

PEPE BOTELLAS

de Alvarez Gardeazábal: ironías de un discurso histórico

Elzbie ta Sklodowska
Universidad de Varsovia

La reciente novela de Gustavo Alvarez Gardeazabal, *Pepe Botellas* (1984) establece varios códigos de su posible desciframiento a nivel superficial (título, epígrafes, referencias documentadas) y en la esfera de estructuras profundas (varias estrategias de transformación de la historia en el discurso). En el presente estudio proponemos detenernos en el código del discurso histórico que se ofrece como la más evidente clave interpretativa de la obra. El título mismo de la novela remite al lector a la historia, evocando la ambigua figura del rey Jose I impuesto por Napoleón a los españoles. Esta intertextualidad histórica se vuelve literaria, o al menos se tiñe de lo ficticio, cuando aparece una serie de citas que vienen de la prolífica obra de Benito Perez Galdá. Recordemos, que el autor de los *Episodios Nacionales* trataba la historia como "materia novelable" y en la galería de sus protagonistas se encontraba también el retrato del rey "conocido aquí por 'el tuerto' o por Pepe Botellas". El texto de Alvarez Gardeazabal se abre con citas -en forma de lemas o epígrafes- que refuerzan todavía la dimension intertextual y el tema histórico. Nuestro entendimiento del discurso histórico es amplio, ya que se basa en la definición ofrecida por Hayden White:

... I treat the historical work as what it most manifestly is: a verbal structure in the form of a narrative prose discourse. Histories... combine a certain amount of 'data' theoretical concepts for explaining these data, and a narrative structure for

their presentation as an icon of sets of events presumed to have occurred in times past¹.

Obviamente, tanto la formula del discurso histórico como la de la intertextualidad, requieren especificación, ya que pueden realizarse en formas distintas, sirviendo diferentes propósitos ideológicos y estéticos. Dentro de este marco general vamos a ir buscando, pues, los rasgos propios del texto novelesco de *Pepe Botellas*.

La historia permea el discurso de Alvarez Gardeazabal no solamente debido a los inexorables lazos entre la novela (ficción) y el acontecer histórico (realidad), sino por la explícita intención del autor de enfrentarse a ciertos eventos del pasado no lejano, aunque convertido ya en historia por la memoria colectiva y por la labor científica de los historiadores. La palabra "historia" aparece en la novela precisamente en el sentido que le es otorgado por White, o sea como una escritura, un discurso, una estructura verbal que pretende sustituir o reconstruir una imagen del pasado. Una cita de Cabrera Infante -que bien hubiera podido ser de Borges- que encabeza la novela, pone en entredicho la diferencia entre el acto de escribir y el de hacer historia: "¿es posible que un hombre invente una historia que con los años resultará ser la biografía de otro hombre?". Tampoco es gratuita, suponemos, la introducción de una "meditación inicial" prestada de Galdá, que pone en tela de juicio el mecanismo

1. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (Baltimore & London: The Johns Hopkins university Press, 1973), p. IX.

de tergiversar la verdad en el proceso de recordarla desde una perspectiva (temporal, espacial, o simplemente ideológico-política). Según el maestro del realismo español, la historia y la posteridad suelen “desfigurar” los hechos con “pérfido criterio”.

La primera frase del discurso novelesco de *Pepe Botellas* versa: “Siempre me costó trabajo describirlo”². Junto con los fragmentos citados estas palabras imponen al discurso un tono fuertemente irónico porque cuestionan la posibilidad de escribir una historia de esas que solían denominarse verdaderas o verídicas. La novela de Alvarez Gardeazábal se autocuestiona en cuanto texto histórico, ya que no puede quedar a salvo si pone en duda los principios y las estrategias de la escritura en general. Nos parece que el escepticismo es una actitud que emana de los primeros renglones de la obra, tejida tanto de préstamos brillantemente escogidos como de ideas originales. El modo irónico se ofrece como un rasgo distintivo del discurso histórico postulado por el colombiano. Según Hayden White —quien sigue en su metodología literaria a Northrop Frye—, la ironía es esencialmente dialéctica, “inasmuch as it represents a self-conscious use of a Metaphor in the interests of verbal self-negation”³. En *Pepe Botellas* nos encontramos con ejemplos explícitos de tal actitud, hasta llegar el mismo narrador a descubrir su carácter no fidedigno, si empleáramos aquí la terminología de Wayne Booth*. El fragmento que sigue es una ilustración ejemplar de este rasgo del narrador:

