

Capítulo contenido en el Libro: **Confluências: ficção, história e memória na literatura latino-americana contemporânea**, Compiladores: Alves, L. y Fleck, G., Cascavel: EDUNIOESTE, 2009, p. 96-108. **Explica cómo y por qué escribí la novela**

ACERCA DE LA NOVELA HISTÓRICA: *EL ÚLTIMO CRIMEN DE COLÓN* Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN JUEGO RIGUROSO Y ARRIESGADO

Marcelo Leonardo LEVINAS

Pero también es preciso recordar que los acontecimientos ocurrieron de la manera deseada. Y si es necesario adaptar de nuevo nuestros recuerdos o falsificar los documentos, también es necesario olvidar que se ha hecho esto.
(ORWELL, 1981, p. 225)

El objetivo de escribir la novela (romance) *El último crimen de Colón* (LEVINAS, 2001) consistió en diseñar un juego que, como todo juego, debía sostenerse en reglas claras y precisas. Como se trató de una novela histórica, aparte del autor y el lector, el juego requería de un participante más: la historia. En efecto, la historia es protagonista sustancial de la novela y también, aunque esto en principio suene desconcertante, la principal víctima de la intriga; de ahí su título. La idea central se basa en la suposición de que Cristóbal Colón había accedido a ciertos datos que, o bien no eran demasiado conocidos o bien no eran aceptados como auténticos. Este supuesto posee su asidero, habida cuenta de que toda la información que utilizaría Colón a lo largo de la trama estaba disponible en su tiempo. La intención era ofrecer una versión alternativa de su vida, en muchos pasajes incluso opuesta a la “oficial”. Como consecuencia de ello se le asignó un nuevo rol a las fuentes, ofreciéndose una original interpretación de lo que había quedado documentado, principalmente en su *Diario de navegación*.

La suspicacia atribuida a Colón para haber accedido a datos inaccesibles para otros - sobre todo referidos al tamaño de la Tierra y a la existencia de tierras continentales entre Europa y Asia- incidió en la forma de delinear al personaje e implicó agudizar algunos aspectos de su carácter, de forma tal de lograr una caracterización de su personalidad compatible con una nueva interpretación de su hazaña de llegar a América. De esto resultó un personaje sagaz y calculador, complejo y contradictorio, astuto e inteligente, pero también sumamente sensible.

Toda narración, así sea histórica, se realiza en un presente. Lo que suponemos saber acerca del pasado con certeza, lo que concebimos como posible o lo que sencillamente imaginamos, se construye en el presente. Un documento, una reliquia o un testimonio se hacen carne y existen en una actualidad contemporánea. Son resabios que actúan como canales a través de los que el narrador-historiador puede recortar el pasado, ordenarlo, reconstruirlo y, sobre todo, recrearlo poniéndolo en palabras. Por eso Benedetto Croce proclamó que toda historia, en tanto disciplina historiográfica, es historia presente, “conocimiento del eterno presente” y no crónica, historia muerta y pasada (CROCE, 1953). Podemos agregar nosotros que el presente es vivido por el historiador como si fuera la meta alcanzada por la historia en su carrera contra el tiempo. Por eso, quizás, el tiempo sea, en última instancia, el protagonista fundamental de cualquier historia, sea ella real o fantástica; por lo menos es su sostén. Ahora bien, por otro lado, el pasado, la historia tomada como objeto de estudio, ya no es, y por lo

tanto es algo que no existe, “no está presente”. En consecuencia, la historia entendida como “sucesión de hechos” pertenece a un pasado que no está, pero en tanto narración “pertenece” al presente del autor.

Mi formación ha sido, ante todo, en filosofía y en física. La filosofía me ha servido para ensayar una reconstrucción de la historia de las ideas y acceder a las creencias predominantes en la época de Colón, investigar sus antecedentes y su perspectiva en el tiempo. Pero también me han ayudado la filosofía de la historia y mis incursiones en los estudios históricos, lo cual me permitió evaluar documentos, fuentes y testimonios. Como físico, mi formación científica me guió en la investigación de las cuestiones cosmológicas, astronómicas, geográficas, cartográficas, así como en las técnicas de navegación de la época. Para recrear el pasado, es inevitable alguna arbitraria elección de hechos así como ineludible alguna particular selección de información; para esto recurrí a un esquema selectivo con elementos propios de la novela policial. Es que especialmente en este género, el enfoque y el recorte “deciden” qué es “lo que queda”, de forma tal que lo que permanece se convierte, ni más ni menos, en “lo que fue”.

