúa* no se puede calificar de nueva novela histórica, en el sentido de Menton (1993) o Perkowska (2008), por una parte, porque no carnavaliza las interpretaciones eurocéntricas e hispánico-triunfalistas de los acontecimientos posteriores a 1492, y, por otra parte, porque perpetúa una representación estereotipada de los descubridores (caracterizados por su fiereza, crueldad, valentía y codicia). A pesar de esta perspectiva tradicional —puesta en tela de juicio por la crítica, como se ha visto—, la novela de Ospina matiza la figura del conquistador gracias a diálogos intratextuales e intertextuales que acercan *Ursúa* a un cantar de gesta transnacional.

Referencias bibliográficas

Araújo Fontalvo, Orlando (2007), “*Ursúa*: ficción e historia de una nueva crónica de Indias”, *Especulo*, n.º. 35.

Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/ursua.html>

Bada, Ricardo (2007), “La amenaza de una trilogía”, *Revista de Libros*, 01/02/2007. Disponible en:

<https://www.revistadelibros.com/articulos/ursua-la-primer-novela-de-william-ospina>

¹⁴ En 2018, al finalizarse las celebraciones patrióticas del 12 de octubre, el líder del PP Pablo Casado provocó cierta polémica al referirse al orgullo español por haber “descubierto” América. Varios historiadores internacionales criticaron esta visión por su proximidad con la versión del relato de la Conquista difundida por el régimen franquista. Asimismo, poco antes de que yo escribiera las presentes líneas, el presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, también generó debates al exigir al rey Felipe IV que España se disculpara por los excesos de la Conquista (véase en *El País* del 26/03/2019 las reacciones en cadena provocadas por esta petición).

¹⁵ En el tercer capítulo de su interesante libro *La novela histórica colombiana (1988-2008): entre la pompa y el fracaso* (2009), Pablo Montoya divide las novelas históricas centradas en la Conquista entre las que rechazan este episodio histórico y las que, al contrario, tienden a glorificarlo.

- Ceballos Viro, Álvaro (ed.) (2014). *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*. Madrid: Visor.
- Compagnon, Antoine (2005). *Les antimodernes: de Joseph De Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard.
- Deluermoz, Quentin y Pierre Singaravélou (2016). *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*. Paris: Le Seuil, col. "L'Univers historique".
- Eder, Jens, Fotis Jannidis y Ralf Schneider (2010), "Characters in Fictional Worlds. An Introduction", en *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film and Other Media (=Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie; 3)*. Berlin/ New York: De Gruyter, págs. 3-64.
- Fisher, N.R.E. (1992). *Hybris. A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Warminster: Aris and Phillips.
- Insúa Cereceda, Mariela y Jesús Menéndez Peláez, Jesús (coords.) (2017). *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*. Madrid: Instituto de Estudios auriseculares.
- Jouve, Vincent (2001). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF. [1ª ed. 1992]
- Lefere, Robin (2013). *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*. Madrid: Visor.
- Martínez Sánchez, Yuli Paola (2015), "Museo de lo inútil, Ursúa y La ceiba de la memoria: entre la crisis y el orden de la representación", *Estudios de Literatura Colombiana*, n.º. 36, págs. 37-57.
- Marx, William (ed.) (2004). *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*. Paris: PUF.
- Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montes, Mónica (2006), "Reseña de Ursúa de William Ospina", *Pensamiento y Cultura*, n.º. 9, s.pág.
- Montes Hernández, Pedro Nelson (2015), "La metaficción historiográfica en *El país de la canela*, de William Ospina", *Segunda etapa*, vol. XIX, n.º. 21, págs. 101-123.
- Montoya, Pablo (2009). *La novela histórica colombiana (1988-2008): entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Moreno Blanco, Juan (2016), "Representación ficcional del Otro en el espacio/tiempo del pasado nacional. Novela Histórica Tradicional Versus Nueva Novela Histórica", *Eidos: Revista de Filosofía*, n.º. 24, págs. 124-135.
- Narbona Vizcaino, Rafael (2014), "La sublimación del héroe en la época medieval", en Jaume Aurell *et alii*. *La cultura en la Europa del siglo XIII: emisión, intermediación, audiencia*. Pamplona: Gobierno de Navarra, págs. 27-67.
- Ospina, William (2012). *Ursúa*. Barcelona: Random House Mondadori. [1ª ed. Alfaguara 2005]
- Pastor, Beatriz (1988). *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Perkowska, Magdalena (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica (1985-2000) ante las teorías podmodernas de la historia*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Pulgarín, Amalia (1992), "El descubrimiento y la Conquista de América en la nueva novela histórica: Posse, Saer y Merino", en Joaquín Marco (ed.). *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, tomo III. Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 515-528.
- Riera Rodríguez, Gloria Elizabeth (2012), "El mito como expresión del desentendimiento cultural en *El país de la canela* de William Ospina", *Estudios de Literatura Colombiana*, n.º. 31, págs. 229-247.
- Rubiano, Martha Lucía (2001), "La reescritura de la Historia en la nueva novela histórica", *Cuadernos de Literatura*, vol. 7, n.º. 13-14, págs. 136-142.
- Saint-Gelais, Richard (1999). *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Québec: Nota Bene.
- Torres Duque, Óscar (2011), "Otra épica del infortunio", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 46, n.º. 81, págs. 126-130.
- Valero Bernal, Víctor (2016), "William Ospina y la búsqueda de la franja amarilla", *Pensamiento al margen. Revista digital*, n.º. 5, págs. 141-156.
- Varela Álvarez, Violeta (2008). *Destino y libertad en la tragedia griega*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Zuleta, Rodrigo (2006), "Ursúa, una novela atiborrada", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 43, n.º. 73, págs. 121-122.