Sobre su huida hay numerosas versiones. Yo apenas puedo recoger algunas porque dos semanas después, y como acto de gracia o conmiseración, me nombraron agregado cultural de la embajada en Italia y solo me traje las versiones que me alcanzaron a dar los que rodeaban el círculo de la elite gobernante. Las otras han sido versiones que el mismo Pepe dio, primero en declaraciones para los periódicos y revistas, después en sus columnas ególatras o en los periódicos que editó para mostrar la historia de su vida según

su propio evangelio. De haberlas leído tanto, probablemente se me confunden la una con la otra y los fragmentos de la realidad se me escapan convertidos en piezas de la gran mentira con que él pretendió siempre alentarse en sus fracasos (pp. 88-89).

La cita es un tanto larga, pero su densidad ideológica es incuestionable. La idea clave es la de diferentes versiones de un hecho, moldeadas según la necesidad de intereses oficiales o particulares. La distorsión de la historia por parte de los que tienen el poder se ha convertido en el tema favorito de la nueva novela hispanoamericana de tendencia desmitificadora. Todos recordamos el antológico episodio de la masacre de los obreros en *Cien años de soledad* y las reescrituras de la biografía de Fray Servando Teresa de Mier hechas por el cubano Arenas en *El mundo alucinante*. En la conciencia de los lectores están presentes también los ataques contra las mentiras difundidas por la prensa—desde la obra de Fuentes *La muerte de Artemio Cruz* hasta la novela reciente de Vargas Llosa *La guerra del fin del mundo*. Los escritores del Continente nos confrontan con una acusación de los medios de (des)información oficiales, advirtiéndonos —tal como lo hace el protagonista de *La guerra del fin del mundo*— de que “Las mentiras machacadas día y noche se vuelven verdaderas”⁵. El tema tampoco es ajeno a Alvarez Gardeazábal, según ha indicado en sus análisis Raymond L. Williams⁶. En *Pepe Botellas* el autor va, sin embargo, más allá del dogmatismo de los textos que se creen los únicos depositores de la verdad objetiva y científica y por eso pretenden reescribir la historiografía existente. El propósito de Alvarez Gardeazábal no es testimonial ni reivindicador

5. Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo* (Barcelona: Seix Barral, 1981), p. 3.62.

6. Raymond L. Williams, *Una década de la novela colombiana. La experiencia de los setenta* (Bogotá: Plaza & Janés, 1981), p. 17. Comentando sobre *El titiritero*, el autor concluye: “Aunque se rompe rotundamente con el ciclo de Tuluá, la preocupación con la relatividad de la historia persiste: en *Cóndores no entierran todos los días* el novelista provee su versión de lo que fue La Violencia en Tuluá; en *El bazar de los idiotas* se crea una nueva versión de la historia olvidada (e inventada) de Tuluá; *El titiritero* ofrece distintas versiones de lo que ocurrió en la Universidad del Valle, y la versión total está del todo en oposición a la versión ‘oficial’ de la universidad en 1986”.

2. Gustavo Alvarez Gardeazábal, *Pepe Botellas* (Bogotá: Plaza & Janés) Literaria, 1984), p. 13. Todas las citas pertenecen a esta edición.

3. Hayden White, p. 37.

4. Hayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1961), p. 159.

en el sentido de partir de una ideología o de una posición clasista. El autor ni siquiera trata de ser comprometido en el sentido de encarnar de modo ostentoso "la voz de los que no tienen voz". Su objetivo nos parece mucho más radical, totalmente desmitificador. lo cual implica la autodestrucción del texto mismo en cuanto "verdadero".