Porque no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación. El hecho real [...] es uno, en tanto que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir unos y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras mil posibilidades o versiones de aquello que describe: esto, entonces, muda de naturaleza. Lo que describe se convierte en lo descrito. (VARGAS LLOSA, 2002, p. 18).

Lo que se desea recuperar del ayer para transformarlo en historia, depende de cómo se atiendan y jerarquicen los problemas que, se supone, definen el pasado. Así, para establecer una trama es fundamental distinguir entre lo que el escritor presenta como hechos inobjetables y lo que entiende como hechos hipotéticos. En particular, en la novela histórica distinguirlos claramente resulta ineludible y plantea un acuerdo tácito entre el autor y el lector.

El último crimen de Colón es una novela rigurosa en cuanto a que reconstruye los hechos conocidos de la vida del personaje, de su peregrinar por las cortes, de sus viajes, de los conocimientos geográficos y de las creencias de su época, de las comidas, de los venenos que se empleaban en su tiempo y hasta de las canciones que cantaban los hombres por entonces. Y es al mismo tiempo una novela arriesgada, ya que incluye extraordinarios agregados compatibles con esos hechos, complementando el argumento y justificándolo para que, entonces, todo resulte convincente. En particular, entre las razones para el accionar de Colón, se elucubró una fundamental: una incontenible necesidad de apropiarse de la historia como fuera. Precisamente, su hazaña fue rediseñada en función de tal necesidad. La verosimilitud del relato basado en hechos aceptados y en una ambientación muy estudiada, hizo que yo mismo experimentase la sensación de que la novela prefiguraba el fiel reflejo de los acontecimientos que se habían producido, aun sabiendo que eso no podía haber sido así... O sea, intenté reflejarme en un lector desconfiado pero finalmente convencido.

El último crimen de Colón posee un relator omnisciente, que no sólo sabe todo sino que también decide la manera de relatar los hechos de acuerdo con su propia conveniencia. Eso se manifiesta, sobre todo, en su forma de narrar: el énfasis en la utilización de ciertas palabras, el uso de expresiones categóricas y de anécdotas expuestas de manera verosímil como soportes de la trama, el modo de referir las cuestiones oscuras en la vida de Colón y de las consecuencias de su viaje, el empleo de la ambigüedad. Todo esto elementos no los empleé en tanto recursos metodológicos, sino más bien como herramientas literarias. Mi intención fue elaborar dos o tres hipótesis fundamentales, y en tal sentido me apoyé en los datos “inobjetables” que me brindaba la propia historia oficial. Partí de la base de lo que supone Jacques Le Goff cuando

indica que: “Un relato, histórico o no, es una construcción que bajo una apariencia honesta y objetiva procede de una serie de elecciones no explícitas”. Sin embargo, *no* hice lo que el propio Le Goff supone que habitualmente se hace: “Es simplemente la necesidad en historia de exponer el cómo antes de investigar el porqué lo que coloca al relato en la base de la lógica del trabajo histórico” (LE GOFF, 1991, p. 37). Yo, por el contrario, imaginé un “porqué” y rediseñé el “cómo” a partir de lo que la imaginación me sugería, haciendo una nueva interpretación de los hechos y agregando un sinnúmero de situaciones que incorporan personajes nuevos o que incluyen diálogos totalmente imaginados. En otras palabras, el argumento es casi fiel en “cantidad” a lo que se supone que sucedió, pero es levemente infiel teniendo en cuenta la arbitraria incorporación de inéditas situaciones dramáticas que intenté presentar de manera verosímil. Estas nuevas situaciones completan un cuadro de situación que permiten sostener el argumento de la novela.

Natalie Davis sostiene que el historiador está en su derecho de rellenar las lagunas que existen entre las fuentes por medio de una fantasía que se oriente a partir de ellas, pero que también las trascienda. Emplea para esto la expresión inglesa: *invention*. Según la autora, la facultad de historiar es imposible sin la capacidad imaginativa del historiador o historiadora: lo factual y lo ficticio están absolutamente fusionados entre sí (DAVIS, 1984). A mi entender, esto es dable cuando se recurre a una reconstrucción de la historia que sea literaria. Paul Ricoeur, refiriéndose al prestigio del lenguaje poético, señala que éste exige que *"reconsideremos nuestro concepto convencional de verdad, es decir, que dejemos de limitarla a la coherencia lógica y a la verificación empírica, para que pueda tomarse en cuenta la pretensión de verdad vinculada con la acción transfiguradora de la ficción"* (RICOEUR, 2002, p. 27).

Asociamos “ficción” con algo imaginado, pero ¿en qué medida el escritor describe solamente ficciones y el historiador solamente hechos? Pensemos que así como el resultado de un experimento puede ser explicado por dos teorías rivales, siempre es posible asociar un mismo efecto a diferentes causas. Así como el número 7 es el resultado de sumar 3+4 o de restar 10-3, podemos suponer un mismo presente como resultado de pasados diferentes. De igual modo un gran suceso histórico (como la llegada de Colón a América) puede ser explicado a partir de diferentes reconstrucciones parciales, muchas de ellas imaginadas, que lleven a ese mismo resultado desde una interpretación distinta. El ejemplo literario más estupendo acerca de cómo un mismo acontecimiento puede ser expuesto de manera diferente por sus propios protagonistas, lo encuentro en el conocido cuento “En el bosque” de Ryunosuke Akutagawa (1970), donde los distintos personajes (que incluyen el espíritu de un muerto) agregando y sacando situaciones, exponen versiones absolutamente divergentes pero compatibles entre sí de un hecho trivial.

¿En qué elementos significativos podía estar basada una interpretación que fuese rival de la oficial? Sin duda, lo más difícil y espinoso fue hallar una justificación verosímil de por qué Colón habría de ocultar lo que sabía y cuál sería el beneficio de hacerlo. Por ejemplo: ¿por qué guardaría sus secretos hasta la muerte?, ¿por qué le haría pensar a todos que creía haber llegado a las Indias sabiendo que había llegado a un nuevo continente? Hemos seguido el relato de su intrincado *Diario* atendiendo a sus contradicciones y a su deliberado intento de hacer pasar algunas informaciones falsas por verdaderas, mientras que otras sustanciales eran escamoteadas. En síntesis, el aliado principal de la trama fue una concepción de Colón sobre la historia como una “objeto” maleable e incluso manipulable. Elijo este párrafo como ejemplificador del papel que, para el personaje, poseía la historia:

Sintió una molestia profunda hacia aquellos que se decían historiadores y pretendían narrar las cosas sucedidas, lo incomodaba la manera en que alguien podía referirse a un pasado indefenso, la manera como se juzgaba a

los protagonistas, la torpe reconstrucción de las anécdotas y la vertiginosa transformación de los acontecimientos en palabras a veces mentirosas. El pasado jamás podía responder. Él mismo [...] omitía lo que no debería olvidarse jamás y atendía a las arbitrarias trivialidades de su memoria. La Historia bien podía ser una invención, o un escarmiento. Una enorme fábula, como las que se narran a los hijos de noche para que se durmieran y que ellos parecían creer. Porque le disgustaba lo que los hombres hacían con el relato de la Historia, Colón sentía un irreprimible deseo de manipularla. Desde que tenía uso de la razón, lo excitaba la posibilidad de intervenir en los acontecimientos que ingresarían en la Historia. [...] Le fascinaba el poder que suponía tergiversar los hechos, imponer como si fuera Historia lo imaginado por encima de lo sucedido. A veces pensaba que el pasado no existía y que el tiempo era sólo futuro. [...] Él mismo, al mando de una expedición a las Indias, podría intervenir sobre el tiempo de modo tal que cuando los hombres lo recordaran, se verían obligados a concebir un falso pasado, creado por él, forjado por él. (LEVINAS, 2001, p. 53 - 54).

Respecto del párrafo citado, Gilmei Francisco Fleck señala: “*Vemos, assim, imagens de um ser humano que, ao descobrir o mecanismo de como manipular o passado, pelo uso, no presente, das possibilidades de registrá-lo, violenta um Novo Mundo, consciente da impunidade que este conhecimento lhe proporciona*” (FLECK, 2004, p. 221). Mi justificación del accionar de Colón radicó en su poder imaginativo, como consecuencia de pensar que el pasado era un objeto indefenso y susceptible de ser manipulado en su presente. El propio Colón elaboraría una ficción de su vida. Ironizando un tanto con el poder que posee la imaginación cuando ella es bien expuesta, apostemos un poco más y afirmemos que ningún historiador estaría en condiciones de refutar a Bertrand Russell cuando sugería que no había ninguna imposibilidad lógica para creer que el mundo había sido creado hacía sólo cinco minutos, con una humanidad que “recordaba” un pasado enteramente irreal (RUSSELL, 1921, p. 159). El historiador no puede refutar la frase, pero el escritor que inventa historias, ¿precisaría refutarla?