Pepe Botellas es una novela sumergida en la retórica de la ironía y por eso tiene que cuestionar el mecanismo de la escritura y su materia, o sea el lenguaje: "Irony thus represents a stage of consciousness in which the problematical nature of language itself has become recognized. It points to the potential foolishness of all linguistic characterizations of reality as much as to the absurdity of the beliefs it parodies" ⁷. La convicción de que el lenguaje es siempre una metáfora imperfecta que oscurece más que logra clarificar, se manifiesta en las primeras líneas del libro que —en vano— intentan captar la imagen del protagonista:

Cuando lo conocí tuve la impresión de estar viendo la foto de Jorge Negrete el día que se casó con Maria Félix. Y cuando ya estuve muy cerca de él, llegué a jurar que estaba frente a Pedro Armendáriz. En fin, cualquiera que hubiese sido el punto de comparación, todos me llevaban a la única imagen que alcancé a tomarle: la de un charro (p. 13).

La metáfora de una foto no es nueva, pero igual que el espejo stendhaliano ilustra la sensación de lo unidimensional de la imagen frente a la realidad multidimensional y dinámica. Las dificultades con las que tropieza el narrador de *Pepe Botellas* podrían encerrarse en la sucinta comparación que hace Borges entre la realidad y el lenguaje: "mientras ésta es simultánea aquél es sucesivo".

Hasta ahora hemos tratado de establecer la naturaleza irónica del discurso basándonos sobre todo en la explícita tonalidad autodesmitificadora de la obra. Habrá probablemente muchas formas veladas y sutiles que persiguen el mismo propósito a nivel de estrategias narrativas. Mientras que el mismo evento del *currículum* del protagonista puede producir varias versiones del hecho, también la selección, ordenación y clasificación de datos en la novela debe considerarse en términos de una de las posibles (in) versiones de la verdad.

7. White, p. 37.

Hayden White comenta al respecto: "¿This process of exclusion, stress and subordination, is carried out in the interest of constituting a story of a particular kind?" ⁸ ¿Qué tipo del discurso ofrece, por consiguiente, *Pepe Botellas* si nos fijamos en el *modus operandi* de su narrador, Guillermo Zambrano, en cuanto a la selección de datos? El narrador parece sobre todo muy asiduo en recoger los detalles de la intrahistoria o anti-historia, afanándose en ir más allá de las versiones difundidas o aceptadas como oficiales. Es significativo que Zambrano no se haya sentado sobre los laureles cuando "Pepe Valladares declaró muerto a su hermano, le negó la existencia, y en cuanto fue posible, olvidó su senda y su destino" (p.15). Al contrario, enfrentado con tal *statu quo*, el narrador seguía persiguiendo las otras verdades: "Yo vine a saber de él, de sus gentes y de sus hilos porque las mofetas Arenas, las de Holguín, heridas en lo profundo por el desprecio que Pepe le hacía continuamente a su hermano el novelista, abrieron sus fauces viperinas y en una noche buena me derramaron sus historias" (p.15). El procedimiento de Alvarez Gardezabal en este fragmento condensa las propiedades del discurso: a la desmitificación de los mecanismos de la historiografía oficial ("declaró muerto") se une la intertextualidad (referencia a la obra del cubano Reinaldo Arenas *El palacio de blanquísimas mofetas*) y la ironía del lenguaje ("fauces viperinas"). Los recursos irónicos funcionan como arma de doble filo, ya que se vuelven sobre el mismo discurso como una serpiente mordiendo la cola.

La novela recoge también datos y personajes del *main-stream* historiográfico, pero la ordenación del conjunto vuelve a colocarnos en medio de la ironía. La yuxtaposición de los fragmentos dedicados a Fidel Castro con las experiencias de ciertos adolescentes en un colegio de Belén contribuye a un rebajamiento de Castro de las alturas de la gran historia épica a nivel de la "pequeña historia". El narrador recuerda cosas nimias, insignificantes desde el punto de vista de los que llenan los anales historiográficos bajo los auspicios de los poderosos. Así pues, un dato crucial para la biografía de Pepe lo constituye el momento de la compra del primer par de zapatos de almacén. La evocación de este *turning point* de su biografía vuelve a aparecer a lo largo del discurso, sirviendo este *leitmotiv* de un punto de

8. White, p. 6.

referencia como si fuera una fecha de una batalla u otro dato histórico de suma importancia. Según vemos, el escritor colombiano subordina a su propósito irónico-desmitificador también el recurso de la inversión de jerarquías establecidas. Un dato pequeño cobra proporciones enormes en comparación con los acontecimientos reconocidos como los que marcaron un hito en la trayectoria de la humanidad. Este procedimiento de la carnavalización no llega a dimensiones exuberantes de lo grotesco o hiperbólico —como ocurre, por ejemplo, en *El bazar de los idiotas* del mismo autor— pero, sin embargo, contribuye a la convicción de que la historia puede resolverse en un sinfín de experiencias psíquicas individuales —según ya enseñaba Levi-Strauss— y de que es totalmente imposible captar su proceso de modo objetivo.