El querer perturbar el pasado de manera verosímil o, mejor dicho, querer ofrecer una diferente interpretación de los hechos, adquiere en el personaje imaginado de Colón los riesgos de lo profano y de lo herético. Así como reivindicamos la imaginación como elemento fundamental de lo histórico y de lo literario, es posible y legítimo imaginar diferentes razones para los hechos reconocidos como verídicos, que agreguen y enriquezcan el argumento de una historia. Este es un juego muy propio de la novela histórica. Más aún: ¿no resulta imprescindible? Consiste, a mi entender, en priorizar la creatividad en el uso de lo verosímil por encima de una esclerotización de lo verídico. Lo verosímil lo es, porque es posible. Mientras que lo verídico debe soportar la pesada carga de lo particular, por lo que resulta irreplicable. Esto jerarquiza la flexibilidad argumental de la literatura por sobre la rigidez de la mera crónica. Por eso, en este punto parece adecuado invocar el célebre pasaje de la *Poética* de Aristóteles:

Según lo dicho, resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad y la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o verso. Si las obras de Herodoto fueran versificadas, en modo alguno dejarían de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra a lo particular (ARISTÓTELES, 1990, p. 10-1).

La imaginación, cuando se la expresa en palabras, no sólo determina y estimula los matices del lenguaje y de su estética; el mismo lenguaje es el que formalmente organiza a la imaginación y la motiva hacia la captura de un contenido determinado, hacia la metáfora, hacia lo teñido de fantástico, hacia la ironía y la exageración y, sobre todo, hacia la presentación convincente de una realidad amorfa y presupuesta que se convierte en... historia. El lenguaje esconde y provee los golpes de efecto y las formas poéticas de convencer, aporta estrategias narrativas rigurosas, descripciones minuciosas o bien despreocupadas, diálogos ágiles o barrocos, prolongados o breves, de acuerdo con las intenciones del escritor. Por eso la novela histórica provoca un límite impreciso entre el descubrimiento y la invención. En la novela histórica, a la vez que se descubre, se inventa.

A propósito, se conoce que Colón escribió dos misivas casi idénticas en las que narró sus descubrimientos, una dirigida a Luis Santágel y otra a Rafael Sánchez, ambos miembros de la corte de Aragón. Dijo haberlas escrito a la altura de las islas Canarias –un ardid presuntuoso para no revelarles a los portugueses la ruta de regreso–, pero las habría escrito, en realidad, mucho más al norte, por las Azores. Después de que la carta llegara a las manos del primero, fue conocida con el sugerente título *De insulis inventis. Epistola Christofori Colombi o La invención de las islas. Cartas de Cristóbal Colón*. Es posible que Colón, al escribirla, le presagiara una amplia difusión en toda España; lo que no previó fue que de ella habrían de hacerse varias impresiones y traducciones al latín convirtiéndose en una lectura habitual de esos días. No debe sorprendernos que la palabra “invención”, tan enérgica, potente y equívoca, haya sido inspirada por el tono empleado por el Almirante en su carta. Y esto nos permite evocar la ingenuidad de los historiadores a la vez que su arbitrariedad: ellos descubren lo que pueden pero también pueden inventar lo que se les antoje. La historia entendida como la sucesión de hechos del pasado –recordemos– ya no es nada, no se la puede “percibir” y, sin embargo, se “materializa” en las narraciones, en la historia presentada como el acto de explicitación de ciertos fragmentos del pasado, como narración parcial e intencionada. Cuando se escribe la historia, ¿no se regenera una criatura del pasado? Y para ello ¿no se construye un discurso, a la vez que se imagina, se descubre e incluso se inventa? Descubrimiento e invención... Frank Graziano en su artículo que lleva el sugerente título “Columbus and the Invention of Discovery” (1990), nos recuerda cómo Bartolomé de las Casas, en su *Historia de las Indias* observó cuán maravilloso es que aquello que un hombre que desea algo con fuerza y firmemente establecido en su imaginación, decide que sea verdad, y cómo lo que encuentra en lo que escucha y observa en cada paso, lo supone a su favor. O cómo Beatriz Pastor dice que Colón llevaba a cabo “una indagación que oscilaba entre la invención, la deformación y el encubrimiento” y que “no se canceló el arquetipo sino que se aplazó simplemente su realización plena mientras comenzaba a funcionar como mecanismo de reducción, deformación, y ficcionalización de la nueva realidad”. Tzvetan Todorov sugiere establecer una “definitiva conexión entre la forma que asumía su fe en Dios y la estrategia de sus interpretaciones” y afirma que “toda información estaba viciada por el hecho de que Colón determinó todo con anterioridad”. Paolo Emilio Taviani, por su parte, sostiene que para Colón “la realidad asume un valor puramente subjetivo” y que “la realidad se debe ajustar a lo que él dice que es”. En el contexto de la exploración, denominación que le podemos asignar a gran parte de la investigación geográfica, ¿“invención” no era comúnmente utilizada en lugar de “descubrimiento”? Hernán Pérez de Oliva titula su libro: *La historia de la invención de las Indias*. El propio Graziano nos dice que Colón “encuentra” algo (“descubrimiento”) y lo transforma, lo instrumentaliza en algo que utiliza (“invención”) (GRAZIANO, 1990, p. 26-29). Por eso es posible decir que el encuentro de Colón con América, es más una invención que un descubrimiento y que su *Diario* estaba consagrado más a lo que había planeado y ambicionado, que a las novedades que quería revelar.

Ciertamente, todos estos asuntos son compatibles con el género policial donde la imaginación del detective debe poseer el mismo estilo creativo del criminal. *El último crimen de Colón* puede ser considerado un policial-histórico y en virtud de toda la información que el narrador de la novela maneja, el “lugar” omnisciente elegido para él es fundamental. Colón, de acuerdo con los presupuestos de la novela, debía ajustar un sistema de coartadas y una serie de mentiras montadas en hechos excepcionales. La época y los acontecimientos que se sucedían por esos días han sobrevenido una sola vez en la historia y ya de por sí eran singulares. Respecto de lo que se sabía y lo que no se sabía en su tiempo, debía existir en Colón una enorme conciencia de cuáles eran las dudas más legítimas. Todo esto actuó como el aliado de una trama que podía urdirse. Los mejores cómplices para *El último crimen de Colón* fueron esas cosas que intrigaban a los hombres y, entre ellas, una principal: ¿cómo era la Tierra?, o sea: ¿cómo era la parte que se desconocía de la superficie de la Tierra? Pero además: ¿cuál era su tamaño?, ¿qué extensión tenía el Mar Océano?, ¿cuántas tierras habría más allá? La intención fue la de emplear una obra literaria -su *Diario*- como el condicionante de una historia que, en realidad, no fue tal cual así. O sea, un Colón escribiendo una historia casi en paralelo con los acontecimientos -una obra de arte de la tergiversación- para determinar la historia que quedaría, ésa en la que hemos creído. Tergiversar, dominar la historia... ¿No es esto mismo lo que ha sucedido y lo que habitualmente sucede con la historia de la conquista de América? En *El último crimen de Colón* lo importante es lograr que los lectores participen de un juego en el que se tiende un ardid con las palabras. La novela tergiversa la historia de Colón mostrando cómo él mismo pudo haber tergiversado su propia historia. Intenta lograr que el *Diario* de Colón se constituya en algo así como la obra precursora de un género literario futurista, cuyo contenido fuese una crónica en la que Colón *no* cuenta el pasado sino que decide qué será cierto y qué será falso en el futuro. Por eso al respecto Gilmei Francisco Fleck, comenta:

Ao longo do relato da travessia do mar tenebroso –efectuado em primeira instancia pelo próprio Almirante do Diário de bordo, que passa a ser parodiado –fatos e personagens da conhecida história do descobrimento da América recebem novos e intrigantes tons na recriação proposta pelo romancista. Imagens novas e surpreendentes do Almirante vão se formando pela atuação do narrador. Este ora assume uma perspectiva extradiegética que analisa e panoramiza os eventos registrados, ora instalase na mente do próprio protagonista para revelar o seu sistema de seleção e os critérios adotados para efetuar os registros dos eventos que se perpetuarão no tempo. Ciente de seu papel histórico, a personagem sabe que estes serão considerados fontes referencias pela história. (FLECK, 2007, p. 134-5)

Y Fleck, indicando que tales eventos serán considerados verdaderos una vez que fuesen escritos en el *Diario*, hace referencia al narrador cuando éste expresa: “*Esa tinta referiría hechos que serían recordados, no porque hubiesen acontecido, sino porque inexorablemente serían leídos*”. (LEVINAS, 2001, p. 42)