Según observa White, el tono irónico suele expresarse en el modo satírico: "Satire presupposes the ultimate inadequacy of the vision of the world dramatically represented in the genres of Romance, Comedy and Tragedy alike". La ideología imperante en tales casos es, por supuesto, pesimista y esceptica. En la obra analizada el escepticismo abarca el mismo texto y la variedad de "otros" textos incluidos en forma de citas con fichas bibliográficas exactas. Los textos referidos son de muy diversa índole: hay novelas del mismo autor (*El titiritero*, *Dabeiba*, *Los míos*), recortes de periódicos y obras historiográficas. La novela de Carpentier *Consagración de la primavera* aparece junto al texto de Cabrera Infante quien parece burlarse de Carpentier igual que ya lo había hecho en las secuencias paródicas de *Tres tristes tigres*. Además, los escuetos textos enciclopédico-científicos están al lado de la prosa galdosiana. Aunque habría que adentrarse más en la selección de textos, nos parece que su presencia tan variada —aunque premeditada— sirve también para darnos a entender la tonalidad irónica del conjunto. Las reglas del juego irónico —tan perspicazmente expuestas por Wayne C. Booth en su *A Rhetoric of Irony*¹⁰— aparecen en *Pepe Botellas* en la gran riqueza de su realización literaria. La intertextualidad que constituye la fibra importante y evidente del discurso sobrepasa las fronteras de un mero diálogo ideológico, reforzando el modo irónico de la escritura y de

la lectura. Aunque es cierto que la mayoría de las buenas novelas pueden denominarse heterodoxas, *Pepe Botellas* se destaca en este sentido hasta en el contexto de la desafiante nueva prosa hispanoamericana. La obra de Alvarez Gardeazábal lleva a sus últimas consecuencias el juego historia-ficción. El atrevimiento del escritor colombiano en cuanto a la desmitificación de la historia es tanto más excepcional que se dirige contra los mitos muy vivos, asociados con los ideales izquierdistas, progresivos o revolucionarios (Fidel Castro, el Ché). El escepticismo de la obra anula cualquier posibilidad de un mensaje ideológico, aunque hay también fragmentos de sátira socio-político-cultural explícita.

Ya hemos mencionado la opinión de White de que el modo satírico suele entrelazarse con la ironía. Igual que en el conocido esquema de los mundos ficticios confeccionado por Scholes, también White sitúa la sátira en el polo opuesto de *romance*:

The archetypal theme of satire is the precise opposite of this Romantic drama of redemption; it is, in fact, a drama of diremption, a drama dominated by the apprehension that man is ultimately a captive of the world rather than its master, and by the recognition that, in the final analysis human consciousness and will are always inadequate to the task of overcoming definitively the dark force of death, which is man's unremitting enemy".

La visión del proceso histórico en *Pepe Botellas* es, en realidad, pesimista. El texto niega la posibilidad del progreso y refuerza la idea del retorno de lo mismo en disfraces diferentes. En las actividades de Pepe en Colombia, por ejemplo, todos ven una repetición de sus ominosos hechos en Cuba: "Fue una repetición, si se quiere aumentada y corregida, de lo que había hecho en Cuba cuando comenzó a aparecer como el defensor de la revolución y desde el micrófono señalaba a los contrarrevolucionarios" (p. 305). Según algunos protagonistas de la novela, la vuelta de lo mismo amenaza no solamente a nivel de actos individuales, sino también en los eventos colectivos. De ahí que Homero Landazábal —en su carta fechada ya en octubre de 1985 en Ashland—

9. White, p. 9.

10. Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1974).