Tristram Shandy, el personaje de la novela de Laurence Sterne (1985), intenta relatar su vida de manera pormenorizada incluyendo la vida de sus padres antes de que él mismo naciera. Creo que Sterne inevitablemente ha provocado en cualquier lector de su novela las siguientes preguntas: ¿dónde debería empezar y dónde terminar el relato de la vida de un individuo?, ¿qué abarca el entorno de una vida?, ¿qué son y cuáles son los acontecimientos que ineludiblemente deberían ser tenidos en cuenta?, ¿cómo lograr que una crónica sea completa sin que por ello se vuelva interminable? Y entonces, Colón, al *hacer* su propia historia, ¿qué debía haber escrito en su *Diario* de forma tal que su historia pareciera indiscutible? Por eso la pregunta fundamental, en lo que a nosotros respecta, es: ¿en qué consiste la objetividad cuando se trata

de la historia narrada de manera ficcional, sobre todo en una novela histórica? El historiador Fernand Braudel ha escrito que:

La vida, la historia del mundo, todas las historias particulares, se nos presentan en la forma de una serie de acontecimientos: entiéndase, de actos siempre dramáticos y breves. Una batalla, un encuentro de hombres de estado, un discurso importante, una carta fundamental, son instantáneas de la historia [...] admítase que a menudo son estas pobres imágenes del pasado y del sudor de los hombres las que nos ofrecen la crónica, la historia tradicional, la historia-narración favorita de Ranke... Resplandores, pero sin luz; hechos, pero sin humanidad. Nótese que esta historia-narración ha tenido siempre la pretensión de decir “las cosas como realmente han acaecido” [...] Falaz ilusión, como todos sabemos” (BRAUDEL, 1984, p. 27-28).

Imaginemos nosotros que Tristram Shandy escribe su biografía a una enorme velocidad y que llega el día en que él ha terminado de escribirla hasta ese instante; entonces a partir de ese momento estaría haciendo, fundamentalmente, una sola cosa: escribir su biografía, la descripción de una vida que consiste en describir la propia vida... Una historia cuyo único contenido sería la acción de escribir la propia historia. Una insólita y a la vez extraordinaria confluencia entre la historia relatada y la historia vivida; la vida como puro relato o el relato como forma de vida. El diario más pleno. Se trataría de un Tristram Shandy *produciendo* literalmente su vida, una vida exclusivamente literaria. En cierto sentido se trataría de la forma de vida más plena para un escritor, una verdadera confluencia entre hacer historia y escribirla.

Colón en su *Diario* contaba casi al instante lo que acababa de suceder; a la par que hacía historia, la escribía. O bien lo hecho se puede traducir en lo escrito, o bien lo escrito puede consistir en una invención de lo que *no* se hizo, o en una tergiversación de lo que *sí* se hizo. Y además están las omisiones y los secretos. ¿Qué consecuencias puede tener que un diario sea un relato ficcional, donde su autor obliga al lector a pensar que en él se han asentado los acontecimientos más importantes de la vida de quien lo escribe si esos acontecimientos poseen un enorme grado de falsedad? Para que eso entrara en la historia.

Manter esse segredo, e também outros, era só uma questão de não registrá-lo. Esta é uma intenção já várias vezes manifesta pelo narrador como meio de explicitar os critérios de seleção do que se registra na história. Seleção que ocorre, como se nota ao longo da narrativa, não só na hora de interpretar o passado, mas também no momento do presente, em que, pela primeira vez, um fato é perpetuado no tempo pelo ato da escrita. (FLECK, 2004, p. 176)

Contar la verdad, pero también imaginar e inventar; ocultar casi al mismo tiempo otras cosas que habían ocurrido y que no serían escritas, que no serían incluidas en el *Diario* de Colón, a pesar de que serían indicadas en la novela por el narrador... La tarea del narrador omnisciente de *El último crimen de Colón* es contarnos qué escribió, qué cosas omitió y por qué. En eso consiste el juego de la novela.

Aristóteles decía que la ciencia era el *conocimiento de las causas*. Giambattista Vico, veintidós siglos después, interpretó la sentencia de Aristóteles de “conocer las causas”, como “ser la causa de las cosas”: sólo quien es causa de algo, quien produce algo, lo conoce. En consecuencia, lo conocido es lo hecho: *verum factum*. El hombre no había creado la naturaleza -según Vico la había creado Dios- y por eso *no* podía conocerla. Pero el hombre sí había causado la historia, la había creado, por lo que la historia de los hechos era idéntica al conocimiento de la historia, esto es: como ciencia, como disciplina. Con la fusión de dos

actividades que eran una sola, Vico intentaba superar la ambigüedad del término historia (sucesión de acontecimientos del pasado o estudio del pasado). En una única historia el sujeto coincide con el objeto: el hombre es el actor principal de la historia y es también quien la estudia, quien la escribe. Es el actor, el autor y el intérprete.