11. White, p. 9.

vaticine el deseo de Pepe de montar "una sucursal del regimen de La Habana en Colombia" (p. 334). Finalmente, en una de las "meditaciones" ya citadas vuelven a sonar las palabras significativas: "Parece que no ha pasado el tiempo. Todo está lo mismo" (p. 229). Quizás es una de las tantas intertextualidades irónicas de la novela, el eco de la famosa exclamación de que "sigue siendo lunes", pero la novela no ofrece ninguna visión alternativa y progresista del acontecer histórico y por eso identificamos su ideología con el escepticismo.

El texto ofrece también una visión anti-romántica del protagonista en el sentido de crear a un anti-héroe. Mientras que la definición de la novela propuesta por Lukács habla de un héroe en búsqueda demoníaca de valores auténticos en un mundo degradado, lo demoníaco del *currículum* de Pepe no es resultado de la discrepancia entre su ética y la degradación del entorno, sino de sus propios rasgos diabólicos. Pepe Botellas—locutor-superestrella de la radio cubana—tiene poderes casi sobrehumanos que le permiten manipular millones de oyentes de su "superescuchadísimo" programa "La Voz del Próximo". Su arma es la mentira combinada con el conocimiento de la psicología de su auditorio potencial (implícito o ficticio, según otras nomenclaturas)¹². El proceso de la manipulación por parte de los medios de la cultura masiva ha sido desenmascarado ya en *La tía Julia y el escribidor*, pero la sátira de Alvarez Gardezabal resulta mucho más incisiva y destructora que las malicias dirigidas contra el exitoso plumífero Camacho. La fuerza de la novela colombiana reside en sus lazos identificables con la realidad histórica, mientras que el texto de Vargas Llosa se mueve más bien en el mundo ficticio de las radionovelas y en el ámbito de la biografía individual. La muerte de Chibás—escenificada por Pepe Botellas—constituye un ejemplo muy poderoso de la intriga política. El acontecimiento tuvo rasgos de melodrama y tragedia, igual que las historias inventadas por Pedro Camacho, pero superó a éstas por su autenticidad: "Y se pegó el tiro. Yo lo oí como un estruendo sin nombre, por la CMQ. Cuba entera lo oyó como si la hubieran traspasado en su corazón. Después, con voz trémula y descriptiva, pero seguramente ensayada por muchos meses, Pe-

pe Valladares tomó el micrófono..." (p. 43).

Jose María Valladares Masó alias Pepe Botellas es un antihéroe porque su ética consiste en estar siempre en el lado de los vencedores, independientemente de su ideología. En un fragmento que evoca la participación del narrador en la lucha guerrillera en la Sierra, nos encontramos con un comentario breve sobre el conformismo de Pepe: "apenas me recibió (Fidel) en el campamento, lo único que pregunto fue por Pepe y yo, entre tímido y seguro contesté: 'debe ser que todavía no vamos ganando desde que no ha subido'" (p. 58). La ironía de la novela es totalizante, por lo cual no se limita a la figura del protagonista, sino se vuelve también sobre el mismo narrador. Este se autopresenta en categorías explícitamente antiheroicas:

Y entonces yo, Guillermo Zambrano, que me había escapado a Cuba para no cumplir el servicio militar en Colombia y no tener que meter-me en la balacera que se vivía por aquellas épocas, no tuve más remedio que hacer de tripas corazón y recordando segundo a segundo la película de Jack Palance, "Ataque", coger una bazooka de ésas... (p. 69).

Según vemos, ninguno de los dos es un héroe romántico, pero el narrador traza una línea divisoria entre su propia situación y la de Pepe, ya que "hay quienes nacen con estrella y otros nacemos estrellados" (p. 70). El narrador no quiere estar, sin embargo, en el lado de los vencidos, oprimidos o derrotados y hacia el final de la novela aparece más bien 'vendido' que "vencido". Estas ambigüedades nos hacen interpretar las palabras del narrador con reserva debida y discernirlas de las ideas del autor implícito. Precisamente a este último atribuiría yo las palabras muy importantes del libro que definen ideológicamente el género novelesco: "la historia se escribe por parte de quienes triunfan, los que pierden escriben novelas" (p. 88). Al contrario, el narrador no está movido por ideales reivindicadores, sino por una "dignidad" que le mueve "los hilos de la venganza" (p. 72).

Según Hernán Vidal, "la sátira se caracteriza por proponer una perspectiva marginal, excéntrica, para el conocimiento de la realidad degradada"¹³. En efecto, el narrador de Pepe Botellas subraya su posición periférica, moviéndose a la manera de un satélite alrededor de los grandes

12. Cf. Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1978) y Walter Ong, "The Writer's Audience is Always a Fiction", *PMLA* 90, No. 1 (Januario 1975), pp. 9-21.

eventos y personajes importantes. Igualmente, el autor implícito se empeña en darnos a entender de que la novela en cuanto género tiene que escribirse desde una óptica de los marginados. La trayectoria del narrador y de su protagonista-amigo-adversario-victima evoca las experiencias de ciertas lecturas de Borges, sobre todo sus historias "de la infamia", los enredos policiacos de algunos cuentos o el clima ambivalente de "Emma Zunz". Los protagonistas de Alvarez Gardeazábal son descaradamente antiheroicos y no tienen nada que ver con el ideal hegeliano del individuo "histórico universal" quien encarnara la conciencia progresista de su clase y de su época.

A pesar de sus obvias heterodoxias y desafíos a las fórmulas canonizadas, la obra del colombiano sigue siendo una novela. Según el formalista ruso Bakhtin, la novela conlleva unas posibilidades críticas que sobrepasan las de la épica (un mundo basado en una ideología incuestionable del pasado), de la poesía (un mundo autorreferencial) o del drama (un mundo fragmentario). La relación entre la novela y la experiencia contribuye al moldeamiento del género por la *praxis* histórica, a su susceptibilidad al cambio formal y a su desafío a las normas tradicionales. El lenguaje de la novela, sigue Bakhtin, es siempre heterogéneo, ya que reconoce la existencia de otros discursos y establece un diálogo con otros textos y géneros, sea por medio de una parodia, sea por vía de creación de formas híbridas¹⁴. Nos parece interesante notar cómo las ideas del crítico ruso coinciden con los rasgos del texto analizado y resaltan su dimensión rebelde y desmitificadora.

La tonalidad irónica que hemos intentado diseminar en el discurso se funda en varios niveles de la estrategia narrativa -abarca la visión del anti-héroe, el punto de vista del narrador poco fidedigno, las intertextualidades, la inversión de je-

rarquías de valores. Debido a este modo irónico las cosas no son lo que aparentan ser: la biografía no es más que una pseudobiografía, la historia se hace ficción y la invención se vuelve historia. Hayden White comenta al respecto: "The aim of the Ironic statement is to affirm tacitly the negative of what is on the literal level affirmed positively, or the reverse"¹⁵. En la opinión de Lukács, el lenguaje de la novela tiene que ser irónico porque media entre la experiencia y el deseo, entre lo real y lo ideal, entre el estar y el ser¹⁶. Según hemos tratado de demostrar, la ironía de *Pepe Botellas* se debe ante todo a la autoconciencia metaliteraria y metahistórica del autor implícito de que tales discrepancias existen y es imposible superarlas tanto en la realidad histórica como en la creación ficticia.

El final virtuoso de la novela -aunque no exento del elemento de sorpresa- constituye una culminación lógica de las ironías acumuladas a lo largo del libro. En estas últimas páginas nos damos cuenta definitivamente de que la ironía abarca no solamente el proceso de la escritura, sino también a nosotros, los lectores, atrapados como estamos por las poderosas leyes de la novelización. Así pues, el antiguo juego cervantino vuelve en su variante moderna y original, igual metaliteraria como metahistórica, dejándonos sorprendidos ante el mundo de nuestro siglo defamiliarizado y, por lo tanto, revelado por el arte de la novela.

13. Henry James, "Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socio-literarias", *Hispania*, año 1 (1975), p. 57.

14. Michael Holquist, ed., *The Dialogic Imagination. Four Essays by Mikhail Bakhtin* (Austin: University of Texas Press, 1981), pp. 6-15.

15. White, p. 55.

16. Paul de Man, "Georg Lukács's *Theory of the Novel*", *MLN*, 81 (1966), 527-535.