Jorge Luis Borges, en “Pierre Menard autor del Quijote” de *Ficciones* (1944) nos habla de un personaje, Menard, quien aspiraba a escribir el Quijote. No quería copiarlo sino verdaderamente producirlo. Borges reproduce el pasaje del Quijote de Cervantes que dice: “... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir...”. En su irónica narración, nos dice que, en cambio, Menard escribió: “... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir...” (BORGES, 1974, p. 449). ¡Se trata del mismo texto...!, pero el juego borgeano consiste en afirmar que el texto de Menard es infinitamente más rico que el de Cervantes: mientras que Cervantes hace sólo un mero elogio retórico de la historia –nos dice Borges- Pierre Menard, empleando las mismas palabras en el mismo orden, lo supera y nos propone una idea asombrosa: definir la historia no como una indagación de la realidad, sino como su origen. Es que la verdad para Menard, no sería “lo que sucedió” sino “lo que juzgamos que sucedió” (BORGES, 1974, p. 449). La frase del Quijote -a esta altura del propio Borges...- nos remite a Vico, a pesar de que no se lo nombre. La doble cita del Quijote apunta a que pueden existir diferentes verdades expresables con las *mismas* palabras. Las mismas palabras pueden estar referidas a hechos distintos o a hechos recortados e interpretados de manera diferente, a pesar de que coincidan formalmente en su relato. Diferentes hechos del pasado pueden ser recortados para alcanzar una determinada historia, al modo de Tristram Shandy escribiendo una de las infinitas autobiografías posibles, recogiendo ciertos acontecimientos de entre los infinitos acaecidos a su alrededor y atendiendo, en consecuencia, a una de las tantas crónicas posibles de ser registradas para, finalmente, arribar a una meta: el presente para un Shandy en el que él es un verdadero escritor en acto. El hombre es la causa de las infinitas historias que se pueden construir con los hechos y, por lo tanto, es él quien las conoce. Puede crear infinitas historias de acuerdo con la “disponibilidad” de infinitos relatos posibles, y por eso es su causa. *Verum factum*.

Nuestro Colón-Menard-Shandy no hace sino crear el mundo histórico con su imaginación traducida en escritura. Y a la vez de crearse como personaje, se crea como autor. Nuestro Colón se mofa de los hechos y funda otros en formidables engaños. Con su *Diario* y con su manera de hacer historia, ha motivado al narrador omnisciente a decir, hacia el final de la trama, que “*pocas veces un hombre logró transformarse en un personaje tan opuesto a lo que fue*”. Y se agrega que, si lo que creíamos de Colón era falso, “*por ello, exijamos ahora mismo, que los historiadores lo perdonen, así como nosotros los hemos perdonado a ellos durante tantos siglos*” (LEVINAS, 2001, p. 387). El narrador nos refiere cómo el propio Colón, en un diario *no oficial*, había escrito lo siguiente: “*Hay algo que a Dios no le es dado hacer. Es algo único, debéis saberlo, y se refiere al pasado. Dios no puede cambiar el pasado*” (LEVINAS, 2001, p. 386). Nuestro Colón, de esta manera, contradice a Pierre Damian, autor medieval del siglo XI, quien sostenía que a Dios le era del todo posible cambiar el pasado y hacer que lo que ha sido no sea, imponiendo la doctrina de la doble verdad. Escribió Colón en este supuesto diario no oficial:

“Y también hay algo que sólo a los historiadores les es dado hacer, y es eso mismo: cambiar el pasado. Así como Dios nunca puede cambiar lo ocurrido, los historiadores trabajan para que lo ocurrido cambie (...) Creo en Dios y creo que, a pesar de todo, es omnipotente. Dios creó a los historiadores. ¿Quién los creó sino Él? Sí, Él es omnipotente. Él los creó. Él creó todo, pero

nunca hay que creerle a los historiadores ni a los cronistas que inventan el pasado” (LEVINAS, 2001, p. 386-7).

Todo lo posible es admisible, es susceptible de historiarse, de ponerse en palabras, de hacerse literatura. Más teniendo en cuenta que partimos de la base de que no tiene sentido ni es factible buscar en las cosas lo que realmente aconteció, dado que todo lo que sabemos está imbuido de la intencionalidad con la que se aprende o se presume: tiene la forma de la creación literaria. La creatividad, en el sentido de crear algo nuevo, es necesaria para reconstruir cualquier historia. Pero debe tenerse en cuenta, también, la creatividad del lector. Quizás sea en este tipo de novelas -en las que se reniega de un pasado admitido y se proponen otros pasados posibles- donde el lector es más activo y hace uso de su propia creatividad. Está en el lector recrear un pasado lleno de intrigas, susceptible de ser interpretado de muchas maneras. El lector asume esa extraordinaria actividad de caminar por la imaginación de la mano del autor, pero con sus propios pies y sus propios ojos, asumiendo todo lo que lo escrito puede ofrecer para así reelaborarlo en una actitud personal. Quizás ningún otro vehículo como la imaginación que opera durante la lectura, tolere un rol tan activo. El meterse en el texto cuando a uno se le viene en gana, releer cuando se quiere, imaginar siguiendo las palabras, darle un tono personal a las frases. Cada cuál lee diferente e imagina un mundo sutilmente distinto. La creatividad del narrador de historias se complementa con quien la lee, para que éste contribuya a cerrar la historia con su propia imaginación; sobre todo, en aquellos puntos presentados de manera enigmática en razón de los intereses de la trama. Quien actúa de narrador de *El último crimen de Colón* sobreactúa con su lectura rigurosa del *Diario* y es inflexible en la interpretación de su contenido, porque quiere descubrir las invenciones de Colón. El narrador tiene el poder de inventar descubrimientos e intrigas, de ocultar cosas, de diferenciar lo certero de lo ambiguo e imaginar a su manera a Colón como un ser de carne y hueso, situado en su tiempo, sabiendo y no sabiendo muchas cosas, planeando situaciones e improvisando frente a lo repentino y lo inesperado. Y esto para que después, el lector le sume su imaginación y juzgue.

Finalmente, digamos que, quizás, este tipo de novelas, relatos históricos y de aventuras, casi eruditas, con tramas propiamente policiales, reflejen, con muy buena aproximación, esos mecanismos a partir de los cuales se puede tergiversar el pasado, en particular nuestro pasado histórico latinoamericano. Es que la novela reproduce, de hecho, los mecanismos a partir de los cuales se puede convencer al público, ocultarle la verdad y falsear los propósitos. Y quizás el lector también encuentre en ella no sólo la forma en que se nos cuenta el pasado, sino también el presente: cómo son -hoy mismo- los mecanismos por medio de los cuales se construye una noticia, una crónica diaria, cómo se interpreta la realidad e incluso se la oculta. El juego intentado en la novela, consiste en trabajar con las imposiciones que ejerce la historia relatada sobre la historia acontecida. Intento humilde por lo obvio de ese ejercicio de una historia sobre la otra historia.

Por eso, muchas veces, yo mismo me he preguntado si acaso los verdaderos problemas de *El último crimen de Colón* no podrían resolverse en el presente, logrando que quienes deben ser los principales protagonistas de la historia -o sea nosotros mismos- podamos, por fin, intervenir sin estar sometidos a los designios de quienes ostentan el poder de dominarla, de acomodarla, de relatarla de manera falsa y fingida, para utilizarla a su favor.

REFERENCIAS

AKUTAGAWA, R. En el bosque, en *Rashomon y otros cuentos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970, pp. 25-37.

- ARISTÓTELES. *Poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 3ª. edic. 1990.
- BRAUDEL, F. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza, 1984.
- BORGES, J. L. “Pierre Menard autor del Quijote”, en *Ficciones* (1944). *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- COLÓN, C., *Diario de navegación*. Buenos Aires: Editorial Tor, s/f.
- CROCE, B. *Teoría e historia de la historiografía*, Buenos Aires: Ediciones Imán, 1953.
- DAVIES, N. *El regreso de Martín Guerre*, Barcelona: Antoni Bosch, 1984.
- FLECK, G. *Imagens metaficcionalis de Cristóvão Colombo: uma poética da hipertextualidade*, Dissertação de Mestre em Letras, 2004.
- FLECK, G. A aventura do descobrimento da América em *El último crimen de Colón* (2001), de Marcelo Leonardo Levinas, In: CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. (Orgs.) *Ficção e História. Leituras de Romances Contemporâneos*, Assis: FCL-Assis-UNESP, 2007.
- GRAZIANO, F. Columbus and the Invention of Discovery, *Encounters*, Autumn 1990.
- LE GOFF, J.. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona-Buenos Aires Paidós, 1991.
- LEVINAS, M. L., *El último crimen de Colón*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- ORWELL, G. *1984*. Barcelona: Ediciones Destino, 1981.
- RICOEUR, P. *Del texto a la acción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- RUSSELL, B. *The Analysis of Mind*, London: George Allen & Unwin, Ltd., 1921.
- STERNE L. *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid: Cátedra, 1985.
- VARGAS LLOSA, M. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.